

O Merengue na formação da música popular urbana de Belém do Pará: Reflexão sobre as conexões Amazônia-Caribe

Bernardo Farias

UFBA, Salvador, Bahia, BR.

Resumo

Neste trabalho discute-se a presença do Merengue na música popular paraense. Apresentando um esboço da paisagem musical belenense nas décadas de 50 e 60 tentaremos mostrar como a presença marcante do Merengue foi importante na formação heterogênea da música popular na cidade de Belém. Busca-se compreender, inicialmente, a trajetória do Merengue, sua expansão através do que chamamos de *rede de difusão musical transatlântica* assim como pela indústria fonográfica com todos os seus mecanismos midiáticos, levando-o do local ao global. Eram os elementos constituintes desta rede cultural: a área portuária, a zona do meretrício, as festas de aparelhagens, as festas de gafeiras.

Para além de qualquer visão fechada e estática que já possa ter sido difundida acerca da cultura amazônica, refletimos sobre os deslocamentos e a fluidez complexa das configurações culturais mundializadas, oferecendo uma visão da Amazônia na sua relação de profícuo diálogo cultural com a região caribenha e com o mundo.

Palavras-chave: Merengue; Belém do Pará; hibridismo; música caribenha.

Resumen

En este trabajo se discute la presencia del merengue en la música popular paraense. Al presentar un esbozo del paisaje musical de Belén en las décadas de los años 50 y 60 del siglo XX intentaremos mostrar como la presencia marcante del merengue fue importante en la formación heterogénea de la música popular en la ciudad de Belén. He buscado comprender inicialmente la trayectoria del merengue, su expansión a través de la red de difusión musical transatlántica así como por la industria fonográfica con todos sus mecanismos mediáticos, con sus traslados desde lo local hasta lo global. Eran los elementos constituyentes de esta red cultural: la zona portuaria, la zona de prostitución, las fiestas de aparatos musicales, las fiestas populares. Más allá de cualquier visión cerrada y estática que ya haya sido difundida acerca de la cultura amazónica, reflexionamos sobre los desplazamientos y la fluidez compleja de las configuraciones culturales mundializadas, ofreciendo una visión de la Amazonia en su relación de beneficioso diálogo cultural con la región caribeña y con el mundo.

Palabras claves: Merengue, Belén del Pará, Hibridismo, Música caribeña

Abstract

In this article we discuss the presence of Merengue in the popular music of Pará. Presenting an outline of the musical landscape Belém in the 50s and 60s we try to show how the strong presence of the Merengue was important in the heterogeneous formation of popular music in the town of Belém. We seek to understand, initially, the trajectory of Merengue, its expansion in what we call *musical transatlantic broadcast network* and also through the music industry with all of the mechanisms of media, taking you from local to global. They are constitutive elements of the cultural network: the port area, the area of prostitution; the 'aparelhagens' parties (Amazon Sound-System); 'gafieiras' parties. any closed, static vision that may already have been released about the Amazonian culture, reflection on the complex displacements and the fluidity of the globalized cultural configurations, we offer a vision of the Amazon in its relationship of fruitful cultural dialogue with the Caribbean region and the world.

Key-words: Merengue, Belém do Pará, Hibridism, Caribbean music

O Porto e a Zona: Paseando pela rede de difusão musical belenense

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 crêem 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).

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.

A intensificação das atividades comerciais na região, fruto do aquecimento econômico do “ciclo da borracha”, fez crescer a afluência da navegação e logo surgiu a necessidade de se construir um porto em Belém. Havia naquele início de século, na cidade, muitos trapiches,

os quais nas décadas seguintes funcionariam como ponto de chegada das embarcações de contrabando. O fato de a região amazônica ter uma vocação natural para navegação revela-se importante para a realização do contrabando. Belém tornou-se uma grande metrópole regional, pois sua privilegiada situação geográfica no estuário amazônico lhe garantiu um importante centro urbano. Praticamente todo o comércio da região, forçosamente, teria que passar pelo seu Porto.

O surgimento das grandes companhias de navegação estrangeiras, oficinas onde cada vez mais operários navais se avolumavam, assim como o conseqüente acirramento das disputas de classes entre estivadores e os donos da companhia, representam um marco deste período.

Esta imagem do porto traz consigo, inevitavelmente, o bairro da Campina, onde se localizava a famosa “zona do meretrício” (perto da área portuária) e alguns pontos conhecidos, como o *Bar do Parque*, ambiente de forte boemia nas décadas de 60 e 70 do século XX. Sem dúvida, a região do centro histórico de Belém é de grande importância cultural para a cidade, inclusive tornando-se por um tempo, um verdadeiro reduto de artistas e intelectuais, tais como o poeta Ruy Barata, cuja vida boêmia dos tradicionais encontros no Bar do Parque, tornaram-se um símbolo da vida cultural daquele espaço.

Pelo seu cosmopolitismo, podemos dizer que o porto é um espaço de hibridizações por excelência. As trocas interculturais, fruto do contato de pessoas que vêm e vão para lugares diferentes, funcionam como um canal inicial das hibridizações posteriores. Ressaltamos, portanto, o fato de que o porto acaba desempenhando não só uma função econômica, mas também uma influência cultural interessante. Em Belém, não só através da ação de

seus trabalhadores, mas também pela ação das empresas estrangeiras de navegação, o porto torna-se um local transnacional, onde predomina a circulação de pessoas de diversas partes do mundo.

O relato do senhor Sebastião Souza Oliveira ajuda-nos a visualizar como isso acontecia, em relação às gafieiras, casas de festas populares existentes em Belém nas décadas de 50 e 60. Sebastião é o dono de uma das mais conhecidas casas de festas em Belém naquela época: *A Estrela do Norte*. Tais salões de festas caracterizavam-se por ser uma forma de lazer muito comum das camadas populares de Belém:

SEBASTIÃO: A Estrela do Norte é uma sede conhecida no Brasil todo aonde vem gente de 40 anos atrás, chegavam aqueles navios no cais do porto. Então só tinha três pontos pra se divertir aqui em Belém, que era a Zona, a Condor e a Estrela do Norte. Que vinha aqueles navios com marinheiros, né? Então, *o point* era aqui.

ENTREVISTADOR- Então vinha muita gente, muitos marinheiros aqui?

SEBASTIÃO - É. Inclusive eu fui a Fortaleza e peguei um táxi de um senhor lá. “Vocês são paraenses?”. Eu disse somos. E a “Estrela do Norte?”, Eu disse a Estrela do Norte tá lá no mesmo lugar. O senhor pode até não acreditar, mas eu sou o dono de lá. Ai ele disse: “Rapaz, gastei muito dinheiro ali!”, “Comi muita mulher, porque naquele tempo a onda era essa, né?” [...] Então, a Estrela é uma sede conhecida nacionalmente.

ENTREVISTADOR- O Taxista de Fortaleza veio de passagem aqui?

SEBASTIÃO - Ele veio de Navio. Era marinheiro na época. Marinheiro e se aposentou como tenente.¹

A circulação de marinheiros oriundos de várias regiões do Brasil assim como de várias partes do mundo acabou conferindo à zona e ao porto o cosmopolitismo e a impessoalidade próprios dos espaços denominados pelo antropólogo Marc Augé de *não-lugares* (AUGÉ, 1994)

Quero enfatizar 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. Não podemos precisar até onde iam os marinheiros que aportavam em Belém. Através de relatos como o de Sebastião Souza, sabemos somente que eles eram frequentadores assíduos da “zona do meretrício” e que, nas horas livres, estavam sempre em busca de diversão. Por outro lado, se sabemos que estes marinheiros chegavam até a gafeira *Estrela do Norte*, localizada no bairro do Guamá, um bairro de periferia, mas que não fica nos limites da zona e do porto, podemos considerar também que tais marinheiros não se limitavam necessariamente às festas de gafeiras das zonas localizadas no bairro da Campina. Mesmo limitado pela dimensão deste trabalho, considero os relatos aqui expostos de grande importância para a reconstrução da paisagem cultural de Belém daquele período².

O FENÔMENO DAS APARELHAGENS E DA GAFIEIRA

Em Belém do Pará, o fenômeno das aparelhagens está intimamente ligado às festas populares. Estes dois fenômenos sócio-culturais, as aparelhagens e as festas, que podem ou não ser chamadas de gafeiras, também são elementos constitutivos do que denominamos de *rede de difusão cultural transatlântica*. O desenvolvimento das

aparelhagens e das festas populares, em Belém teve grande importância como elemento facilitador da chegada e da difusão da música afro-latino-caribenha.

Um dos espaços de lazer mais requisitados pelos trabalhadores das camadas pobres de Belém nas décadas de 50 e 60 eram, sem dúvida, as chamadas *festas de gafieiras*. O historiador Antônio Maurício, também reconhece que as festas de gafieiras foram o miolo embrionário do circuito bregueiro em Belém “cuja história remonta aos boleros e *merengues* tocados nas “gafieiras” e “cabarés” da cidade dos anos 50 e 60” (COSTA, 2007, p. 15).

O termo *gafieira*, no entanto, surgiu na década de 20 do século XX e designava os salões de dança e cabarés localizados em sobrados dos bairros de Botafogo, Catete e Centro, no Rio de Janeiro. Com o tempo, uma variação da dança e do samba também passa a ser chamada por samba de gafieira³. Segundo Ana Maria de São José, a gafieira seria um ambiente popular ocupado por “um grupo de pessoas de classes menos favorecidas que tinha a necessidade de diversão. A gafieira era um local onde uma camada da população que era totalmente marginalizada e excluída dos ambientes sociais tinha a possibilidade da aceitação social” (SÃO JOSÉ, 2005, p. 87).

No que tange às similaridades, nota-se que as gafieiras tanto no Rio como em Belém, são a expressão nítida da segregação dos espaços de lazer urbano. Quanto às músicas, nos bailes populares cariocas encontramos *maxixe*, *marchas* e *cateretês*; no interior do Pará, na década de 50, muito *xote* e *fórró*. No relato de Otoniel Fialho, encontramos uma amostra do repertório musical executado nas festas sociais e de gafieira no interior do Pará, na década de 50.

ENTREVISTADOR - O que tocava de música nas festas em Capanema?

OTONIEL - Era esse tipo de música. Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Ray Connif, Waldir Calmon, Ângela Maria, Dalva de Oliveira e principalmente Bienvenido Granda. Aqueles boleros de Bienvenido Granda. Não sei se tu conheces, ele é cubano. Eram os boleros que mais tocavam. Era do Bienvenido Granda. [...] Tocava muito bolero, principalmente em festa social, como na *Assembléia*. Já no *Cocal*, lá no “puteiro”, lá em Capanema, tocava mais era forró, xote, essas coisas, música mais pesada. Ainda não existia *Merengue*, *Merengue* já veio surgir na década de 60.⁴

No relato de Otoniel percebe-se que na década de 50, o *xote* e o *forró* eram ritmos restritos às camadas populares, enquanto que os boleros de Bienvenido Granda eram mais cultivados nas festas mais sociais⁵. Outro ponto interessante está na consideração de que “ainda não existia *Merengue*, *Merengue* já veio surgir na década de 60”. Sabendo que o *Merengue* é um gênero muito antigo e já conhecido nas primeiras décadas do século XX, fica claro que Otoniel se refere a um suposto surgimento do *Merengue* em Belém, na década de 60. Esse comentário choca-se com a hipótese de que o *Merengue* já existia no Pará nas décadas anteriores de 30 ou 40. O próprio Vicente Salles recorda do *Merengue* nas décadas de 30, em Belém. Nascido em 1931, passando a viver em Belém a partir de 1946, as lembranças de Salles podem ter mais valor, pois ele teria vivido mais de “perto” esse momento histórico. De outra forma, Otoniel só mudou-se para Belém em 1959 e desconhecia a vida musical da cidade antes disso. De forma muito instigante, a partir de um relato oral, inserimos aqui mais um elemento nesta discussão⁶:

... porque o *Merengue* já foi tradição aqui em Belém. A minha mãe contava que o *Merengue* dançava até em aniversário, né? Aí depois o *Merengue* passou pras sede. E aí já começavam a dizer que “ah não eu não danço naquela sede porque é gafeira, toca *Merengue*”. Sabe? Mas o *Merengue* tá aí há mais de 70 anos. Desde quando começou.⁷

No início da década de 60 as festas de gafeira estavam em pleno funcionamento em Belém. Para falar das gafeiras enfatizamos aquela que é considerada a gafeira mais ilustre, aquela que é o mais antigo templo do *Merengue* em funcionamento em Belém: a *Estrela do Norte*. Não sabemos se a *Estrela do Norte* foi a primeira gafeira de Belém e só uma pesquisa mais ampla poderia dar conta do resgate destas fontes e fatos. Sabemos, porém, que fundada e construída em 1928, teve seu primeiro prédio erguido por Bebe do Praça, sendo alugada em seguida para um peixeiro conhecido no bairro do Guamá, como Irineu.

O atual dono da Gafeira é Sebastião Souza. Desde a tenra idade considera a sede *Estrela do Norte* como uma lembrança inesquecível de sua infância. Fã declarado do *Merengue*, Sebastião fala como começou a tomar conhecimento sobre a *Estrela do Norte*:

O meu interesse de festa se deu desde os oito anos... Que era no tempo do *Merengue*, música do Caribe muito tocada, né? E eu sempre fui fã dessas músicas e minha mãe me trazia aqui na porta do *Estrela do Norte*. Tinha dois janelões bonitos, na época aí eu ficava assistindo a festa de fora, né? E naquele tempo se assistia de fora pra dentro. Hoje em dia não pode mais. Aí eu fui, peguei interesse pelo *Merengue*, sou fã do *Merengue*.⁸

Demonstrando muita estima, “Babá” não mede palavras para enaltecer e destacar a importância da sede na história do lazer em Belém. Para “Babá”, a *Estrela do Norte* é uma sede, cuja fama já corre por todo o Brasil devido ao intenso fluxo de pessoas que chegavam à Belém pelo porto, conforme seu depoimento transcrito na seção anterior.

Num tempo em que as festas de gafieira estavam em alta, enquanto uma opção de lazer e diversão noturna, a *Estrela do Norte* consolidou-se na década de 60 e 70 como o lugar de cultivo do *Merengue* em Belém. Podemos assegurar que a partir de 1960, o *Merengue* e o *bolero* certamente são os ritmos mais tocados nas festas de gafieira em Belém. Por outro lado, mesmo com esse predomínio do *Merengue*, fazendo do gênero certamente uma marca distintiva do cenário musical da capital paraense, também se podia escutar, como acontecia em outros estados, cantores como Núbia Lafayette, Anísio Silva, Orlando Dias, Nelson Gonçalves, Altemar Dutra, entre outros. Passando a fazer parte da paisagem musical popular, ligado às festas de gafieiras das camadas populares, a presença do *Merengue*, porém, nem sempre será agradável, tornando-se às vezes motivo de constrangimentos e repressões. Vejamos um caso interessante contado por Sebastião:

ENTREVISTADOR - Existia na época uma espécie de divisão entre as sedes que eram das camadas populares e as sedes que eram das elites?
SEBASTIÃO - Existia. Existia essa divisão. Era o social que eu te falei, era o social que chamava [...] tocava esse *flash brega*, agora eles não rodavam os outros [...] Tinha uma sede lá atrás do Castanheira⁹, a sede do Sr. Jonas [Sede do *Atalaia Esporte Clube*]. Se ele pegasse tocando uma música do Caribe ele não pagava o cara da aparelhagem. [...] O cara ia tocar lá já sabia que não podia

tocar a *lambada*, como é chamada aqui e o *Merengue*. Mas tem uns aparelho que às vezes desconhecia e metia, aí ele chegava no fim e não pagava o cara porque que o cara descumpriu a regra, né? Ele não gostava porque ele dizia que a sede dele era “social”. Então tinha essa divisão, tinha essa divisão. O locutor quando tocava nas sedes, ele falava diferente, tinha que falar diferente, falava na categoria. Quando vinha tocar na *Estrela do Norte*, no *Bangu* [antigas gafieiras da cidade], essas coisas diferente, ele já falava mais ligeiro.¹⁰

A seguir vemos mais dois casos ilustrativos de como o Merengue estava inserido nas contradições sociais que se manifestavam claramente nos ambientes de lazer:

ENTREVISTADOR - Inclusive eu ouvi falar que o *Merengue*, ele não era tocado em sede. Era proibido?

SEBASTIÃO - Em festa social não. Não era proibido, era censurado, “Essa porra já virou gafieira? Tá tocando *Merengue*?” Quando tinha festa na *Estrelinha* [sede social localizada no bairro da Pedreira] ali, na *Estrela* ali, não tocava *Merengue*, Deus o livre se tocasse *Merengue*, a diretoria vinha logo em cima da aparelhagem. Só tocava no *Estrela do Norte*, no *Carroceiros*, na *Embaixada de Samba Império Pedreirense*, nessas gafieiras que tocavam *Merengue*. Mas era 80 % de *Merengue*, as prostitutas só queria dançar *Merengue*.¹¹

No depoimento acima do Sr. Otoniel nota-se uma clara associação entre as gafieiras, o *Merengue* e as prostitutas. Cabe fazer uma distinção. Ainda que as gafieiras em Belém não fossem prostíbulos por excelência, o fluxo intenso de pessoas, em especial homens de outros Estados (marinheiros, etc.), acabava tornando-se um grande atrativo para as “meninas”, como muitos chamavam as mulheres

que trabalhavam na zona. A localização das gafeiras em bairros de periferia como Condor, Guamá e Campina, também facilitava o fluxo das “garotas de programa”, pois tais localidades, além de possuírem meretrício, estavam perto do porto. Vejamos como as prostitutas participavam das festas:

Naquele tempo, há uns vinte anos atrás, ai, a freguesia do *Estrela* era enjoada, vinha toda de camisa de linho, de calça de linho e sapato branco. As mulheres faturavam a semana todinha na Gaspar Viana [famosa rua da zona do meretrício de Belém] pra no domingo vir com um vestido de primeira linha do lado do seu carachué, do seu gigolô. Hoje em dia ainda cai uns *velha-guarda* aí. Ainda cai, pra dançar o tradicional *Merengue*.¹²

Assim, podemos entender que a resistência ao *Merengue* estava associada à sua presença em ambientes reprováveis pelos valores morais relacionados aos “bons costumes” na sociedade belenense. Fazer parte dos espaços de lazer das camadas baixas representadas por estivadores, marceneiros, peixeiros, marinheiros e prostitutas, tornava o *Merengue* a expressão do mau gosto musical e da vulgaridade. Vejamos o depoimento de Roberto Corrêa, Presidente do *Sindicato dos Estivadores* de Belém:

Vou lhe contar uma história da influência caribenha aqui. As festas do nosso sindicato aqui sempre foram festas tradicionais e conservadoras e nos anos aqui nos anos 60 veio um companheiro nosso dos Estados Unidos e passou pelo Caribe. Na embarcação que ele veio, nós chamávamos pra ele carinhosamente de “cara de mapa”, o apelido dele, o nome dele era Ricardo Rocha de Souza e ele trouxe a esposa pra cá pra dançar numa dita festa do sindicato e ele começou a dançar nesse ritmo lá do Caribe que ele passou por lá, rodando a dama, né? E o

Presidente da época chegou com ele “Companheiro, vê se você maneira esse ritmo de dançar”. Aí ele disse que o Presidente tava por fora, não conhecia aquele ritmo do *Merengue* e o Presidente acabou dando 30 dias de suspensão pra ele. É um fato que consta aqui na nossa história [...] Tocou uma espécie assim de *mambo jambo* aqui e tal aí e ele começou a rodar a dama e o Presidente o chamou atenção e ele disse “sai pra lá que tu não entende nada disso” e acabou pegando uma suspensão injusta.¹³

Percebe-se que o preconceito contra o *Merengue* não se dava somente em termos musicais, mas também no que tange à corporalidade, que o caracteriza. Os movimentos característicos da dança do *Merengue* foram interpretados como um acinte aos “bons costumes”. O gosto e grande cultivo pela dança presente nas festas populares estavam muito relacionados aos gêneros afro-latino-caribenhos. A corporalidade expressa pelas formas de danças populares tradicionais e no espaço urbano pelas formas de dança em desenvolvimento nas gafieiras e sedes também servia como indicador de uma clara divisão social e cultural em Belém.

Na história da formação de Belém, em especial a partir do ciclo da borracha na Amazônia, percebem-se claramente como as desigualdades sociais manifestavam-se no plano cultural. A exploração do látex iniciou um ciclo de desenvolvimento econômico e social proporcionando grandes transformações para a região amazônica. Este período que vai do fim do século XIX até a segunda década do século XX correspondeu no plano cultural à *Belle Époque* do Norte do país. Existia uma forte influência da cultura européia sobre as classes médias e altas, as quais absorviam os modelos de refinamento e beleza artística oriundos da Europa assim como imitavam seus trajes e costumes. Em Belém, símbolo importante dessa época é o

Teatro da Paz, onde se apresentavam as companhias líricas vindas da Europa.

Culturalmente esse momento representou uma forte imposição de valores e símbolos culturais e artísticos, os quais reforçavam o sentimento de inferioridade da cultura nativa em relação à cultura “de fora”. A maioria da população que formava uma classe popular de trabalhadores explorados não tinha acesso às benesses culturais deste período. Este estado de desigualdades ajudou a constituir formas depreciativas e estigmatizadoras de pensar e entender a cultura local cabocla que passava a ser vista como inferior, primitiva e ‘folclórica’.

A partir desse panorama compreendemos melhor como nas décadas de 60 e 70, dentro de um ambiente urbano desigual e de pouca mobilidade social, as contradições culturais manifestam-se nos espaços de lazer e cultura em Belém. O caso relatado pelo Senhor Roberto Côrrea, ao evidenciar como a dança associada ao Merengue era mal vista e discriminada, ilustra o fato de que as desigualdades sociais manifestavam-se na cultura e que tal processo relacionava-se com um gênero de música e dança afro-latino-caribenha. A segregação cultural existente em Belém remete a uma constatação de Rudolf Laban, para queml “... durante várias centenas de anos vieram se opondo duas modalidades gerais de movimentação passíveis de fácil reconhecimento: a da classe alta e a da classe baixa ...” (LABAN, 1978, p. 212).

De qualquer forma, mesmo sem o beneplácito do moralismo dominante, 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

o *Merengue* de forma muito própria. Mediante a ação dos famosos dançarinos de *Merengue*, a criatividade popular encontrava nas gafeiras 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 gafeira em Belém. Entre eles destacam-se, *Bronzeado*, *Sinvalzinho*, *Baca*, *Caco Verde*, *Napuzinho*, *Oswaldinho* e, por último, aquele que por muitos é considerado o mais ilustre: *Orlando Boca de Ouro*.

Tais fatos nos dão um panorama dos tipos de contradições presentes no meio daquelas festas, permitindo-nos concluir que as festas de gafeira em Belém representam uma espécie de transgressão indireta das hierarquizações sociais criadas no espaço físico urbano. As festas ocorriam nos bairros pobres e carregavam todos os estigmas sociais destes ambientes ao longo do seu percurso.

Percurso esse que se associa, inevitavelmente, ao surgimento e desenvolvimento das aparelhagens belenenses. Acreditamos que as aparelhagens são um dos grandes responsáveis pela formação dos cenários de festas populares em Belém e que o circuito bregueiro ao qual o pesquisador Antonio Maurício da Costa se refere em seu estudo *Festa na cidade: o circuito bregueiro de Belém* (2007) tem nas aparelhagens um esteio importante.

Com o tempo as aparelhagens passaram a ser conhecidas simplesmente como “sonoros”. Em geral montadas por pequenos alto-falantes valvulados, com apenas um toca-discos, funcionando com uma agulha descartável, que tinha que ser trocada muitas vezes, os

sonoros surgem como fruto da iniciativa de alguns curiosos e de simpatizantes pela música e pela eletrônica. Um caso exemplar é o do Sr. Milton Nascimento, construtor e dono do sonoro *Alvi-Azul*. Quando ainda criança, Milton lembra que na década de 50 se interessou pelo funcionamento de equipamentos eletrônicos e em pouco tempo já tinha feito seu primeiro sonoro. Milton se tornou uma figura conhecida no meio das aparelhagens porque além de ter uma das primeiras aparelhagens de Belém, o *Alvi-Azul*, também atuava construindo e consertando as aparelhagens na capital paraense. No fim dos anos 50 e início dos 60 já existiam na cidade várias aparelhagens em pleno funcionamento: *Rubi*, *Clube do Remo*, *Flamengo*, *Monte Cristo*, *Hércules*, *Alvi-Azul*, *Big-Ben*, *Selma*, *A Voz do Trabalhador*, entre outras. Era um tempo em que os aparelhos podiam ser levados em uma carroça, meio de transporte ainda presente nas ruas de Belém.

Além de ter sido uma manifestação de caráter popular os dois fenômenos têm na figura do DJ um elemento importante. Com muita desenvoltura e carisma, o DJ jamaicano, assim como o chamado locutor em Belém, apresentava *performances* de interação rápida e direta com o público. O ambiente popular onde as festas aconteciam dava uma abertura grande, deixando a espontaneidade tomar conta.

Logo que surgiram as *aparelhagens* em Belém, estas passaram a fazer parte do lazer das camadas populares integrando-se às festas de bailes populares. Atuavam tanto nas gafeiras quanto nas sedes, que podiam ser clubes esportivos ou casas de shows localizadas nos bairros de periferia da cidade. As aparelhagens em Belém tinham uma grande importância cultural, pois atuavam divulgando as novidades musicais do momento. Fossem cantores ou

estilos musicais, as aparelhagens eram um poderoso canal de difusão musical, pois se encontravam em contato direto com o público. Uma história relatada pelo Senhor Otoniel pode ilustrar bem a função cultural que as aparelhagens possuíam na década de 70: a cantora Edna Fagundes, conhecida pelo seu repertório de boleros, veio a Belém divulgar seu disco, pois ficou sabendo que seu LP havia atingido um bom número de vendas na cidade. Acompanhada de um divulgador, a cantora realizava o trabalho de divulgação indo às festas de gafeiras ou em sedes onde de fato estava o público consumidor de sua música e onde tocavam com frequência as aparelhagens. Dessa forma, muitas vezes havia uma aproximação entre os cantores e os donos de aparelhagens e controlistas. “Recebíamos os discos de vários artistas em primeira mão. Isso era um privilégio para os donos de aparelhagens e controlistas. A gente se sentia orgulhoso, pois éramos os primeiros a ter o disco, muitas vezes antes mesmo das rádios”¹⁴.

No início da década de 70 esse circuito de festas populares se ampliou ao mesmo tempo em que se transformou, pouco a pouco. Nesta época ainda temos uma forte presença das casas chamadas de gafeiras, entretanto, com o surgimento e projeção nacional do movimento musical da Jovem Guarda, teremos mais um ingrediente engrossando o caldeirão heterogêneo dos bailes belenenses. A seguir expomos uma lista das sedes sociais, bares, clubes e gafeiras mais conhecidas em Belém nas décadas de 50, 60 e 70.

Talvez a constante abertura de novos espaços deva ter levado o autor Antônio Maurício da Costa a defender a idéia de que só no início da década de 80 temos em Belém o embrião do que seriam as festas de brega na era do movimento tecno-brega: “As festas de brega surgiram

com sua feição atual a partir dos anos 80 do século XX” (COSTA, 2007, p. 14). Posso concordar em parte com esta datação contida na afirmação de Costa. Observamos no que tange à divulgação de artistas e na difusão de estilos musicais, que as aparelhagens cumprem esse papel desde seu surgimento nas décadas de 50, aumentando a sua atuação neste sentido com o passar dos anos. No tocante à atuação das aparelhagens na formação do gosto musical popular, o movimento atual do tecno-brega é muito mais um *continuum* deste processo iniciado na década de 50.

A relação do *Merengue* com o público das camadas populares paraense, demonstra como o gosto da população frequentadora das festas já havia assimilado o ritmo, mas também a relação das aparelhagens com os discos de “música caribenha”, especificamente, até metade da década de 70, com *Merengue*, e depois disso com a inserção do que passou a ser chamado de *lambada*. Em um depoimento interessante, o Senhor Otoniel Fialho traz uma primeira pista sobre como se dava a relação das aparelhagens com a música de caráter afro-latino-caribenho em Belém: “Os discos de *Merengue* vinham de contrabando. Quem trazia bastante era esse... parece que era Clemente o nome dele. Era o dono da aparelhagem *Clube do Remo*. Ele tinha barco, transportava café e trazia carro, até carro eles traziam amarrado no barco”¹⁵. O depoimento ganha força, pois parte justamente de uma pessoa muito ligada ao meio das aparelhagens. Outra contribuição importantíssima foi dada por Bento Maravilha, conhecido dono do aparelho *Benson* e amante declarado de *Merengue*. Bento, que possui provavelmente o maior acervo de discos de *Merengue* em Belém, segundo ele cerca de três mil, fala como adquiria os discos de *Merengue* tão inacessíveis à população belenense da época:

E as pessoas traziam discos. Disco que eu falo era vinil. Ao mesmo tempo, paralelo a isso eu ia com o pessoal do diamante, o pessoal das outras aparelhagens, comprar disco de contrabando nos navios aqui defronte, que eram aqueles discos com buraco muito grande no meio, compacto com buraco muito grande que era o disco de *Merengue*.¹⁶

Ao longo dos anos, as aparelhagens pouco a pouco iam construindo seus acervos de LPs e compactos. Com muito esforço, pois a maioria dos discos de *Merengue* e *cúmbia* não eram vendidos nas lojas de Belém. Grandes acervos foram construídos e muitos donos de aparelhagens se tornaram verdadeiros colecionadores de relíquias musicais das décadas de 50, 60 e 70. Como os discos eram raros em Belém, a saída muitas vezes era ir buscá-los fora do estado, como evidenciam os dois relatos abaixo:

SEBASTIÃO - *Clube do Remo* foi um grande aparelho aqui, cada investimento, eles mandavam buscar *Merengue* fora nesse tempo [...] parava muito navios aqui no porto e eles, por intermediário de alguém, eles faziam pedidos. Quando eles davam o giro já traziam os pacotes. Eram caixas assim.¹⁷

ENTREVISTADOR - O Sr. tem uma desconfiança, uma idéia porque o *Merengue* ficou tão popularizado aqui em Belém?

SEBASTIÃO - Sabe por que ficou conhecido? O *Merengue* é o seguinte. Tinha um cidadão que morreu há uns dois anos atrás, chamado *Lourinho*, que tinha uma sede na João de Deus, ali, [rua do bairro do Guamá] chamada *Corinthians*. *Corinthians* paraense, esse *Corinthians* paraense dele recebia um auxílio do *Corinthians* de São Paulo. Eles mandavam, mandavam um auxílio todo mês pra comprar material. Era uma

filial de lá. Então, esse Lourinho ele viajava, viajava o mundo todo de navio. O Lourinho quando chegava [...] Quando ele vinha de lá ele botava pra tocar num aparelho chamado *Paraense* que ele tinha. Ele tinha a sede e o aparelho chamado *Paraense*. ... E despertou a idéia daqueles caras de aparelho que era o Milton do *Alvi-Azul*, na época, *Colossal Colômbia*, os aparelhos da época, quando o Lourinho chegava eles iam pra casa do Lourinho pra escolher os *Merengue* bom. Todos eles compravam. ... Aí depois já começou a chegar os navios que vinham de fora. Aí parava no cais do porto, o cara já ia comprar no navio mesmo. Eles encomendavam já nos navio, aí quando os navios chegavam ao cais do porto os donos de aparelhagem iam comprar direto lá.... Inclusive eu, inclusive eu tenho o *Merengue* da flauta, quem trouxe foi um marinheiro do Peru ... Quando os navios chegavam, eles [os marinheiros] iam pra Condor [bairro da periferia de Belém], da Condor direto pra cá.¹⁸

Outro nome que não poderia ficar fora do painel de aparelhagens é o de Zenildo Fonseca, DJ *Disco de Ouro* do Brasil. Zenildo é dono da aparelhagem *Brazilândia*, a qual herdou de seu pai, Zenon Fonseca. Criada em 1945 pelo Sr. Zenon Fonseca, o *Brazilândia* surge como uma tentativa de atrair a atenção dos clientes.

O senhor Zenon tinha uma loja de móveis chamada *Brazilândia* e colocou algumas caixas de som na frente da loja para divulgar seus produtos, surgindo assim a aparelhagem. Um detalhe interessante é o fato de que o Senhor Zenon era marítimo e trabalhava viajando por rotas que passavam pelo Caribe e Estados Unidos:

ENTREVISTADOR - Fale um pouco sobre como essa música do Caribe chegou aqui em Belém.

ZENILDO - Papai conversava com os amigos dele. O

peçoal de lá queria música nossa, daqui. Eles trocavam, porque viajava, papai era marinho, escorava nesses portos por aí, e lá faziam troca com os discos de lá com os discos daqui. E quando chegou essa música caribenha no Brasil, propriamente dito aqui em Belém, foi o maior sucesso esse tipo de música, que era uma música mais agitada, mais dançante, e o peçoal, estrangeiros que gostavam da música paraense, também eram doído pelos ritmos nossos daqui, era os boleros, as valsas, essas coisas assim que papai levava. E foi daí que veio e que introduziu no Brasil, com essa turma aí levando mercadoria, que ele marinho, era da marinha mercante, encostando nesses portos por aí .

ENTREVISTADOR - Fale um pouco mais da importância e de como é que você vê a presença da música caribenha no Calhambeque da Saudade (nome dado por Zenildo a um projeto de festas no qual as músicas antigas são a tônica)?

ZENILDO - A música caribenha já é um produto bem, bem nosso do Pará, porque nós somos ricos em vários gêneros musicais aqui, porque aqui... Tudo começou quando meu pai... Não vinha esses discos, essas músicas, era um negócio tão difícil. Aí vinha através de navio, que meu pai era marinho, alguém trazia, aí vinha surgindo devagarzinho, os *Merengues* de lá hehe, nossos irmãozinhos lá do México, lá da outra região da América e também a turma lá das Guianas Francesas, as *lambadas*, e hoje como o Pará é rico em ritmos!¹

Pelo que conferimos até agora a música afro-latino-caribenha encontrou nas festas populares realizadas em Belém um lar aconchegante. Logo que caiu no gosto musical da população, a musicalidade afro-latina passa a compor a paisagem musical de Belém dividindo espaço com outros estilos musicais. É importante ressaltar que esta paisagem, de fato marcada pela diversidade, foi o ambiente

fértil e possibilitador das hibridizações musicais da música urbana paraense. Aliado à música de verniz afro-latino-caribenho, a partir da metade da década de 60, assiste-se à explosão da *Jovem Guarda* no Brasil e ao surgimento de novos ícones e artistas no cenário musical brasileiro. As aparelhagens puderam colocar lado a lado vários estilos da época e acreditamos que é nesta variedade da vida musical belenense que podemos encontrar a chave para entender a *rede de difusão cultural transatlântica* e sua influência na chegada e na difusão dos gêneros caribenhos em Belém.

Notando a presença Afro-Latino-Caribenha

Como já percebido nas seções anteriores, existe uma convergência quanto à presença do *Merengue* em terras paraenses. Ficou claro que apesar de toda a diversidade existente nas festas populares, o *Merengue* foi enfatizado nos relatos como fonte de certa tradição. Havia um “jeito” especial de dançar *Merengue*, assim como o cultivo da música. De algum modo, isso nos leva a crer em certa predominância deste ritmo, no estado do Pará.

O fato de que, além do *Merengue*, outros gêneros caribenhos como o *calypso*, o *reggae* e o *zouk*, também tiveram penetração na mesma região, torna a busca da explicação para este fenômeno bastante intrigante e motivadora. Pois, diante do caldeirão cheio de ritmos que é o Caribe, da diversidade musical flagrante que esta região apresenta, indagamos: o que deu ao *Merengue* esse suposto privilégio no contato com as terras do Norte do Brasil? É forçoso, nesse momento, atermo-nos em aspectos que consideramos importantes na história do *Merengue*, pois somente seguindo sua linha evolutiva, desde seu nascimento, até sua expansão no século XX, é que poderemos entender o destaque alcançado pelo gênero na região Norte.

O notório caráter transnacional adquirido pelo *Merengue* em seu nebuloso e controverso percurso dentro da história caribenha é reforçado ainda mais por conta da sua difusão realizada por inúmeros cantores e músicos. No contexto desta **expansão da música afro-latino-caribenha**, o acordeonista Angel Viloría e seu *Conjunto Típico Cibaëño* foram os responsáveis pela propagação do *Merengue* fora da República Dominicana, na década de 50. Alavancados pela gravadora *Ansenia Records*, este grupo, que foi sem dúvida o primeiro a obter popularidade fora do país, tinha em sua formação músicos como Luis Quintero e Dioris Valladares. Em 1953, a banda se divide e esses músicos passam a seguir carreira solo, tornando-se ícones do *Merengue* (AUSTERLITZ, 1997). Em várias entrevistas realizadas em Belém, estes nomes do *Merengue* são freqüentemente citados. Quando pergunto ao Sr. Milton Nascimento, um dos primeiros donos de aparelhagens sonoras em Belém, sobre sua lembrança do *Merengue* ele fala “Luiz Quintero, Angel Viloría, Luiz Viloría, Jorge Valadários [...] esses que eram os titulares”².

Algumas pessoas do meio musical, antigos donos de aparelhos, assim como músicos, também comentam sobre um ritmo chamado *passaito*. Depois de uma procura fracassada por informações sobre esse ritmo, podemos supor que se tratava de um nome criado pelos paraenses. Cantores e grupos como *Trio Renoso*, *Aníbal Velásquez* e *Corraleros de Majaguá*, foram muitas vezes apontados como representantes do *passaito*. Tais artistas são provenientes da Colômbia e se inscrevem na chamada *era de ouro* da história da *cúmbia* colombiana. O que talvez motive a confusão é o fato de que muitos desses grupos também tivessem inserido o *Merengue* em seu repertório, gerando uma ambigüidade em sua classificação pelos

paraenses do meio musical popular.

O grupo *Corraleros de Majaguá* teve uma projeção imensa a partir da década de 60 e, em Belém, o grupo também ficou muito conhecido. Mesmo vindo da Colômbia e tocando majoritariamente *cúmbias* e *porros*, o grupo em Belém passa a ser relacionado ao *Merengue*. Sebastião Souza, dono da famosa gafeira *Estrela do Norte*, relata um episódio sobre o grupo:

Teve um cidadão chamado Clemente que uma vez trouxe à Belém os *Corraleros de Majaguá*, ele tinha uma sede e um aparelho [o aparelho chamava-se *Clube do Remo*]. Então, no aniversário do *Clube do Remo* ele trouxe os *Corraleros de Majaguá*, o conjunto. Nesse dia lá ele fechou o trânsito, era novidade, o conjunto fazia sucesso na época, negócio de *Merengues*.

O fato de que o cenário musical belenense apresenta uma ligação com a música afro-latino-americana, não pode desligar-se do panorama da música mundial da época, cujo desenvolvimento evidencia uma expansão desta música no mundo. Para estudar a música afro-latino-caribenha no Pará, julgo importante entendê-la também (considerando suas particularidades) em seu desenvolvimento e expansão no Brasil.

Se há algo que até hoje pode ter marcado os estudos a respeito do *Merengue*, sem dúvida, são os resultados divergentes a que chegaram seus pesquisadores mais conhecidos. Isto atesta a notável capacidade do gênero em suscitar polêmicas. Apesar de todos os entevos já ocorridos, devemos destacar, para a finalidade deste trabalho, que o principal ponto de discórdia se dá em relação às origens do *Merengue* no Caribe e, que é partir de um olhar

atento a este debate que poderemos começar a compreender porque o *Merengue* tem a primazia na influência caribenha no Pará.

O ponto em comum entre a maioria dos historiadores, é que as primeiras informações a respeito do *Merengue* surgem entre meados da década de 40 e início da década de 50 do século XIX em Santo Domingo, atual República Dominicana. Parece ter sido em 1854, com o artigo de Eugenio Perdomo, publicado no Jornal *El Oasis*, que se falou pela primeira vez em *ritmo caribenho*. O artigo, que se referia a esse gênero musical em tom pejorativo, menciona um baile que possuía uma dança dotada de sensualidade imoral, mas que vinha se popularizando cada vez mais nas camadas pobres e negras de Santo Domingo.

Não nos deixando levar por esse aparente consenso, citamos como o conhecido músico dominicano Luis Alberti definiu o *Merengue*: “É uma mescla do espanhol e de nossas *tonadas* camponesas do interior” (*apud* FARIAS, 2007). Na visão de Alberti, o *Merengue* não apresenta nenhuma origem da cultura negra trazida pelos africanos à América. Outra tese polêmica é a do folclorista dominicano Fradique Lizardo, o qual defende a idéia de que o baile teria sua origem entre os anos de 1631 e 1700, quando teria chegado à ilha de Santo Domingo a tribo africana *Bara* (LIZARDO, 1998).

Entender o *Merengue* requer a compreensão da própria expansão que a música afro-latino-caribenha alcança em um período de sua história. Quando o famoso historiador Eric J. Hobsbawn, em seu livro *História Social do Jazz*, afirma: “A música afro-latino-americana é provavelmente a única linguagem musical moderna capaz de competir com o *jazz* em termos de capacidade de conquistar outras culturas” (HOBSBAWN, 1990, p. 53),

percebemos com isso que se trata de uma música grandiosa, possuidora de uma relevância sem a qual não se entende, senão apenas parcialmente, a indústria fonográfica, no período do pós-guerra. Continuando, Hobsbawn (1990) menciona que a música afro-espanhola influenciou bastante o *jazz* moderno, grande parte em decorrência da importação de percussionistas e outros músicos cubanos, como por exemplo, o singular Chano Pozo que já tocava com Dizzy Gillespie no álbum *Manteca* (1948).

O comentário de Hobsbawn (1990) refere-se ao reflexo do momento de grande expansão vivido pela música afro-latino-caribenha no mundo. Caminhando nesta direção, encontramos um fenômeno musical de fundamental importância: a *salsa*, que inicialmente foi muito mais um movimento de música latino-americana do que um gênero musical característico, uma vez que este termo só foi criado quando do processo de difusão da música que vinha dos países caribenhos, já que a indústria fonográfica norte-americana dos anos 70 sentiu que seria mais eficaz, do ponto de vista comercial, referir-se a essa música por uma só palavra.

Como uma mescla da música cubana e caribenha, a *salsa* relaciona-se à história da indústria cultural norte-americana revelando sobremaneira o papel da música nas sociedades contemporâneas. Tendo como pano de fundo os processos migratórios que remontam à primeira metade do século XX, a *salsa* surgirá como o resultado das diferentes culturas caribenhas presentes na cidade de Nova York. Nos anos 60, o selo *Fania Records* se consolida em Nova York e expande seus mercados em Porto Rico, Panamá e Venezuela. Encabeçando o movimento, músicos caribenhos ou filhos de imigrantes caribenhos, agitaram a cena musical da cidade de Nova York: “A Fania tornou-se conhecida como a ‘Motown

Latina’, lançou sucessos que iam direto do estúdio para as paradas de toda América Latina” (STEWART, 1999, p. 61). Entre os músicos ligados à gravadora estavam nomes como *Johnny Pacheco* (maestro), *Ray Barreto* (tumbadora), *Larry Willie Colón* (trombone); e cantores como *Pete El Conde Rodríguez*, *Cheo Feliciano*, *Adalberto Santiago*, *Hector Lavoe*, *Ismael Miranda*, *Santos Colón*, entre outros.

Na esteira desse processo de expansão da música latino-caribenha, o Brasil, que então vivia seu apogeu da mídia radiofônica, conhecida como *Era de Ouro do Rádio*, vai sentir ressoar esse novo ingrediente latino no seu território. Sem dúvida que a ação das rádios brasileiras, passando a inserir em sua programação o repertório das grandes orquestras de *Xavier Cugat* e *Glenn Miller*, contribui de forma crucial para a difusão da música latina no país aumentando a diversidade de estilos e possibilitando hibridizações musicais posteriores. Hermano Vianna também percebe tal diversidade de estilos dentro da programação da rádio no Brasil: “[...] até bem recentemente os grupos musicais não se especializavam num ritmo único. As orquestras que tocavam ao vivo na Rádio Nacional até os anos 50 executavam sambas ao lado de mambos ou boleros” (VIANNA, 2002, p. 50).

Ao mostrar a existência de ritmos como *polca-habanera*, *polca-lundu*, *polca-chula*, assim como *valsas*, *quadrilhas*, *schottisches*, *mazurcas* e *habaneras*, Hermano Vianna esclarece que a música popular brasileira ligada ao carnaval sempre apresentou uma diversidade crescente a partir das primeiras décadas do século XX: “Essa diversidade internacional da música popular carnavalesca continuou a imperar por décadas até o samba se consolidar como ritmo do carnaval por excelência” (VIANNA, 2002, p. 49). De tão evidente, ao ponto de parecer redundante, percebe-se

que poucos são os contextos urbanos onde podemos falar de música popular brasileira sem considerar um ambiente marcado pela pluralidade de gêneros musicais. E a rádio teve certamente um papel fundamental.

Quando o tema da “integração nacional”, através da criação de um sentimento de identidade brasileira, passou a ser uma das prioridades na agenda governamental, o rádio em geral e a *Rádio Nacional*, em particular, ganharam relevância e desempenharam um papel muito importante no processo. Fundada em 1936 pela empresa holandesa *Philips*, a *Rádio Nacional* acabou sendo encampada pelo Estado, em 1940. No entanto, ao contrário de outras emissoras estatais, sua equipe artística e executiva não foi substituída por burocratas simpáticos ao regime. Sua programação, mesmo não sendo completamente livre de certas interferências e do controle do Estado, não parecia seguir uma rígida orientação deste. Mesmo estando ligada ao Estado, a *Rádio Nacional* também se manteve vinculada ao mercado publicitário e suas campanhas tornaram-se altamente lucrativas, fazendo de sua programação uma referência para o resto do país³. No que se refere à música, não será exagero dizer que o samba carioca tornou-se um ritmo “nacional” graças, em grande parte, à sua difusão por meio das ondas da *Rádio Nacional*. Foi nesta poderosa emissora que, durante o ano de 1947, foi transmitido o programa *Nas Asas de um Clipper*. O mesmo era transmitido às sextas-feiras, às 21h30min, com meia hora de duração, ocupando, portanto, o horário nobre da programação. Assim como outros programas do período, era realizado ao vivo com uma orquestra – *Típica Corrientes* – associada ao maestro argentino Eduardo Patané, mas com a regência de um dos mais importantes maestros da *Rádio Nacional*, Radamés Gnattali. O pesquisador Theophilo Augusto Pinto atualmente debruça-se sobre a música no

rádio brasileiro no pós-guerra. Em um estudo feito sobre o repertório musical presente na programação do *Nas asas de um Clipper*, Theophilo, constata:

Da série de programas disponível para a escuta, tomou-se para análise aqueles dedicados a Cuba. Houve duas séries com seis programas cada para essa finalidade. Dos doze programas possíveis foram ouvidos oito, cada um contendo entre seis a oito músicas. Foram executadas, nesses programas 54 músicas, a maioria apenas uma vez, pois foram executadas 49 composições distintas. Desse total, 33 foram cantadas em espanhol, 17 em português (incluindo-se aqui músicas de origem caribenha como “Babalu”, de Lecuona e uma com trechos em portunhol, “Tico-tico na rumba”). Quatro outras peças eram instrumentais. Note-se, portanto, que as composições em espanhol aparecem em número praticamente dobrado que as canções em português, dando um caráter “latino” ao programa (PINTO, 2007 s/p.).

Para Theophilo, no entanto, essa latinidade demonstrava-se por demais distante da pluralidade da música latino-caribenha, além do quê, os músicos brasileiros interpretavam a seu próprio modo este tipo de música. O que se tinha como referência de latinidade estava mais ou menos relacionado com o repertório das grandes orquestras, tais como às de *Xavier Cugat* e *Glenn Miller*. Esse apelo à latinidade, porém, não deixou de formar ídolos.

De um modo geral, com raras exceções, a maioria dessas composições era interpretada por apenas dois cantores: os brasileiros Ruy Rey e Nuno Roland, especializados nesse tipo de música. Uma figura emblemática, que se confunde ao mesmo tempo com a história da música latino-caribenha no Brasil e com a *Rádio Nacional*, é Ruy Rey. O Brasil tinha de fato seu próprio “Rei do Mambo” à la Perez Prado,

o rumbeiro Ruy Rey, que através de sua história nos permite conhecer a importância da *Rádio Nacional* para a chegada da música latina no Brasil.

Ruy Rei começou cantando no conjunto dos irmãos *Copia*, em São Paulo. No início da década de 1940 trabalhou na *Rádio Tupi* de São Paulo, no *Cabaré OK* e na *Orquestra de J. França*. Em 1944, foi para o Rio de Janeiro, onde passou a atuar na *Rádio Nacional*. Em 1946 gravou seu primeiro disco na *Continental*. A carreira de Ruy sempre se pautou pela referência primordial da música afro-latino-caribenha.

Gravou *boleros* como “Nadie”, de Agustin Lara e “No mientas”, de Sila Gusmão; e *rumba* como “Ana Martin”, de sua autoria em parceria com o maestro Sebastião Cirino. Gravou também a *guaracha* “Hechicera”, de sua parceria com Rutinaldo, assim como *cha-cha-cha* e *porros*. Ruy Rey agarrou a música afro-latina e fez desta um ponto central de sua carreira. Em 1948, organizou uma orquestra conhecida como *Ruy Rey e sua Orquestra*, cuja marca principal eram os ritmos do repertório latino-americanos da época. Participou dos filmes “Carnaval no fogo” (1950), “Aviso aos navegantes” (1950) e “O petróleo é nosso” (1954), de Watson Macedo. Durante esta década, teve intensa participação no cinema brasileiro atuando como cantor, como líder de orquestra e até como ator. Em 1951, acompanhou com sua orquestra a cantora Emilinha Borba na gravação da *rumba* “Dançando a rumba”, de Airton Amorim e Mário Meneses.

A música latino-caribenha foi tão forte nos anos 50 que Tom e Vinícius lançaram a música-de-protesto “Só danço Samba”, onde declaravam guerra à hegemonia do *calypso* ao *cha-cha-cha*. Num conjunto de crônicas lançadas no calor deste momento, Vinícius de Moraes comenta a

presença da música de verniz latino-caribenha:

A bolerização, como diria Machado de Assis, é geral. Abre-se o rádio e lá vem o nostálgico ritmo-de-bacia (bacia pélvica, bem entendido...) que para mim, que já tenho andado muito por essas Américas, não me é estranho; lembro-me de tê-lo ouvido no México, por exemplo, de onde não sei se é oriundo, mas onde tem privilégios certos de nacionalidade. Não haja dúvida, os ritmos ouvidos são do melhor bolero: tristezas mil nos bares do Brasil ... mas a verdade, se me permitem um aparte, é que estão xaviercugando a música popular brasileira. Será isso uma das muitas formas de escapismo de uma sociedade doente e entediada a essa realidade saudável e dionisíaca que é sempre a marca da boa música popular? Evidentemente. A música com saúde passou a constituir um elemento “onésimo” no ambiente escuro e enfumaçado das boates pequenas (MORAES, 2008, p. 51-52).

No contexto desta época, os ideais nacionais estavam na ordem do dia. O fato de que tanto a direita quanto a esquerda aderiu à defesa de uma nacionalidade, criava em torno da idéia da identidade nacional um ideal inquestionável. Desde a década de 1930 pelo menos, compositores como Lamartine Babo e Noel Rosa, etc., produziram composições em que se via a preocupação com a crescente influência estrangeira na música popular brasileira⁴, como “Canção pra inglês ver” e “Não tem tradução”, dentre outras. Carmen Miranda, por exemplo, era muito criticada pelo uso comercial de uma imagem caricatural de uma latinidade sem lugar definido e por isso, falsa.

No quadro político, considerando que muitos países latino-americanos encontravam-se imersos em regimes políticos centralizadores, buscava-se uma aproximação com

a música popular e o cinema com o intuito de usá-los como ferramentas para forjar uma integração e uma identidade nacional. Esse período corresponde à passagem do cinema mudo ao sonoro. Era tempo da rainha do *mambo* e da *rumba*, Ninón Sevilla, a lenda viva dos antológicos melodramas de cabaré com música do cinema mexicano dos anos 40 e 50, que chegou a filmar no Brasil, em 1959, *Carnaval de Fogo*, tornando-se figura popularíssima, lotando teatros e *night-clubs* do Rio e São Paulo, onde uma fiel legião de fãs a aplaudiam.

Demonstrando incrível capacidade de adaptação, esta musicalidade afro-latino-caribenha desemboca em um processo de transformação da dança de salão no Brasil. Como salientou Ana Maria de São José (2005), a partir dos anos de 1930 desenvolveu-se um novo processo de transformação da cultura, contribuindo e influenciando novamente a coreografia do samba de salão, com a incorporação de outros gêneros de dança que eram cultivados na cidade do Rio de Janeiro, como a *valsas*, a *polca*, a *rumba* etc. Neste cenário de influência da música latino-caribenha, as orquestras que se destacavam bastante eram as de Glenn Müller, Tom Dorsey, Xavier Cugat, etc. Com o tempo as orquestras brasileiras passaram a utilizar instrumentos do *jazz* tais como trombones, trompetes e clarinetas e conseqüentemente foram feitas adaptações aos arranjos modernos. Segundo Jota Efegê (1974), em 1930, as orquestras das gafieiras eram chamadas de *jazz* e tocavam diversos estilos musicais como *sambas*, *maxixes*, *fox-blues*, *valsas*, dentre outros. O historiador Milton Moura também descreve praticamente o mesmo, ocorrido em Salvador das décadas de 40:

.. a partir dos anos 1940, a mundialização da música caribenha. A referência mais importante deste processo é

a explosão do seu sucesso na Broadway, em Nova Iorque, durante a II Guerra Mundial. Assim, as referências de *música norte-americana* passavam a ser, em Salvador, tanto o *jaz* quanto os ritmos caribenhos. Note-se que o termo norte-americano *jaz* foi alterado para o termo que se popularizou na Bahia – *jaze* – muitas vezes com a mesma grafia de *jaz*, como o denominador comum de uma pequena banda com instrumentos correspondentes a uma orquestra de jazz: teclados, contrabaixo, guitarra e bateria. Foi então, através dos circuitos norte-americanos de produção e divulgação, que a música *latina* – quase sempre cubana ou mexicana – passou a ser divulgada na Bahia (2009, s/p.).

Em Belém, mesmo nos ambientes populares onde o samba ganhava crescente apoio das massas, encontramos indícios de que neste “popular” havia espaço para os conjuntos de *jaze*. O jornal *O Estado do Pará*, em sua edição de 05.02.1936, trouxe uma nota sobre a escola de samba jurunense o *Rancho não posso em amofiná*⁵. O que chama atenção é a presença do “harmonioso jazz” do grupo *Los Creôlos*:

Este simpatizado Rancho Carnavalesco, que tanto brilhou no carnaval que passou, levará a efeito no dia 13.02.36 o seu “assustado” nos salões da Sociedade Beneficente 20 de Março, sob o som do harmonioso jazz “Los Creôlos”. Para esta noitada a diretoria reservou várias surpresas (sic) para cavalheiros e senhoritas e, assim, como no intervalo fará uma demonstração da sua escola de samba, composta de 40 senhoritas e 40 rapazes que executarão sambas genuinamente paraenses (MANITO, 2000, p. 31).

Infelizmente, não existem estudos sobre os chamados grupos de “*jaze*” no Pará. Não se sabe até que ponto este “harmonioso jazz” tinha alguma relação musical

com o *jazz* estadunidense. No depoimento de Solano parece que não se tocava a música americana e sim um repertório mais próximo ao *samba* e ao *choro* da época. De qualquer forma, não deixa de ser interessante que um formato de conjunto caracterizado por instrumentos como banjo, rabeção, tuba, piston, sax e trombone, cuja designação tem como referência a música norte-americana, tenha existido nos interiores do Pará e participado ativamente do lazer das camadas populares e médias de Belém e do interior⁶. Como ilustração, temos o caso do famoso cantor paraense Pinduca⁷, que após sua transferência de Igarapé-Miri para Abaetetuba⁸, integrou-se a um grupo musical denominado *Jazz Brasil*. Em Belém, anos depois, Pinduca também montou uma *Orquestra Internacional*. Por razões que desconhecemos a referida “orquestra” desfez-se e Pinduca teria aproveitado alguns de seus músicos para trabalharem com ele (*O Liberal*, 21.05.1978).

A presença das *big-bands* e orquestras nacionais tiveram em Belém um ilustre representante. Trata-se do maestro Orlando Pereira, cuja fama e memória se mantêm por meio de seu conjunto *Orlando Pereira*, administrado hoje pelo seu filho. Orlando Pereira encarnava o *band-leader* no Pará e, à frente de seu conjunto, tocava músicas afro-caribenhas por conta da influência que este gênero teve no cenário musical da época.

Considerações finais

A partir de nossas investigações pudemos constatar que o contexto musical em que o Merengue se desenvolve, obedece à dinâmica do que estamos designando como *rede de difusão cultural transatlântica*. De tal rede fazem parte as atividades portuárias; o fenômeno do contrabando as aparelhagens; as rádios locais; além do circuito de festas

populares em sedes e gafieiras.

Neste trabalho chamamos atenção para o aspecto cultural relacionado com o espaço urbano belenense. Como lugar de grande importância para a chegada da música e dos discos em Belém, tratamos de um espaço ligado às atividades portuárias, que por sua proximidade acabou tornando-se um dos principais palcos da chegada e da difusão dos gêneros caribenhos na capital paraense. Dessa forma, a zona e o porto ganham uma importância decisiva, na medida em que fazem parte da história de vida dos indivíduos, de suas experiências e de suas memórias (estivadores, marinheiros, vendedores ambulantes, donos de aparelhagem, etc.) tornando-se um espaço-símbolo da relação Pará-Caribe.

Nas últimas décadas o processo diaspórico tem se manifestado nos movimentos migratórios de países pobres em direção aos países de economia mais desenvolvida, em busca de melhores condições de vida. No caso do Pará, entretanto, a música de origem afro-caribenha chega por meio das rotas de contrabando e pela ação dos marítimos, trabalhadores viajantes das companhias de navegação. Esses agentes de circulação cultural tinham no porto e na zona um espaço privilegiado, visto que estes ambientes transnacionais se caracterizam pela circulação de pessoas de várias regiões e países. Formam-se, assim, as zonas de contatos culturais representadas pelo porto de Belém e as festas de gafieira, muitas vezes ocorridas na “zona do meretrício”.

Na *rede de difusão cultural transatlântica* existente em Belém não é a família que funciona como elo, rede e local da memória, na medida em que o processo não é resultado de um movimento diaspórico, isto é, o canal crucial entre o elemento afro-latino-caribenho e a região

do Pará não se dá no ambiente familiar e sim nos espaços constituintes da *rede de difusão cultural transatlântica*. O diferencial está no fato de que os agentes atuantes nesta rede são indivíduos que moram na cidade de Belém, dentro de um ambiente de noções de identidade e tradição muito fortes. As conseqüências disso são que no lugar do forte senso de preservação de uma identidade da “terra de origem”, esse contato transcultural vai se singularizar pela construção de uma nova identidade, qual seja, a identidade musical regional.

Notas

1 Entrevista realizada em 23 de maio de 2009.

2 Como locais de encontro e troca cultural os portos adquirem importância notável. São exemplos a Veneza do século XV, a Lisboa e a Sevilha do século XVI, Amsterdã do século XVIII. Já nos séculos XVII e XVIII, os portos de Nagasaki e Cantão eram locais importantes de troca cultural entre a Europa e a Ásia. Para dar relevo à idéia de que o caráter transnacional dos portos pode servir como meio facilitador de processos de hibridizações, mestiçagens, trazemos à tona o exemplo de portos de cidades como Liverpool e da cidade norte-americana de New Orleans.

3 Sobre a *Rádio Nacional* no contexto da radiofonia brasileira ver Ferrareto (2001). Para uma história da emissora mais específica ver Saroldi, Moreira (2005). Sobre a *Rádio Nacional* no contexto da construção simbólica da música popular brasileira ver Goldfeder (1980) e Mccann (2004).

4 Nas décadas de 50 e 60 essa influência parece se confirmar cada vez mais e a música popular urbana desenvolve-se assimilando outras fontes musicais. No que tange à latinidade, temos como exemplos *Os Mutantes*, que divertiam com a *rumba*. *Os Novos Baianos*, que em seu primeiro disco apresentam uma orquestração de *Big Band* para “Outro

Mambo, Outro Mundo”. O revolucionário álbum “Tropicália”, que foi recheado por *mambos* como “Três Caravelas” e “Lindonéia”. E João Gilberto, que não ficou indiferente: o primeiro disco de *bossa nova*, o 78 RPM *Chega de Saudade*, tinha a música “Bim Bom”, que embora a letra afirme que “é só isso meu baião”, todos percebemos ser composta num ritmo então chamado de *beguine*.

5 Escola de samba Jurunense, por estar localizada no bairro do Jurunas, em Belém-Pará.

6 Um estudo valioso sobre a presença das bandas de música no interior do Pará foi feito por Vicente Salles: “Sociedade de Euterpes: As Bandas de Música no Grão-Pará” (1985).

7 Cantor e compositor paraense, responsável pela difusão do carimbó fora do Pará.

8 Dois municípios localizados no interior do Estado do Pará.

Bibliografia

AUGÉ, M. **Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. 6^o. ed. Campinas: Papirus, 1994.

AUSTERLITZ, Paul. **Merengue, Dominican Music and Dominican Identity**. Temple University, 1997.

COSTA, Antonio Maurício Dias da. **Festa na cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará**. Belém: s/e, 2007.

EFEGÊ, Jota. **Maxixe, a dança excomungada**. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.

FARIAS, Bernardo Thiago. **Música caribenha e sua influência no norte brasileiro**. Disponível em: <<http://www.eca.usp.br/nucleos/njr/esprial>>. Acesso em: 22 mai. 2008.

FERRARETO, Luiz Artur. **Rádio. O Veículo, a História e a Técnica**. Porto Alegre: Sagra Luzzato, 2001.

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

GOLDFEDER, Miriam. **Por trás das ondas da Rádio Nacional**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

HOBBSAWN, Eric. **História social do Jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

LABAN, Rudoulf. **Domínio do movimento**. Ullmann, Lisa (Org.). _____. Tradução de Anna Maria Barros de Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1978.

LIZARDO, Fradique. **Instrumentos musicales folklóricos dominicanos**. Volum 1: idiófonos y membranófonos/esco. Santo Domingo, 1998.

McCANN, Brian. **Hello, Hello Brazil - Popular Music in the Making of Modern**

Brazil. Duke University Press: Durham, 2004.

MANITO, João. **Foi no bairro do Jurunas: A trajetória do rancho não posso me amofiná (1934/1999)**. Belém: Editora Bresser Comunicação e Produções Gráficas, 2000.

MORAES, Vinicius de. **Samba falado: crônicas musicais**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008.

MOURA, Milton. O sofisticado e o vulgar da presença caribenha no repertório musical praticado na Bahia. In: **Anais do V Simpósio Internacional do Centro de Estudos do Caribe no Brasil**, 2008. Disponível em: <<http://www.revistabrasileiradocaribe.org/MiltonMoura.pdf>>. Acesso em: 10 fev. 2009.

PINTO, T. A. A representação da música caribenha no Brasil por meio da Rádio Nacional do RJ - 1945-1948. In: XXIV Simpósio Nacional de História, 2007, São Leopoldo. **História e multidisciplinaridade: territórios e deslocamentos**. Caderno de Resumos do 24º Simpósio Internacional de História. São Leopoldo: Oikos, 2007.

SALLES, Vicente. **Sociedades de euterpe: as bandas de música no Grão-Pará**. Brasília: Edição do autor, 1985.

SÃO JOSÉ, Ana Maria de. **Samba de gafeira: corpos em contato na**

“O Merengue na formação da música popular urbana de Belém do Pará:
Reflexão sobre as conexões Amazônia-Caribe”

cena social carioca. 2005. 184 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

SAROLDI, Luiz Carlos; MOREIRA, Sonia Virginia. **Rádio Nacional: o Brasil em**

Sintonia. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

STEWART, Sue. Salsa: musical heartbeat of Latin America. Londres: Thames & Hudson, 1999.

_____. História Social da música popular brasileira. Lisboa: Caminho, 1988.

_____. Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos. São Paulo: ART, 1988.

VIANNA, Hermano. O mistério do samba. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: UFRJ, 1995.

Fontes jornalísticas

Jornal O Estado do Pará (05.02.1936).

Jornal O Liberal (21.05.1978).

