



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS – UFAM
INSTITUTO DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS – IFCHS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – PPGH
MESTRADO EM HISTÓRIA SOCIAL

**O FESTIVAL DA CANÇÃO DE PARINTINS POR MEIO DAS NARRATIVAS DOS
COMPOSITORES: História, Memória e Identidades
1985-1991**

HIANA RODRIGUES DA SILVA MAGALHÃES

Manaus-AM

2019

HIANA RODRIGUES DA SILVA MAGALHÃES

**O FESTIVAL DA CANÇÃO DE PARINTINS POR MEIO DAS NARRATIVAS DOS
COMPOSITORES: História, Memória e Identidades
1985-1991**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social, Instituto de Filosofia, Ciências Humanas e Sociais, com requisito à obtenção do Título de Mestre em História Social.

Orientador: Prof. Dr. Glauber Cícero Ferreira Biazó

Manaus-AM

2019

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

M188f Magalhães, Hiana Rodrigues da Silva
O Festival da Canção de Parintins por meio das narrativas dos compositores : História, Memória e Identidades 1985-1991 / Hiana Rodrigues da Silva Magalhães . 2019
177 f.: il. color; 31 cm.

Orientador: Glauber Cícero Ferreira Biazó
Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Amazonas.

1. Festival da Canção de Parintins. 2. Compositores. 3. História. 4. História oral. 5. Memória e Identidades. I. Biazó, Glauber Cícero Ferreira. II. Universidade Federal do Amazonas III. Título

TERMO DE APROVAÇÃO

**O FESTIVAL DA CANÇÃO DE PARINTINS POR MEIO DAS NARRATIVAS DOS
COMPOSITORES: História, Memória e Identidades 1985-1991**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social, Instituto de Filosofia, Ciências Humanas e Sociais, com requisito à obtenção do Título de Mestre em História Social.

Orientador: Prof. Dr. Glauber Cícero Ferreira Biazó

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Glauber Cícero Ferreira Biazó – UFAM
Presidente da Banca

Professor Dr. Júlio Claudio da Silva – UFAM
Membro Interno

Professora Dra. Marta Gouveia de Oliveira Rovai – UNIFAL/ MG
Membro Externo

Suplente: Prof. Dr. Otoni Moreira de Mesquita – UFAM

Suplente: Prof. Dr. Sinval Carlos Mello Gonçalves – UFAM

Manaus-AM

2019

AGRADECIMENTOS

É muito bom estar aqui neste momento tão especial tecendo meus agradecimentos. Agradecer representa parte de uma etapa onde percebemos que finalizamos o trabalho e isso nada mais é do que uma imensa satisfação para aqueles que, no caminho da dissertação, conhecemos e foram de fundamental importância, seja no encontro de amizades, seja na troca de conhecimento e especialmente de muitos incentivos. Acredito que todos que irei citar tiveram relevância na minha construção acadêmica. Tal realização foi possível por causa das conversas e estímulos e pela minha total dedicação nesta jornada do conhecimento.

Agradeço, primeiramente, ao Prof. Dr. Glauber Biazio, grande mestre que me ajudou muito a vencer novos desafios nos caminhos dessa pesquisa. Eu consegui! Muito obrigada!

Agradeço ao PPGH, na pessoa do coordenador Prof. Dr. César Bubolz Queirós e aos professores doutores do programa que foram fundamentais para minha formação durante o mestrado, tais como: Antônio Emílio Morga, por ter acolhido meu projeto, Almir Diniz Carvalho Jr, Patrícia Silva, Márcia Eliane Alves de Souza e Mello e Auxiliomar Silva Ugarte.

Ao querido secretário do Programa, Jaílson Soares, pelo incentivo e esclarecimentos diante das dúvidas e burocracias, sempre disposto e atencioso em nos atender. Obrigada!

Agradeço aos Professores, Dr. Elias Souza Farias, Professora Dra. Lillian de Paula e Professor Msc. Francisco de Assis Costa de Lima.

Meus agradecimentos aos meus colaboradores que me ajudaram concedendo-me suas entrevistas de histórias de vida, pelos momentos que precisei incomodá-los e que prontamente me atenderam, e posso dizer que já somos amigos, os compositores Fred Góes, Inaldo Medeiros, Paulinho Dú Sagrado, José Carlos Portilho, Tony Medeiros e o organizador do Festival, Erivaldo Maia.

Ao Jornalista Nelson Brilhante que me confiou seu acervo pessoal de documentos, fotografias e jornais sobre o Festival.

Aos amigos mais que especiais nessa jornada acadêmica: Luciana Santos, Marcos Roberto, Fabiana Saquiray, Jorge Campos, Luziane Lobato, Patrícia Regina de Lima da Silva, Tenório Telles, Alexandre Santos, Luiz Antônio Souza, Edineia Mascarenhas Dias, Joaquim Melo, da Banca do Largo, Jéssica Dayse. Meus sinceros agradecimentos pelas conversas acadêmicas, discussões, conselhos, sugestões e doações de livros que me ajudaram na construção da dissertação. Vocês são especiais, obrigada pela torcida genuína

e sincera.

Meu sincero agradecimento à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas - FAPEAM, instituição que me concedeu a bolsa de estudos, durante dois anos, essencial para o suporte e auxílio à esta pesquisadora.

Agradeço à minha família que sempre torceu por mim, minhas tias Ana Amélia, Rosene, Sônia, meus tios Affonso, Gilvan e Júlio, minha irmã Karina e minha mãe Elvira. Eu os amo muito.

Agradeço às minhas filhas Bianca e Fabíola por tudo que representam para mim, com todo meu amor e carinho.

Ao meu companheiro de luta e ideais, Dori Carvalho, minha gratidão por ter me acompanhado e sofrido comigo, quando pensei que não ia conseguir. Obrigada pela inspiração e pelas leituras firmes e generosas. Enfim, por tudo!

Aos meus avós, que foram pai e mãe, onde estiverem, sempre olhando por mim; eu os amo muito, Maria Luiza e Joaquim Rodrigues. Saudade! Muito obrigada!

Muito obrigada a todos!

Para Maria Manuela e Francisco Inácio

RESUMO

Os Festivais da Canção realizados no Brasil representam um marco histórico, cultural e político, considerados como um dos momentos mais criativos da música brasileira no contexto de 1965 a 1985. Esta pesquisa visa compreender, no contexto da cidade de Parintins, a participação de personagens envolvidas na realização do Festival da Canção de Parintins (FECAP) no início da década de 1980. O evento propiciou uma ambiência de grande efervescência cultural e marcou a carreira musical de importantes compositores nascidos nesse município do interior amazônico. Para tanto, realizamos entrevistas pautadas pela história oral de vida profissional de compositores e organizadores do evento, considerando-os como sujeitos colaboradores da pesquisa. Através das histórias narradas, procuramos compreender o trabalho de memória executado pelos protagonistas e o papel do Festival da Canção na construção de uma identidade artística e musical. Nesse sentido, analisamos também a maneira como algumas canções populares pertencentes ao folclore parintinense foram sendo reconfiguradas pelos compositores no contexto do FECAP e passaram a fazer parte de uma memória coletiva que qualifica a sua produção e confere identidade ao grupo. Avaliamos, por fim, como suas memórias narrativas apresentam a sua produção artística e a contextualizaram num período de mudanças socio-culturais e políticas que marcaram a transição da ditadura para a democracia política no país.

Palavras-chave: Festival da Canção de Parintins, compositores, história, história oral, memória e identidades.

ABSTRACT

The Music Festivals in Brazil represent an important historical, cultural and political reference, and are considered as one of the most creative moments for Brazilian music, during the period between 1965 and 1985. In Parintins, during the decade of 1980, the city began the Parintins Music Festival (Festival da Canção de Parintins/FECAP). This event offered the city a cultural setting, one that would make it a center for cultural creativity. By examining the historical context, this dissertation aims at analyzing this moment of cultural effervescence, in a city in the interior of the Amazon. To do so, the instrument and work proposal we chose was that of interviewing the composers and organizers of this event, for those subjects were the main protagonists during the period of the Music Festivals in Parintins. Thanks to their stories, memories and reinvented identities, we note the involvement of the regional composers, collaborating to the creation of a musical identity, in which the traditional popular songs are present, while innovating tunes are gradually included. We will follow the lead that takes us from the folklore in Parintins, represented by the traditional melodies, to the cultural fusion, with the addition of new cultural elements and themes, so as to understand the multicultural melting pot this event represented to the group of composers created during the social, cultural and political changes in the context of the country, reflected in Parintins.

Keywords: Music Festival in Parintins, history, memory, identities, culture and oral narratives.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	11
1. A CIDADE, O FESTIVAL DA CANÇÃO E AS HISTÓRIAS DE VIDA DOS COMPOSITORES.....	18
1.1 O cenário econômico e social	18
1.2 A cidade: Ilha de Tupinambarana.....	21
1.3 A Cena Cultural: de tradição à vanguarda	24
1.4 A História Oral e a Memória: procedimentos de pesquisa	30
1.5 As histórias de vida dos “ <i>co-labor-adores</i> ”	34
1.6. Os colaboradores.....	35
2. POR UMA “IDENTIDADE REIVINDICADA”: O FECAP COMO CONSTRUÇÃO CULTURAL.....	52
2.1 Memórias sobre o Festival da Canção: os protagonistas da história	56
2.2 Identidades articulando diferenças: o FECAP como palco de criação artística.....	63
2.3. Reinvenção da temática ameríndia: a contribuição cultural dos instrumentos andinos para a identidade musical.....	68
2.4. Do Festival da Canção para o Festival Folclórico: representações e identidades.....	73
3. “O FESTIVAL EM PALAVRAS”: AS CANÇÕES QUE MARCARAM A MEMÓRIA COLETIVA DOS COMPOSITORES E DA COMUNIDADE PARINTINENSE.	81
3.1 A cena musical da MPB dos anos 1970 e 1980 como uma forte influência na construção artística dos compositores.....	83
3.2. Letras e contextos: uma breve análise das canções do Festival da Canção de Parintins, FECAP	86
CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
REFERÊNCIAS	108
ANEXOS	114
Entrevista nº 1	115
Entrevista nº 2.....	124
Entrevista nº 3	127
Entrevista nº 4.....	132
Entrevista nº 5	138
Entrevista nº 6.....	147
Entrevista nº 7	155

Cartas de Cessão	160
Galeria de Imagens FECAP	168

APRESENTAÇÃO

“O Festival da Canção de Parintins por meio das narrativas dos compositores: História, Memória e Identidades” é o tema que escolhi para esta Dissertação de Mestrado. O ponto inicial partiu das possibilidades de se investigar a história do Festival através da experiência narrada dos compositores: Fred Góes, Inaldo Medeiros, Tony Medeiros, Paulinho Dú Sagrado e José Carlos Portilho e de um organizador do evento, à época, o Sr. Erivaldo Maia. Juntos, o grupo de entrevistados protagonizou o evento que ocorreu na década de 1980.

As primeiras entrevistas aconteceram em 2010, quando o grupo de compositores se propôs em colaborar para uma pesquisa de História Oral, quando eu ainda estava na graduação. Esta experiência como historiadora da oralidade instigou-me a continuar no campo acadêmico da história oral, agora, na efervescência da pós-graduação.

Esta atividade cultural na cidade mobilizou algumas pessoas interessadas para fundar uma associação que representaria os compositores da cidade: A “Frente Jovem Sócio Cultural”. O Festival foi aberto à participação de pessoas de todos os lugares do Brasil e não somente de Parintinenses. Essa circularidade cultural¹ proporcionou aos artistas locais expandirem seus trabalhos no campo da composição e a consolidarem suas carreiras enquanto compositores.

A cidade, na década de 1980, já era reconhecida pelo Festival Folclórico dos bois-bumbás Garantido e Caprichoso, que se tornou a “festa maior do município”, dispondo de recursos financeiros vindos do governo do estado para a sua realização anual. Por isso, no contexto da época, os incentivos à cultura dependiam desse vínculo com a política tradicional e seus representantes, que favoreciam mais as manifestações artísticas antigas e consolidadas afeitas aos grupos políticos e culturais dominantes da cidade.

Dentro de um quadro sociopolítico caracterizado ainda pelo regime autoritário, os festivais da canção emergiram, revelando uma talentosa geração de compositores. O período contextualizado por eles representou um momento de enfrentamento ideológico ocasionado pela grave situação política em que o Brasil se encontrava.

Assim como nas grandes metrópoles do país e em muitas cidades do Amazonas,

¹ A circulação de músicos, [...] ou profissionais entre os meios musicais distintos em determinados contextos sociais e históricos é outro perspicaz exemplo que comprova este processo de circularidade cultural que se forma pelo meio da interligação e reapropriação contínuas originárias das culturas das classes dominantes e das culturas provenientes das classes subalternas. Ver: SILVA, Leonardo Santana da. Carlo Ginzburg: O conceito de circularidade cultural e sua aplicação nos estudos sobre a Música Popular Brasileira. **Revista Augustus**, Rio de Janeiro v. 22, n. 43, p. 72-83, jan./jun. 2017.

como Manaus e Itacoatiara, os festivais da canção já vinham acontecendo com a mesma intensidade dos grandes festivais de MPB da década de 1960.

Cabe citar o tom épico que a memória social costuma lembrar dos festivais daquele período. Esta memória é inseparável das imagens televisivas desses eventos que imortalizaram uma determinada relação do artista com o público e que era socializada através das mídias de rádio e TV para todo o país.

No contexto da história dos festivais de música, é importante percebermos as confluências dessas atividades com as que foram desenvolvidas pelo CPC²-UNE, Centro Popular de Cultura – União Nacional dos Estudantes, mais precisamente em 1960, que desenvolvia as articulações artísticas, discutindo a sociedade brasileira e as situações criadas arbitrariamente pelo governo. Tais segmentos marcavam culturalmente diversas cidades e regiões brasileiras.

Concomitante aos grandes festivais de música brasileira e ao Festival Folclórico dos bois-bumbás que representam o elo entre a tradição e a vanguarda, surgiu o Festival da Canção de Parintins, O FECAP, organizado com a intenção de alavancar o cenário cultural parintinense; o que proporcionou ambiência cultural na cidade e efervescência crítica e política aos artistas que participaram, imprimindo inovação nas suas produções musicais.

Para desenvolver o estudo, foi preciso trabalhar com as “fontes narrativas”, entrevistas de História Oral com os compositores do Festival da Canção de Parintins – FECAP. Elas foram o eixo central da investigação. O primeiro encontro com os narradores e com os pressupostos teóricos da História Oral teve início na graduação, se adensou em uma especialização e, agora, se consolida nesta dissertação.

Na História Oral, desde o final da metade do século XX, as fontes orais assumiram um papel diferente por responderem às necessidades de preenchimento de espaços capazes de dar sentido a uma cultura explicativa a partir dos atos sociais. Desde o seu surgimento, a proposta alternativa que opta por trabalhar com pessoas comuns, através da participação coletiva, e dos locais reconhecíveis pela comunidade, revela uma nova abordagem que veio contrastar com a chamada “*grande história*”, valorizando o sujeito no tempo presente.

Na década de 1960, a história oral desenvolveu e aumentou ainda mais seu caráter revolucionário elegendo experiências vindas “de baixo” dos grupos à margem do processo

² Centro Popular de Cultura, o chamado CPC. Entre os objetivos do CPC – criado para promover discussões políticas, a produção e divulgação de peças de teatro, filmes e discos de música popular, constava, o de deslocar o sentido comum da música popular, dos problemas puramente individuais para um âmbito geral: o compositor se faz o intérprete esclarecido de sentimentos populares, induzindo-o a perceber as causas de muitas das dificuldades com que se debate. Ver: TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 2010. P. 331.

de integração social. Com a repressão imposta pelos regimes autoritários ela assumiu a responsabilidade de contar a história dos silenciados. Daí em diante sua aplicação se fixou no compromisso social: “compreendendo para explicar, explicamos para transformar, assim “compreender seria transformar.”³

O Festival da Canção de Parintins foi idealizado para estimular a produção da música parintinense e realizou-se entre 1980 a 1991. Dessa forma, a problematização da dissertação será investigar: qual foi a importância do Festival na trajetória desses narradores e como eles contam suas experiências, e, ao mesmo tempo, qual a avaliação que eles fazem sobre a importância do Festival da Canção para a sociedade parintinense.

Na perspectiva teórica adotada, a memória é um processo permanente de construção e reconstrução, é “um trabalho”, concebida como uma concepção de gestão da memória como objeto da história. Ulpiano Meneses, por sua vez, defende que “para conhecer o campo da memória” é necessário “depurá-la” de uma “série” de “traços que lhe são vulgarmente” atribuídos “para abrir caminho ao crivo da história”.⁴

Tal afirmação sintetiza que toda memória individual é resultado de um processo de sociabilidade e de relação com o mundo, portanto, uma constante negociação entre uma “memória coletiva” e “apropriação de sentidos” e “significados individuais”. Ou seja, “toda memória é produto de uma experiência de comunidade” que se “articula nas redes de interação”, “imbricadas e estruturadas”.⁵

Assim, “a memória, como construção social, é formação de imagem necessária para os processos de constituição e reforço de identidade individual, coletiva e nacional. Não se confunde com a História, que é a forma intelectual de conhecimento, e operação cognitiva”.⁶

No total, as horas das gravações correspondem a 120 minutos, em média, por cada colaborador. Essas vozes foram transcritas e usadas como fonte principal da dissertação, devidamente autorizadas.

Por ser este um dos momentos de grande deleite no trabalho com as fontes orais, que são as narrativas, o maior prazer desta prática é poder ouvir, dos próprios entrevistados,

³ MEIHY, José Carlos Sebe Bom; HOLANDA, Fabíola. **História Oral**: como fazer, como pensar. São Paulo: Contexto, 2007, p.108.

⁴ MENESES, Ulpiano. A História, Cativa da Memória? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, (34), p. 9-24, 1992.

⁵ MENESES, Ulpiano. Os paradoxos da memória social. In: MIRANDA, Danilo Santos de (Org.). **Memória e Cultura**: a importância da memória na formação cultural humana. São Paulo: Edições SESC/SP, 2007, p. 19.

⁶ PORTELLI, Alessandro. O que faz a história oral diferente. **Projeto História**, São Paulo, (14), p. 25-39, fev. 1997.

os relatos sobre os momentos de vivacidade das suas experiências e construir a documentação e o registro de suas narrativas.

As representações construídas, hoje, sobre as práticas do passado, relatam as experiências com significados atribuídos pelos colaboradores que as vivenciaram. Alessandro Portelli reconhece que “a memória” não é apenas um “depositário passivo de fatos”, mas sim “um processo ativo de criação de significações”.⁷

Nas fontes orais, o colaborador oferece um encadeamento causal dos fatos com significados. Por isso, cabe ao historiador da oralidade refletir sobre a construção dessa narrativa para produzir a sua interpretação.

“A utilidade específica das fontes orais para o historiador” repousa menos em suas “habilidades de preservar o passado”, do que “nas muitas mudanças forjadas pela memória”. Estas “modificações revelam o esforço dos narradores em buscar sentido no passado dar forma as suas vidas e colocar a entrevista e a narração em seu contexto histórico”.⁸

As fontes orais constituídas através das narrativas são o grande aparato para a construção desta dissertação. A produção teórica do conhecimento em História Oral é o arcabouço por meio do qual será avaliada de que maneira as histórias narradas reconstróem uma memória no tempo presente sobre a experiência do vivido, selecionando a evocação de lembranças que são consideradas significativas para “este presente”, “sob luz explicativa” que convém à ação atual.⁹

O grupo de entrevistados: Fred Góes, Inaldo Medeiros, Tony Medeiros, Paulinho Dú Sagrado, José Carlos Portilho e por último, Erivaldo Maia, formam a “comunidade de destino” que compartilhou ideias do “mundo das artes”¹⁰, na cidade de Parintins.

A recepção cultural¹¹ ou fruição, pelo viés da memória, nos faz entender o uso de sua função social caracterizada pelo ato narrativo em que os sujeitos sociais agem e interagem, e não apenas sofrem a ação das propostas culturais, mas participam e processam suas experiências.

⁷ PORTELLI, *op. cit.*, p. 29.

⁸ *Ibidem.*

⁹ BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 133.

¹⁰ O mundo das artes consagrado como campo específico de produção cultural, espaço relativamente autônomo e difundido intencionalmente. Ver: SANTHIAGO Ricardo. História Oral e as artes: percursos, possibilidades e desafios. **Revista História Oral**, v. 16, n. 1, p. 155-187, jan./jun. 2013. P. 157.

¹¹ A respeito da receptividade Chartier afirma: A problemática do “mundo como representação”, moldado através das séries de discursos que apreende e o estrutura, conduz obrigatoriamente a uma reflexão sobre o modo como uma figuração pode ser apropriada. Ver: CHARTIER, Roger. **A história cultural entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990. p. 16-17.

Meihy esclarece que o trabalho com a “História Oral” é um recurso moderno usado para elaboração de documentos, arquivamentos e estudos referentes à “experiência social” de “pessoas e de grupos”, e que é sempre uma “história do tempo presente” e também reconhecida como “história viva”.¹²

Alessandro Portelli defende que “não encarar a História Oral como instrumento para fornecer informação do passado, pois segundo ele, “o que interessa é a subjetividade dos narradores”. Assim, a “memória, ainda que seja moldada” de diversas formas pelo meio social, “o ato e a arte” de lembrar jamais deixam de ser “profundamente pessoais”.¹³

Maurice Halbwachs em “A memória coletiva”, discorre no primeiro capítulo sobre as duas principais categorias da memória: a memória individual. Para ele: “O primeiro testemunho a que podemos recorrer será sempre o nosso” e a memória coletiva, “É como se estivéssemos diante de muitos testemunhos”.¹⁴

Diante da perspectiva de que o indivíduo nunca está sozinho, mesmo os acontecimentos vividos solitariamente são percebidos enquanto lembranças que permanecem coletivas. Para Halbwachs, a memória individual é construída a partir da memória coletiva.

Na construção deste trabalho foram percorridos os caminhos criados pela memória de cada um dos colaboradores, procurando identificar e compreender as principais características que marcam a memória coletiva da “comunidade de destino”.

José Carlos Sebe Bom Meihy diz que “comunidade de destino” é o resultado de uma experiência que qualifica um grupo, dando-lhe princípios que orientam suas atitudes, de maneira a configurar uma coletividade com base identitária.¹⁵ É a comunidade de destino que designa o grupo de pessoas que iremos estudar, portanto é a memória do ocorrido que dá origem a estas comunidades de destino. Logo, lembrar é fundamental.

As narrativas dos compositores que participaram do Festival da Canção de Parintins são problematizadas como fonte de pesquisa e investigadas em seus “padrões de significação”¹⁶.

Afinal, quais são as principais reivindicações de nossos narradores e quais os significados que atribuem a sua participação na produção cultural regional e na cena

¹² MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Manual de História Oral**. São Paulo: Edições Loyola, 1996, p. 13.

¹³ PORTELLI, Alessandro. Tentando aprender um pouquinho. Algumas reflexões sobre ética na História Oral. **Projeto História**, São Paulo, (15), p. 13-49, abr. 1997.

¹⁴ HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990, p. 25-30.

¹⁵ MEIHY, *op. cit.*, p. 62.

¹⁶ PORTELLI, Alessandro. A filosofia e os fatos: narração, interpretação e significados na memória e nas fontes orais. **Tempo**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 59-72, dez. 1996.

cultural do norte do país? Quais as relações entre as memórias construídas e as identidades defendidas pelos narradores nas entrevistas e em suas canções?

Buscando responder a todas as nossas inquietações, o trabalho foi estruturado em três capítulos articulados entre si, através de uma macro história¹⁷ que se afinou e se adensou em uma perspectiva da micro-história¹⁸, que tem como principal objetivo identificar as tendências gerais sobre o olhar para a região amazônica, no qual se insere Parintins no contexto dos festivais de música.

No primeiro capítulo, “A História de vida dos colaboradores, a Cidade e o Festival da Canção”, associamos os recortes específicos sobre o evento e os acontecimentos através do contexto sociocultural em que se insere a história da cidade e a cena cultural. Na cultura popular, “novo e arcaico” se entrelaçam nos quadros da memória social do grupo de entrevistados.

No segundo capítulo, “Por uma Identidade Reivindicada: o FECAP como uma construção cultural”, sabendo que os estudos sobre a identidade têm se desenvolvido recentemente devido ao crescente reconhecimento tanto por parte de opiniões públicas como do poder político, pretendemos pontuar os principais traços do conjunto de narrativas em que apresentamos as falas dos nossos colaboradores no cenário da ação cultural, o que representou o festival e qual sua importância para a cidade de Parintins.

No terceiro capítulo é apresentado “O Festival em Palavras”, o que as letras das canções representam para a memória coletiva de nossos colaboradores. Será analisado o significado de algumas canções, destacando elementos que retratam a reivindicação de identidades individuais e coletivas.

A ênfase nessa questão será a partir da narrativa dos compositores, de como eles se colocam no corpo social de Parintins e de como eles dialogam de forma coletiva. Com atenção para as mais diversas ações culturais em que se especificam as lutas pelo espaço, no campo da composição que se inicia com o Festival da Canção, e porque tais canções se tornaram importantes para a memória do grupo.

¹⁷ Esse tipo de análise tem como principal alternativa metodológica a que se conhece por análise de micro-história, método associado a um gênero historiográfico que põe em foco recortes específicos de eventos e acontecimentos para uma compreensão mais densa e profunda em pequena escala. Ver: CARDOZO, José Carlos da Silva. Reflexões sobre a abordagem macro e micro na História. **MNEME – Revista de Humanidades**, 11(28), p. 31-46, ago./dez. 2010.

¹⁸ O trabalho da micro-história tem se centralizado na busca de uma descrição mais realista do comportamento, empregando um modelo de ação que possa dar voz a personagens, lugares, pequenos eventos que não eram considerados na historiografia tradicional. Segundo Levi, a micro-história possui, portanto, um papel muito específico dentro da chamada Nova História Cultural. Ver: LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. In: BURKE, Peter. **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Editora da UNESP, 1992. p.133-161.

No desenvolvimento desses capítulos procuro entender as razões concretas da atuação dos compositores que acreditaram na possibilidade de engajar-se atuando no Festival da Canção de Parintins e nas ações culturais da cidade. A tentativa de dotar a música de um sentido ideológico e afirmar as canções como bens culturais renovados durante os meandros desta história e os inúmeros impasses para a sua concretude, resistindo e inovando a cena cultural na cidade.

“A história dos festivais de MPB pode ser vista como a própria aventura, apontando para os dilemas que foram muito além da área musical específica e atingiram diretamente o cerne da nossa história social e política”¹⁹, e por esta razão tenha florescido em muitos lugares do país, como no município de Parintins, na década de 1980.

¹⁹ NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a Canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001b, p. 17.

1. A CIDADE, O FESTIVAL DA CANÇÃO E AS HISTÓRIAS DE VIDA DOS COMPOSITORES

1.1 O CENÁRIO ECONÔMICO E SOCIAL

As expressões da cultura popular e a relação entre arte e cultura são condições primordiais que nos fizeram refletir sobre a inserção dos processos socioculturais locais e regionais, no contexto social e histórico do Festival da Canção de Parintins, visto que o evento foi uma manifestação cultural que expressou-se através da música e da ação do grupo de compositores na cidade.

Neste contexto, as experiências narradas pelos compositores colocaram em debate as questões sobre a produção artística, a “música”, repensada a partir de novas ressignificações e as temáticas em voga, relacionadas ao contexto parintinense.

Coube nesta pesquisa entender como os responsáveis pelas canções traduziram “as vivências de mulheres e homens da região” e como as realizações e produções musicais do Festival enquadraram tradições já existentes em Parintins, pertencentes ao universo cultural amazônico. Interessa também as novas influências advindas da música popular brasileira e do cancionero latino-americano.

Samuel Benchimol, numa descrição densa sobre as tradições dos povos que integram e habitam a região, esclarece que:

A Amazônia tradicional, dos povos ribeirinhos dos baixos rios e do beiradão da calha central, sobrevive em todos os pequenos sítios, povoados, vilarejos e cidades que se estabelecem ao longo do rio Amazonas e seus afluentes. Caboclos da Beira, como foram cognominados por *Charles Wagley*²⁰, também apelidados de cabocos suburucus do beiradão e da roça, constituem os diferentes tipos humanos que estão, hoje, vivendo e trabalhando: fazendeiros, vaqueiros, criadores de boi e búfalo, apanhadores e coletores de açaí, andiroba, pescadores de piramutaba, dourado e surubim, pescadores de camarão, vendedores de planta medicinal.²¹

Quando questiona-se sobre o que vem a ser o “homem amazônico”, este indivíduo envolvido em suas práticas cotidianas de trabalho, nas suas relações sociais e produções de bens simbólicos sobre o meio amazônico, geralmente o reconhecemos como “o caboclo”. Esta ótica sob a Amazônia possui uma identidade cultural marcada, sobretudo, pela

²⁰ WAGLEY, Charles. **Uma comunidade amazônica**: estudo do homem nos trópicos. Tradução de Clotilde da Silva Costa. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

²¹ BENCHIMOL Samuel. **Amazônia**: formação social e cultural. 3. ed. Manaus: Valer, 2009. p. 33.

diversidade de uma região em que se há a combinação de “processos naturais e socioculturais”.²²

Estes processos, no contexto socioeconômico em que se insere o município de Parintins, desde o século passado, quando a industrialização tomou frente da economia brasileira, indicaram naquele momento disparidades no crescimento das regiões do país, visto que tais circunstâncias corroboraram para que as autoridades federais estimulassem políticas desenvolvimentistas.

Este quadro está inserido diante das décadas de 1960 e 1970, marcadas por intensas atividades econômicas no país durante o período do governo militar, contrastando com o progressivo aumento da repressão política e destruição das instituições democráticas. Nesse aspecto, o cenário de conquistas econômicas dessas temporalidades teve aumento significativo no campo da industrialização entre os setores químicos, petroquímicos, elétricos, além do crescimento da indústria de aviação e equipamentos eletrônicos.

O Estado do Amazonas obteve, com a implementação da Zona Franca de Manaus, em 1967, o fomento para o desenvolvimento econômico da região e a integração entre os estados do Norte. O intuito do governo federal era promover a ocupação de espaço, pelo fato de a região ser a menos populosa do Brasil. Com o tempo, esse processo ocasionou uma migração em massa de pessoas vindas de cidades menores e de outros estados para a capital amazonense, Manaus. A maior parte dessa população tornou-se marginalizada socialmente pelas políticas públicas governamentais, impossibilitada de participar dos resultados dessas mudanças no quadro socioeconômico da região.

A partir da segunda metade da década de 1970, o cenário da economia internacional ocasionou no país a derrocada no mercado financeiro. Com a perda cada vez maior de legitimidade dos militares diante da sociedade brasileira, o processo de redemocratização do Brasil teve eventos marcantes, como a reabertura democrática de 1979 e a campanha para as eleições “Diretas” em 1983 e 1984.

Na efervescência política e cultural causada pela reabertura democrática do país, no Amazonas, na cidade de Parintins, organizava-se o FECAP.²³ Um grupo de pessoas interessadas em fazer algo pela cultura no município criou a associação de compositores e

²² BATISTA, Djalma. **O complexo da Amazônia**: análise do processo de desenvolvimento. Manaus: Valer e Inpa, 2007, p. 11.

²³ O Festival da Canção de Parintins aconteceu durante doze anos. Acredita-se que o primeiro foi em 1979, realizado no Palmeiras Clube. Entre idas e vindas, em 1985, é produzida a quarta edição do festival, agora, com sua marca definitiva de FECAP. Com a organização do senhor Erivaldo Maia e do jornalista Nelson Brilhante, fundam a Associação Frente Jovem Sócio-Cultural para representar o evento e a categoria dos compositores que já vinham participando de outros eventos análogos na cidade, como, por exemplo, o Festival Folclórico.

músicos “Frente Jovem Sócio Cultural”, visando o desenvolvimento cultural e social, organizando a categoria de músicos e compositores da cidade para que valorizassem a música parintinense.

As performances culturais no Festival da Canção foram desenvolvidas a partir da tematização de caracteres amazônicos de questões como: o desenvolvimento econômico, migração, indigenismo e condição de vida do caboclo ribeirinho, reivindicando o reconhecimento de diferentes identidades e, sobretudo, o apelo para a preservação da natureza.

A década de 1980 foi uma época em que o Brasil ainda vivia o governo ditatorial militar, mas também começavam a acontecer significativas mudanças com a participação de diversos movimentos sociais engajados no reordenamento do quadro sociopolítico e cultural.

Assim, em sintonia ao contexto com os grandes festivais de música popular brasileira que já vinham acontecendo anualmente no Brasil, em Parintins, o FECAP se organizou e passou a ocorrer durante a década de 1980, e se tornou um evento compreendido como um centro fomentador de cultura, cujo o principal objetivo dessa construção buscou trabalhar a produção cultural com o olhar voltado para a música, afinal, os compositores precisavam ser entendidos como produtores e produtos do FECAP.

O período de transição da ditadura para a democracia foi marcado por transformações que fizeram com que o país convivesse com grandes contrastes sociais e econômicos, fruto de um modelo excludente de sociedade, marginalizando a população sem acesso aos bens sociais básicos, como saúde, educação, saneamento, habitação e salário digno. A hiperinflação leva a população ao sofrimento. Com a mudança do governo militar para o governo civil, implanta-se o plano cruzado do governo Sarney, que causou um choque na economia com o congelamento dos salários e dos preços; além de criar uma nova moeda: o *Cruzado*.

A cidade de Parintins não ficou imune a essa situação, o número de desempregados aumentava, fábricas fechavam e, com isso, a diminuição significativa da arrecadação do município, deixando muitas famílias em condições degradantes e de vulnerabilidade social.²⁴

²⁴ ANDRADE, Larissa da Silva; CARNEIRO, Paulo. **História e memória política do município de Parintins de 1977 a 1988**. Volume III. Parintins: Câmara Municipal de Parintins, 2012.

1.2 A CIDADE: ILHA DE TUPINAMBARANA

Uma cidade é um mundo construído de várias maneiras: pelas pessoas e seus mundos sonhados e vividos de sentimentos e rituais e transcendências, dias e noites, tristezas e alegrias, arte e realidade, [...].²⁵

Parintins está situada na ilha de Tupinambarana, localizada à margem direita do rio Amazonas, fundada em 1669, pelo padre Bettendorf, com o nome de São Miguel dos Tupinambarana. Posteriormente, a cidade recebeu outras denominações: Missão Religiosa Vila Bela da Rainha (1803); Freguesia de Tupinambarana (1833); Vila Bela da Imperatriz (1849), já na categoria de município; e, em 1880, pelo projeto do deputado provincial Emílio José Moreira, foi elevada à categoria de cidade com o nome de Parintins. O nome é oriundo de “Parintintim”, etnia guerreira do “Tronco Tupi”, originária do rio Madeira, mas que passou pela ilha deixando sua marca ao guerrear com as tribos do lugar.²⁶

A história do município é compreendida pelos estudiosos como sendo a síntese da miscigenação, a princípio, entre portugueses e indígenas. Cerqua²⁷ nos diz que os primeiros povos indígenas que habitaram o lugar, onde hoje está localizada a cidade, foram os “Aratu”, “Apocuiara”, “Yara”, “Godui”, “Curiató”. Em um segundo momento esses grupos étnicos, foram subjugados pelos “Tupinambá”, que vieram do litoral brasileiro em movimento migratório. A partir de 1600 essa migração transformou-se em um verdadeiro êxodo.

Ao final do século XIX, a cidade passa a ser o porto de passagens e chegadas de um grande número de imigrantes, que se ocupavam de atividades econômicas como a pecuária, a pesca, o comércio e a agricultura, sobretudo o cultivo do cacau e a extração da castanha, óleo de copaíba e látex.

Gradativamente, o município recebeu um incremento populacional constituído, principalmente, de migrantes vindos do estado do Maranhão e do Nordeste do Brasil, os chamados “cearenses”, na época da grande seca,²⁸ em 1877.

Muitos judeus sefarditas, oriundos do norte da África, a partir de 1890, chegaram na

²⁵ HABIB, Salomão. **Tó Teixeira**: o poeta do violão. Belém: Violões da Amazônia, 2013, p. 20.

²⁶ PIMENTEL, Ângelo Cesar Brandão. Parintins cultura e turismo. In: FARIA, Ivani Ferreira de (coord.). **Turismo**: lazer e política de desenvolvimento local. Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 2001. p. 153.

²⁷ CERQUA, Dom Arcângelo. **Clarões de fé no Médio Amazonas**. 2. Ed. Manaus: ProGraf, 2009, p. 12.

²⁸ “As secas de 1877 e 1878 deslocaram 19.910 retirantes nordestinos, que entre eles a maioria era composta por cearenses”. Ver: CAMPOS, José Nilson B. Secas e políticas públicas no semiárido: ideias, pensadores e períodos. **Estudos Avançados**, 28 (82), p. 65-88, 2014. p.70.

Amazônia e passaram a ocupar as cidades do interior.²⁹ Em Parintins, os judeus passaram a dominar o comércio que era bastante incipiente. As famílias Cohen e Assayag destacaram-se com seus empreendimentos, tais como: empórios de bebidas e tecidos, casas para acessórios esportivos, empresas de embarcações e regatão.

Na primeira metade do século XX teve início a imigração de muitos japoneses para o Amazonas. Sobre esse aspecto que ajudou no desenvolvimento do município, Saunier³⁰ nos retrata que em 1931 foi fundado o Instituto Amazônia pelo Dr. Tsukasa Ujetsuka, então Ministro da Agricultura do Japão, que recebera do presidente Getúlio Vargas a permissão para fundar na Amazônia, no município de Parintins, um “Instituto de Estudos Agrícolas” que trouxesse aprimoramento técnico aos imigrantes japoneses. Sendo assim, o incremento populacional na região veio para beneficiar o cultivo da juta, o que favoreceu o crescimento econômico.

No bojo dessa discussão, nota-se que durante as décadas de 1960 e 1970, a cidade teve um intenso movimento lucrativo com abertura da indústria de fiação e tecelagem. Com a instalação da “Fábrica Juta”, para produção da juta³¹ e malva, muitos habitantes trabalharam na fábrica instalada em Parintins. Segundo Silvan³², em 1970 “a Fábrica Juta chegou a ter mais de 1.100 funcionários, e por isso “a cidade se tornou o epicentro das transformações econômicas, sociais e culturais que ocorreram na mesorregião Centro Amazonas, durante o período”.

A década de 1980 foi marcada por uma série de acontecimentos de ordem sociocultural, que ainda sob o comando do governo militar, a situação econômica do país refletia-se no cotidiano de milhares de brasileiros, e em Parintins os moradores não ficaram sem sofrer os danos dessa realidade. Tais medidas desestruturaram o setor de finanças do

²⁹ No final do século XIX e início do século XX, Parintins vivia uma época de muita prosperidade com oportunidade de ganhos de trabalho. Para lá emigraram vários judeus que se estabeleceram na cidade e no interior do município. A migração dos judeus para a Amazônia se inscreve no âmbito dos conflitos sociais, políticos e religiosos que vinham enfrentando severas perseguições por parte da Espanha, Portugal e, posteriormente, Marrocos, desde o século XV. Ver: TRINDADE Deilson do Carmo. **As Benzedeiças de Parintins: práticas, rezas e simpatias**. Manaus: EDUA, 2013. p. 44-45.

³⁰ SAUNIER, Tonzinho. **Parintins: memórias dos acontecimentos históricos**. Manaus: Valer, 2003, p. 176.

³¹ A cultura da juta e, mais tarde, da malva no Amazonas fizeram do Brasil o único país fora da Ásia a fazer concorrência à produção indiana. No auge da produção, em 1960, mais de 60 mil famílias das áreas de várzea do Amazonas e Pará viviam da exportação das fibras de juta, sem contar as fábricas e prensas que surgiram e outras que se transferiram do Sudeste para o Norte e se instalaram em cidades polos, como Castanhal, Belém e Santarém, no Pará, e Parintins e Manaus, no Amazonas, tornando o Brasil autossuficiente na produção da fibra. Ver: FERREIRA, Aldenor da Silva. **Fios dourados dos trópicos: culturas, histórias, singularidades e possibilidades (juta e malva - Brasil e Índia)**. 2016. 487 p. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2016; SILVAN, Denison. **Trabalhadores da juta na Amazônia: trajetória de lutas, suor e sofrimento**. 2018. 245 f. Tese (Doutorado em Sociedade e Cultura na Amazônia), Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2018.

³² SILVAN, *op. cit.*, p. 88.

município e com isso a produção da juta chegou a se extinguir, ocasionando o fechamento da fábrica. Assim, a cidade passou a sofrer as consequências dessa ação com o desemprego de muitos operários.

Ainda na mesma temporalidade, a pecuária surge como principal atividade econômica da região, ocasionando um maior acúmulo de capital. O momento foi auspicioso para os criadores de gado, tanto que se organizaram e fundaram a Associação dos Pecuáristas de Parintins. Neste cenário foi criado o Parque de Exposição para realizar as feiras agropecuárias, a “EXPOPIN”, que passou a acontecer duas vezes ao ano, movimentando a economia local.³³

Somando-se à pecuária, o setor primário da economia do município passou a ser baseado também na agricultura que conta com a produção de abacaxi, macaxeira, maracujá, melancia, soja, melão, milho, abacate, banana, cacau, café, caju, coco, laranja, limão, guaraná e tangerina. A primeira, entretanto, continua sendo a atividade de maior peso desse setor e compreende a criação de bovinos, seguida da criação de suínos. A produção de carne e leite destina-se ao consumo local e à venda para outros municípios.

Parintins pertence à mesorregião³⁴ geográfica Centro Amazonas e microrregião³⁵ geográfica de Parintins. Depois de Manaus, Parintins é o segundo município que concentra o maior número de habitantes no estado do Amazonas. Da microrregião geográfica, além do município de Parintins, fazem parte os municípios de Barreirinha, Boa Vista do Ramos, Maués, Nhamundá, São Sebastião do Uatumã e Uruará.

O censo demográfico do IBGE de 2010 indicou para o estado do Amazonas uma população total de 4.080.611 habitantes e para a capital, Manaus, 2.145.144 habitantes. De acordo com este censo, a mesorregião Centro Amazonas, onde se inclui Manaus, tem uma população de 1.802.014, enquanto o município de Parintins³⁶ conta com 113.168 habitantes³⁷. A área urbana de Parintins concentra uma população de 69.890 habitantes e a população rural do município tem um total de 32.143 habitantes.

Parintins experimentou um intenso crescimento urbano. A taxa de urbanização da

³³ SOUZA, Nilciana Dinely. **O processo de urbanização da cidade de Parintins (AM): evolução e transformação.** 2013. 141 f. Tese (Doutorado em Geografia Humana). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. p. 62.

³⁴ [Geografia] Unidade territorial com características físicas, econômicas e sociais homogêneas e que resulta do agrupamento de microrregiões, mas é menor que o estado ou macrorregião. Ver: **Dicionário Online de Português.** Disponível em <https://www.dicio.com.br/mesorregiao/>. Acesso em: 10 mai. 2018.

³⁵ [Geografia] Parte ou divisão menor de uma região geográfica natural. Ver: **Dicionário Online de Português.** Disponível em <https://www.dicio.com.br/microrregiao/>. Acesso em 10 mai. 2018.

³⁶ Em 2010, a contagem realizada pelo IBGE indicou 102.033 indivíduos. Ver: IBGE. **Parintins.** Disponível em <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/am/parintins/panorama>. Acesso: em 10 mai. 2018.

³⁷ Estimativa populacional de 2018, dados fornecidos pelo IBGE.

cidade, que até 1970 era de 43%, saltou para cerca de 68% em 2010. Este crescimento decorreu do fluxo migratório de outros estados brasileiros, de municípios do Amazonas e de áreas rurais. A partir da década de 1980, o grau de urbanização cresceu consideravelmente.³⁸

Conforme os dados do censo de 2010, Parintins tem uma população predominantemente de cor parda, onde 85.063 são identificados como pertencentes à *cor parda*, 2.364 à negra, 1.034 à indígena, 356 à amarela, 13.216 à branca.

A formação étnica da população do município de Parintins simboliza a síntese de sua miscigenação, desde os primeiros povos que o habitavam e os outros processos que transformaram a região. Atualmente, estes dados estatísticos revelam que, como o próprio censo informa, é uma população predominantemente parda. Talvez, por isso, tal assertiva justifique a necessidade de políticas de afirmação de cor, que motivem as pessoas a se reconhecerem com determinada cor ou raça.

1.3 A CENA CULTURAL: DE TRADIÇÃO À VANGUARDA

As tradições são sempre traduzidas e atualizadas pelas manifestações populares. Em razão da trajetória histórica, o município se tornou um polo propulsor da dinamização da cultura através da música e outras vertentes da arte. Desde a sua fundação, em 166 anos de história, se entrelaçam tradição e vanguarda na cena cultural.

A efervescência artística na cidade foi capaz de propiciar ambiência cultural entre tradição e vanguarda no cenário dos principais eventos populares no município. Com o surgimento do FECAP, evidencia-se o confronto latente das representações artísticas dos grupos envolvidos. Quando os criadores tradicionais não aceitam as inovações propostas pelos jovens artistas, as circunstâncias fazem com que os compositores compreendam a necessidade de entrosamento, de se criar uma “fusão cultural” e a reinvenção da toada tradicional com os novos estilos musicais.

Dentro desse contexto, em diálogo com a transição democrática, o Festival da Canção surge como um espaço aberto ao contraditório, no encontro entre as tradições criadas no passado e aquelas inventadas no presente; um local de produção cultural, manifestação social e resistência política. O FECAP ensejou o encontro entre a toada e música popular brasileira.

³⁸ SOUZA, *op. cit.*, p. 13.

A cena cultural se caracteriza pela valorização das particularidades e diversidades locais, e faz-se necessário a busca por uma história que demonstre as expressões festejadas pela tradição e memória, como a abordada por Wilson Nogueira, em “Festas Amazônicas”, quando nos esclarece que:

Expressões culturais, mesmo as mais específicas, são utópicas e ideológicas enquanto representação do “*ethos*”³⁹ de coletividades. Encantamento e utopia fazem parte deste nível de realização [...] As festas são brincadeiras para quem as vive e as sente como parte de sua sociabilidade, celebrações que reverenciam memórias,[...] Por isso são signos, expressam sentidos do conjunto de simbolizações da cultura[...], por outro lado,[...] significam um momento [...] de encontro de trajetórias de identidades, ou seja, um processo de auto reconhecimento do movimento acelerado de reinvenção.⁴⁰

Essa reflexão conduz à necessidade de verificar as implicações no contexto dos principais eventos que ligam as festas ao leque das tradições culturais, arraigadas aos “costumes do lugar”. Parintins apresenta como festa maior o Festival Folclórico, a partir dos bumbás “Caprichoso e Garantido”. Charles Wagley na sua obra *Uma Comunidade Amazônica* nos diz que:

[...], no Norte do Brasil, preservou a tradição das velhas festas portuguesas da primavera, dentre as quais destacam-se as de junho (Santo Antônio, São João e São Pedro) que foram transplantadas de Portugal para o Novo Mundo onde, hoje marcam o fim das chuvas, como em sua terra de origens marcam o início da primavera. Todos os anos, em maio e junho, quando os rios voltam a seus leitos e as chuvas diminuem, começa a estação seca; realizam-se então inúmeras festas na comunidade [...].⁴¹

No calendário das festas de Parintins ainda prevalece o antigo costume que se inicia com os preparativos para o Festival Folclórico, que começam entre abril, maio e junho. Muitos eventos culturais são realizados esperando a chegada do Festival, de maneira que muitos moradores pintam suas casas, enfeitam as ruas nas cores que representam o Festival, azul e branco e vermelho e branco.

Os bois saem às ruas convidando os populares para os acompanharem, fogueiras são acesas na frente das casas indicando a parada obrigatória para o boi dançar, as famílias se reúnem nas calçadas, montam-se mesas com comidas, toadas e versos antológicos são

³⁹ O antropólogo Darcy Ribeiro define *ethos cultural* como a expressão da cultura e identidade de um povo que engloba a linguagem, o saber, a mitologia, a religião, a magia, as artes, os corpos de valores éticos, e a integração de todos eles em um *ethos*, que é a concepção de cada povo sobre si mesmo em face dos demais. Ver: RIBEIRO, Darcy. **Teoria do Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 1996, p. 142.

⁴⁰ NOGUEIRA, Wilson. **Festas Amazônicas**: boi-bumbá, ciranda e sairé. Manaus: Valer, 2008. p. 16-19.

⁴¹ WAGLEY, *op. cit.*, p. 194.

cantados, a brincadeira tradicional é acompanhada por pessoas de todas as idades.

Cada bumbá apresenta seu calendário que tradicionalmente envolve os eventos festivos. O boi-bumbá Garantido com a sua “Alvorada do Boi”, festa que anuncia o início do festival do Boi-bumbá “encarnado”, representando sua história e tradição, a lembrança da brincadeira do boi de rua e a memória dos brincantes ilustres. Esta festa acontece na madrugada do dia primeiro de maio, celebrando o dia do santo padroeiro São José Operário.

Da mesma forma, o boi-bumbá Caprichoso também inicia seu tradicional “boi-de-rua”, marcando também o começo dos seus trabalhos e o começo do festival. Nos bairros da Francesa e Palmares prevalece a brincadeira de boi do lado azul da cidade.

Em julho, a comunidade católica inicia a comemoração ao Círio de Nossa Senhora do Carmo, neste período chegam muitos pagadores de promessa e devotos da santa padroeira da cidade. Atualmente, a maior parte da população é considerada católica, o que corresponde a 83.487 habitantes, sendo, portanto, a maior em relação às outras religiões. Elas são: a Evangélica com 16.167 e a Espírita com 54. Neste sentido, as “festas” em Parintins entrelaçam-se aos rituais do cotidiano como uma reflexão sobre a realidade e os mecanismos de sustentação do fazer coletivo.

Durante os anos de existência do FECAP, o evento foi realizado no mês de outubro, em sintonia com os festejos e comemorações ao aniversário da cidade, no dia 15. Outro Festival que destacou-se nesse mesmo período e aconteceu na mesma época foi o “Festival de Verão”⁴² na praia de Itaracuera, região do Uaicurapá, interior de Parintins.

O cenário propício para os eventos artísticos da cidade girava em torno da política e da cultura, porém, era um cenário de poucas possibilidades para as pessoas que buscavam oportunidades para mostrar seu trabalho. Muitas matérias de jornal de circulação no município criticavam o abandono em que se encontrava a cidade e sua população, diante do descaso das autoridades constituídas e a falta de iniciativas. Estes problemas eram criticados pela comunidade que se sentia refém de uma realidade, onde as políticas públicas evidenciavam cada vez mais a falta de interesse dos governantes em apoiar os artistas e a cultura.⁴³

⁴² O Festival de Verão foi um festival cultural que reunia desfile de candidatas exaltando a beleza da mulher parintinense, reunia jogos de lazer como vôlei de praia e apresentação das bandas locais. A praia de Itaracuera representa a comunidade praiana pertencente ao município de Parintins, conhecida como Uaicurapá. Geralmente com a chegada do verão, a partir do mês de agosto, as praias se tornam uma atração turística onde embarcações conduzem os visitantes para apreciar as belezas do lugar. Ver: “No Uaicurapá, a festa do verão parintinense”. **Jornal O Parintins**, Parintins, 5 de outubro de 1985, p. 8.

⁴³ “A questão cultural em Parintins sofre de um grande mal e embora muita gente, principalmente, no setor

O estudioso parintinense Tonzinho Saunier, em sua obra, *Parintins: memórias dos acontecimentos históricos*, nos descreve como surgiu o folclore na região, quando os primeiros habitantes, os indígenas, com suas celebrações e principais danças de exaltação à natureza agradeciam as vitórias conquistadas em épocas de batalhas. Desta tradição prevalece o folclore com o boi-bumbá, que começou com a herança nordestina trazida no final do século XIX para a cidade. Saunier nos diz que:

O folclore de Parintins iniciou, com os primeiros habitantes,[...] mawé, sapopé, mundurucu, parintintim, pataruana, paraneri, paraviana, tupinambá, tupinambarana e uaipixana. As principais festas eram as danças da tucandeira ou tocandira, dos maué e mundurucu. Os mawé celebravam como festa nupcial e os mundurucu como sinal de emancipação e robustecimento de provas. Os mundurucu tinham a festa da vitória onde exibiam a cabeça do inimigo enfeitada de plumas e plúmulas. É sabido que o folclore indígena decantava a natureza com tudo nela existente; os pássaros, os animais, as plantas medicinais e ervas aromáticas, e a imaginação criou os monstros das florestas e das águas: Juma, Mapinguari, Curupira, Yara, Acãuera-de-fogo, Cobra grande, [...] seres misteriosos e encantados, como o Bicho Folharal [...] O boi-bumbá (herança nordestina de nossos antepassados) adveio com os nordestinos em fins do século XIX e começo do século XX. Entre 1910 e 1912, surgiu o Boi, [...] em 1913 surgiu o boi Caprichoso, trazido de Manaus, pelo Sr. Emídio Vieira; em 1915, o boi Garantido, foi criado pelo poeta e folclorista Lindolfo Monteverde. Nas décadas de 30 e 60, os bumbás, cordões de pássaros e de peixes, as pastorinhas, dançavam nas residências ou na frente delas e andavam pelas ruas deleitando o povo, que o acompanhava [...].⁴⁴

A tradição do folclore em Parintins representa a estrutura da sociedade da época e a participação nos festejos quase sempre vinha das classes mais pobres, embora, com o tempo, passaram a ser fortemente apoiados pelas classes abastadas da cidade. Assim, os bumbás se identificaram com a população, desempenhando um papel culturalmente hegemônico dentro da sociedade.

jovem da sociedade, venha tentando erradicá-lo, se mantém e se fortalece. Pelo que se comenta entre aqueles que fazem parte da produção cultural parintinense, a principal causadora desse mal é a interferência política. Pelo diagnóstico dado pode-se fazer algumas interferências sobre a questão. Primeiro é necessário que aqueles que estão ligados à cultura façam uma espécie de autocrítica sobre o que é realmente produção cultural e o que é política. Sobre quem produz cultura e sobre quem se locupleta com ela. Feito isso, certamente muita coisa deve ficar mais clara e aqueles que quiserem usar cultura como instrumento político certamente já não encontrarão as mesmas facilidades que até hoje tem encontrado. Um aspecto que deve ser trabalhado para que a cultura em Parintins se liberte do atrelamento político é a luta de conseguir mais espaços culturais e que estes sejam dirigidos por pessoas realmente entendidas no assunto, além disso, as realizações culturais em espaços públicos já existentes devem ser elaboradas sempre com independência de qualquer partido político. Isso, entretanto, não significa absolutamente que não sejam aceitos apoios para tais realizações. O que se deve evitar é a manipulação da produção cultural politicamente[...], Parintins é uma cidade que carrega com aqueles que aqui nasceram uma tendência muito forte para a cultura[...] É obrigação de todos nós discutirmos a questão e nos interessarmos por tudo aquilo que seja cultura em nossa cidade. Todos sabemos quantos parintinenses tiveram que buscar espaços em outros cantos do Brasil, e até mesmo no exterior, para mostrar seus talentos. Por que não oferecer condições para aqueles que aqui ficam e tem trabalhos para mostrar?" Ver: "Cultura e Política". **Jornal O Parintins**, Parintins, 20 outubro de 1985, p. 2.

⁴⁴ SAUNIER, *op. cit.*, p. 199-200.

Para uma melhor compreensão dos fatos é relevante entendermos que antes de se consolidar como o Boi-bumbá de Parintins, esse folguedo⁴⁵ da tradição popular seguiu os moldes estruturais das variações de Boi-bumbá descritos pelos folcloristas Câmara Cascudo e Mário de Andrade. Assim sendo, a compreensão sobre a origem do Bumba-meu-boi ajuda-nos a entender como a festa se propagou com tanto vigor para a região norte e nordeste do país. Nogueira nos esclarece que:

O Boi-bumbá de Parintins possuía as mesmas características básicas do folguedo narrado pelo padre *Miguel da Gama*, em Pernambuco, e por Avé-Lallemant, em Manaus. Tratava-se de uma brincadeira de pessoas pobres que se realizava nos terreiros e nas ruas, com a encenação de temas referentes ao cotidiano dessa camada social. Não se sustenta, por exemplo, a tendência de se acentuar que é só na Amazônia que o Bumba-meu-boi ou Boi-bumbá incorporou elementos da cultura material e simbólica e indígena. Os índios foram os primeiros habitantes do Brasil, por isso compuseram o cenário marginalizado pelo colonizador, talvez, por isso, o Boi-bumbá serviu-lhe de veículo de expressão no sentido abrangente do que podem significar os rituais que celebram o cotidiano de cada povo.⁴⁶

A partir de 1966, o Festival Folclórico de Parintins, no dia 12 de junho, é registrado como primeiro festival folclórico oficial. Foi também nesse período que os bois-bumbás Garantido e Caprichoso adquiriram caráter competitivo, durante suas apresentações. Segundo Braga, a espetacularização da manifestação popular que até então ganhava o espaço das ruas, onde o enfrentamento dos bumbás era aleatório e incisivo.

Com essa consolidação gradual de um espaço de características fixas para a apresentação e a institucionalização de critérios para julgamento da competição com regulamentos, a demanda organizacional do evento atingiu níveis jamais imaginados por seus idealizadores.⁴⁷

Nogueira explica que “o marco” desse momento se deu através da construção do bumbódromo na cidade, em 1988, e com isso os bumbás cresceram na direção do “mercado”, com autonomia, e, a partir de então, passaram a gerenciar o próprio Festival Folclórico. Decorre que os negócios que vieram em torno das marcas Caprichoso e Garantido, em ambientes econômicos, políticos e geográficos, favoreceram a consolidação desse evento como atrativo turístico de grande repercussão mercadológica⁴⁸ e patrocínios de grandes marcas do mercado internacional.

⁴⁵ Folguedo significa festa popular de caráter tradicional que traz os costumes ou hábitos de um povo, de uma região. Exemplo: folguedo do Bumba Meu Boi. Ver: **Dicionário Online de Português**. Disponível em <https://www.dicio.com.br/folguedos/>. Acesso em: 10 abr. 2019.

⁴⁶ NOGUEIRA, *op. cit.*, p.108- 109.

⁴⁷ BRAGA, Sérgio Ivan Gil. **Os bois-bumbás de Parintins**. Rio de Janeiro: Funarte/Editora Universidade do Amazonas, 2002. p. 28-29.

⁴⁸ NOGUEIRA, *op. cit.*, p. 110-111.

Nas festividades de Parintins, tudo era providenciado para as agremiações folclóricas por ser a festa de maior peso econômico do município, mas que por outro lado, o conjunto de apoiadores se colocava à frente das produções culturais para sua realização na cidade.

Diante deste quadro, o Festival da Canção sofreu resistências e teve que se impor dentro de um calendário de atividades culturais tradicionais. Em meio aos festejos folclóricos cultivados pelas classes mais pobres e, com o passar do tempo, também apoiados pelas classes abastadas da cidade, os criadores do FECAP precisaram reivindicar a construção de outro espaço e justificar sua importância.

O FECAP ocorreu de maneira concomitante à festa dos bois e aos moldes dos grandes festivais do Brasil. É importante que se veja as manifestações da cultura popular pela hibridação que influenciou o processo criativo na comunidade. As festas que representam a cultura tradicional se inter cruzam com novas modalidades da cultura de massa e urbana.

Nestor Canclini⁴⁹ esclarece que “na teatralização da cultura popular os três protagonistas são o folclore, a indústria cultural e o populismo político”, talvez, por isso, “o popular seja constituído por processos híbridos e complexos”. Nesse sentido, as ações culturais desenvolvidas não apenas poderiam se alterar aos olhos da população parintinense mediante o calendário cotidiano habitual, mas também inscreviam possibilidades de ruptura no plano dos costumes.

Thompson diz que os costumes “estão claramente associados e arraigados às realidades materiais e sociais da vida e do trabalho”, por isso, podem criar o ambiente em que as pessoas talvez façam o que seria mais difícil de fazer de modo direto, preservando, assim, a necessidade da ação coletiva.⁵⁰

Na concepção de bens simbólicos, a “toada” e a “música popular” são definições do campo cultural⁵¹, representadas pelos segmentos artísticos na cidade de Parintins. A narrativa do grupo de compositores reuniu o conjunto das inovações no campo musical, onde legitimam a cena cultural e o papel social que cada um manifestou no Festival da Canção, como cenário de mudança.

⁴⁹ CANCLINI, Nestor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 2.ed. São Paulo: Edusp, 1998. p. 215-238.

⁵⁰ THOMPSON, E. P. **Costumes em comum**: estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 22.

⁵¹ Para Bourdieu o “Campo Cultural, o poder diz respeito à disputa pela autoridade, pela legitimidade, pela autenticidade e pelo domínio dos signos, dos sentidos, das interpretações, tornando-se parte do espaço social no que constituem sua pluralidade possíveis [...]”. Ver: LIMA, Denise Maria de Oliveira. Campo do poder, segundo Pierre Bourdieu. **Revista Cogito**, Salvador, n. 11, p. 14-19, out. 2010.

Para os compositores, a canção é a sua arte e o festival foi uma oportunidade para o estabelecimento de condições sociais que permitiram uma avaliação crítica sobre as tensões políticas e o mundo artístico. O trabalho dos compositores refletia, a complexidade da região, estabelecendo conexões entre as aspirações do coletivo artístico e suas tradições. Ao lutar pela música, valorizou-se a cultura e sua “teia de significados”, em seus diversos matizes e em seu lugar de cultura⁵².

Os compositores narram uma memória em que se insere também a influência estética advinda da memória política e social dos grandes Festivais de Música Brasileira, e ao contexto do país, realizados no período de 1965 a 1985. Sobre os aspectos históricos, sabemos que estes representaram muito para a cultura nacional, por manifestarem, através das canções, o descontentamento e a rebeldia num período político conturbado.⁵³

O quadro social da memória está associado aos “sistemas de representações” que forneceram suas lembranças, por isso, “são frutos destes quadros socialmente adquiridos no percurso dos indivíduos”.⁵⁴

1.4 A HISTÓRIA ORAL E A MEMÓRIA: PROCEDIMENTOS DE PESQUISA

O suporte teórico dessa pesquisa deriva da História Oral, particularmente, das produções acadêmicas de Alessandro Portelli e José Carlos Sebe Bom Meihy. Nesse sentido, cabe enfatizar que as entrevistas realizadas com cinco compositores e um organizador do festival são compreendidas como fonte principal de pesquisa. Em se tratando de fontes narrativas, necessitam de um tratamento metodológico adequado capaz de levar em conta as “relações entre história e memória”.⁵⁵

Procurou-se compreender as nuances concernentes à produção das fontes orais, problematizando a construção das memórias narrativas e a maneira como as subjetividades e intersubjetividades são cristalizadas, que revelam os lugares de memórias, os espaços

⁵² As experiências, [...] são os signos da emergência da comunidade concebida como projeto – ao mesmo tempo uma visão e construção que leva alguém para “além” de si para poder retornar, com um espírito de revisão e reconstrução, às condições políticas do presente. BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998. p. 21-22.

⁵³ Sobre esta questão, tomemos o exemplo do tom épico que a memória social costuma lembrar dos festivais da canção dos anos 60. Esta memória é inseparável do sentido das imagens televisivas destes eventos, que imortalizou uma determinada relação de artistas e plateia que foram socializados pela TV. Esta relação, ora de comunhão, o aplauso emocionado, ora de conflito, a “vaia”, é parte constituinte do sentido adquirido pelas “canções de festival” (A Banda, Disparada, Ponteio, Alegria, Alegria, Domingo no Parque, entre outras) e da forma como elas se tornam parte do imaginário de uma época. Ver: NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 59.

⁵⁴ HALBWACHS, *op. cit.*, p.79.

⁵⁵ PORTELLI, fev. 1997.

simbólicos e as disputas sociais, como também todo um conjunto de informações que abarcam sentidos e significados para a cultura local. Meihy, em *Manual de História Oral*, esclarece que:

Ao se falar em memória, convém supor atenção prevalente à memória grupal, que, contudo, é sempre filtrada pelas narrativas pessoais [...] Com outros adjetivos, como “cultural”, “social”, “política”, “coletiva”, a memória de um conjunto de pessoas deve sempre evocar a identidade do grupo que a gerou, para assim se estabelecerem os diálogos entre o pessoal (indivíduo) e o geral (social)[...].⁵⁶

Cabe ao historiador da oralidade verificar as relações entre as memórias individuais e coletivas, estabelecendo interpretações que valorizem os aspectos críticos, políticos, emocionais, culturais e identitários das narrativas. Bosi nos diz que “a memória do indivíduo depende do seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a igreja, com a profissão; enfim, com os grupos de convívio e os grupos de referência peculiares a esse indivíduo.”⁵⁷

Assim, a teoria do conhecimento em História Oral guiou esta investigação no que diz respeito ao trabalho de “construção coletiva da memória” dos envolvidos na criação do FECAP, posto que as narrações e interpretações produzidas pelo grupo sugerem a elaboração de versões históricas costuradas tanto individual quanto conjuntamente.

É por meio da oralidade, das palavras que são ditas, das experiências recuperadas da memória que permitem o acesso à “experiência do vivido recordado”. O historiador oral não pode ignorar as tensões existentes e as relações estabelecidas pela memória com as diferentes temporalidades, já que “pertencer a novos grupos nos faz evocar lembranças significativas para este presente e sob a luz explicativa que convém à ação atual”.⁵⁸

As confluências culturais reavivadas pelas memórias dos participantes, nos permitiu entender a atitude participativa dos compositores no momento das entrevistas em que estavam imbuídos e centrados na construção de suas memórias. Os narradores revelaram uma série de vivências a partir de uma perspectiva ligada ao tempo presente. Neste sentido, olharam para seu passado de atuações no FECAP a partir de uma leitura elaborada no presente que dialoga e reforça a identidade que cada um reivindica no momento da narrativa.

Deve-se enfatizar que o trabalho narrativo realizado por meio da memória constrói

⁵⁶ MEIHY, *op. cit.*, p. 61.

⁵⁷ BOSI, *op. cit.*, p. 54.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 113.

representações a respeito das experiências vividas no passado. No caso destes colaboradores, coube entender não somente a maneira como a história do Festival foi concebida e arquitetada, mas também o significado que cada um deu à sua experiência particular como músico nesse evento ocorrido no interior amazônico.

As narrativas possibilitaram, também, entender a importância que o Festival possui para a trajetória de vida de cada narrador. Vale lembrar que a essência da fonte oral diz respeito à essa substância subjetiva das experiências e que cabe ao oralista entender como as representações evocadas pelos narradores dão sentido à identidade e ao reconhecimento de seu papel social.

Procurou-se avaliar em que medida os entrevistados, ao narrarem suas trajetórias como músicos e compositores, descrevem o processo de construção do FECAP, como protagonistas e como suas práticas foram apresentadas e quais as principais representações reivindicadas.

Ademais, a atuação no tempo presente ressignifica a memória dos compositores. que, ao rememorarem as experiências de suas atuações no Festival, reivindicam o papel de protagonistas e responsáveis pela condução de um projeto musical cujo objetivo era o de “valorizar a cultura local”.

Khoury diz que essas significações e os modos como também se constituem em memória são especialmente importantes na posição política que assumimos.⁵⁹ Os compositores entrevistados foram compreendidos desde o início como parte de uma “comunidade de destino” que, na concepção de Meihy, significa que seus membros possuem uma experiência coletiva que os qualifica, dando-lhes princípios que orientam suas atitudes de maneira a configurar uma coletividade com base identitária.⁶⁰

A “comunidade de destino” com a qual escolhemos trabalhar foi formada pelo grupo de compositores que juntos protagonizaram a experiência de participação no Festival da Canção de Parintins durante a década de 1980, e está vinculada pela memória coletiva, de muitas maneiras às experiências e referências espaciais compartilhadas durante as ações culturais promovidas pelo Festival, que são extremamente importantes para o esforço desenvolvido nos seus trabalhos.

O grupo de colaboradores ao explicitar suas experiências como protagonistas do FECAP dá lugar às narrativas pessoais que justificam o conjunto da oralidade e as

⁵⁹ KHOURY, Yara Aun. Muitas memórias, outras histórias: cultura e o sujeito na história. In: FENELON, Déa Ribeiro; MACIEL, Laura Antunes; ALMEIDA, Paulo Roberto de; KHOURY, Yara Aun (orgs). **Muitas memórias, outras histórias**. São Paulo: Olho d'água, 2004. p. 117.

⁶⁰ MEIHY, *op. cit.*, p. 63.

construções identitárias de caráter coletivo. Pollak argumenta que os núcleos narrativos servem de “fio condutor” nas histórias de vida, por isso, estas “devem ser consideradas como instrumentos de reconstrução da identidade, e não apenas relatos factuais”.⁶¹

Os entrevistados constroem em suas falas “um narrar-se”, pontuando questões referentes à experiência vivenciada em conjunto. A memória estabelece as relações pessoais da comunidade com o grupo, vinculado pelas ações artísticas, permeadas de representações pessoais e culturais, contribuindo para o sentimento de pertencimento ao passado em comum, o sentimento de identidade calcado numa memória social não só no campo histórico, mas, sobretudo, no campo simbólico.

A comunidade de destino está vinculada à memória coletiva, por meio das experiências e referências comuns, como a música e seu campo de atuação, o conhecimento instrumental, as preferências por temas do universo cultural (o ribeirinho, o caboclo, o índio, o canto da Amazônia), o que caracteriza uma vasta pluralidade cultural e clivagem musical referente ao lugar que se integram.

De acordo com Meihy e Holanda, “a história oral é sempre de caráter social e nela as entrevistas não se sustentam sozinhas ou em versões únicas”.⁶² A intenção e a prática de estabelecimento de textos e sua eventual análise é o que caracteriza a história oral e a diferencia de outras propostas, mesmo das que também se valem das fontes orais⁶³. Tendo em vista o trabalho com o grupo de colaboradores, nesta pesquisa, buscamos também o enfoque para as histórias de vida.

O narrador constrói na narrativa uma arte de conceber historicamente a si mesmo, “um narrar-se”. Por isso, pontuei as questões referentes ao tema da memória articulada, com a arte protagonizada pelo grupo de compositores. A memória, além de se estabelecer entre as relações pessoais da comunidade ou do grupo e da arte é, em si, permeada de representações pessoais e culturais.

São as recordações da vida cotidiana que envolvem família, infância, adolescência, trabalho, memória de inclusão em grupos sociais diversos, que ressignificam a constituição de uma memória coletiva. Quando as pessoas se encontram, compartilham de uma “memória comum”, esse fato tem a capacidade de reforçar a coesão social, a adesão ao grupo e que acabam formando uma “comunidade afetiva”.

⁶¹ POLLAK, Michael. Memória e esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. P. 13.

⁶² MEIHY; HOLANDA, *op. cit.*, p. 38.

⁶³ *Ibidem*, p. 44.

1.5 AS HISTÓRIAS DE VIDA DOS “CO-LABOR-ADORES”

O festival foi uma necessidade de criar alguma coisa pra cidade, cultural, na verdade, a cidade não tinha nada cultural, as coisas muito difíceis, e a informação pequena, na época [...] foi influência da escola, das pessoas formadas fora, e com a necessidade de Parintins ter uma identidade musical, que na época tava carente de novas identidades também, o Festival na verdade alavancou tudo isso aí, e até hoje, todo mundo se pergunta, por que que isso não continuou, por que, não tá até hoje vivo ? Parece que há pouco interesse em dar sempre continuidade, tenho certeza que Parintins inteiro, todas as escolas com todos os movimentos, toadas, as pessoas que participaram lá dos primeiros festivais, tem alguma coisinha guardada para mostrar, [...].⁶⁴

Meihy nos explica que a colônia é definida “pelos padrões gerais da comunidade de destino”, sendo “aquilo que identifica as pessoas, os motivos, as trajetórias que as reúnem em características afins. Neste cenário, a rede é uma subdivisão dessa colônia que visa estabelecer os parâmetros para decidir sobre quem deve ser entrevistado ou não”, que define o “colaborador” como a pessoa que aceitou ser entrevistada, e por isso ocupará papel preponderante na pesquisa, sem a qual a mesma não seria viabilizada.⁶⁵

José Carlos Sebe Bom Meihy diz que “a história oral é um trabalho de co-laboração”. Assim, a “rede” de colaboradores foi estabelecida por compositores oriundos da cidade de Parintins e que na época em que foram entrevistados, eles já eram compositores de prestígio na cidade e respeitados por seus trabalhos no campo da música.

Este prestígio se deve a participação no FECAP, de parte do conjunto de entrevistados, e proporcionou a eles o sucesso midiático e visibilidade social nos meios culturais. Conforme Roger Chartier, as formas de teatralização da vida social servem como exemplo das relações de representações.⁶⁶

Para as entrevistas foram feitas seis gravações, usando o gravador simples com minifitas e um gravador digital. Somente uma entrevista foi realizada em Manaus, as demais foram realizadas em Parintins. Vencida a fase das gravações realizadas nos meses de março a maio de 2010, foi feito o procedimento da transcrição literal que é a passagem de todas as palavras de uma entrevista para a escrita.

Os compositores demonstraram uma grande empatia ao conceder as entrevistas, quando pontuaram os principais episódios de suas trajetórias. Em grande parte, dando ênfase às dificuldades do início da carreira e na determinação de continuar a fazer o que

⁶⁴ Entrevista concedida em 30 de março de 2010. Ver: Entrevista nº 2 em Anexos.

⁶⁵ MEIHY, *op. cit.*, p. 53-56.

⁶⁶ CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, São Paulo, 11(5), p. 173-191, 1991. P. 185.

gostam, a música.

Para eles, as relações de afetividades construídas a partir da ação cultural foram atribuídas às experiências do início de carreira que culminaram com o êxito da participação no Festival da Canção. Na maioria das vezes, os períodos vividos circunscritos às histórias de vidas representam pontos determinantes da caminhada profissional. O grupo manifesta uma consciência e um olhar crítico no que diz respeito à cena cultural e aos elementos significativos de representação no FECAP.

1.6. OS COLABORADORES

As entrevistas com os colaboradores compõem o núcleo de fontes que é a base desta dissertação. Foram as fontes orais que permitiram revelar aspectos da história do FECAP narradas a partir da reconstrução das experiências vivenciadas por alguns de seus mais importantes compositores.

A perspectiva micro-histórica desbravada pela História Oral procura problematizar as narrativas pessoais e seus aspectos subjetivos como um rico manancial de possibilidades investigativas que permitem compreender as relações entre os sujeitos e a dinâmica social.

Maurice Halbwachs, em *Memória Coletiva*, esclarece que “a memória individual” é influenciada pela coletiva, pois é inevitável que:

Um homem, para evocar seu próprio passado, tem frequentemente necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros. Ele se reporta a pontos de referência que existem fora dele, e que são fixados pela sociedade. Mas ainda, o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou e que emprestou de seu meio [...].⁶⁷

A História Oral alicerça, assim, reflexões que partem do específico para compreender o geral e reconhecem a importância de um diálogo fundamentado com a macro-história.

As referências econômicas, políticas, sociais e culturais são fundamentais para a estruturação do trabalho individual da memória. Através das entrevistas foram pesquisadas as principais reivindicações dos colaboradores e mapeados os significados atribuídos por eles mesmos à sua participação na produção regional e na cena cultural do norte do país.

Dentre as perguntas norteadoras, questionamos quais as relações existentes entre as memórias construídas e as identidades defendidas pelos narradores durante as entrevistas.

⁶⁷ HALBWACHS, *op. cit.*, p. 54.

Diante desse cenário, coube pensar a reconstrução do evento tanto através das histórias de vida como de algumas canções citadas.

Tomaz Tadeu Silva diz que a representação atua simbolicamente para classificar o mundo e nossas relações no seu interior, assim, podemos analisar de que forma as identidades estão sendo construídas. Por isso a afirmação da identidade e da diferença é objeto de disputa entre grupos sociais, envolvendo uma disputa mais ampla por outros recursos simbólicos e materiais da sociedade.⁶⁸

“A afirmação da identidade e a enunciação da diferença traduzem o desejo dos diferentes grupos sociais”.⁶⁹ Neste panorama, onde identidades articulam diferenças, o narrador oferece um encadeamento causal dos fatos que entende como significativos, cabendo ao pesquisador refletir sobre a construção dessa narrativa e, a partir disso, conduzir a interpretação.

Biazo diz que “trabalhar com histórias de vida significa problematizar como os eventos foram lembrados e ressignificados, ou seja, como e por que os mesmos foram organizados pelos colaboradores no tempo presente.”⁷⁰ Ao perscrutar os caminhos das memórias individuais percorridos por cada colaborador, a intenção é compreender “o complexo rizoma que alimenta as trajetórias da comunidade, quais as referências, disputas, acordos e seus motivos, os traços mais fortes da experiência coletiva”.

A seguir serão apresentados os colaboradores, as razões sociais e suas vivências, bem como as principais experiências como atores sociais do evento cultural FECAP, que culminaram com o ingresso na carreira musical profissional.

Os sentimentos e as lembranças dos compositores, sujeitos daquela ação cultural que mobilizou o grupo, voltariam à tona, quando foram estimulados por uma vontade externa, narrando histórias de si mesmos: a história do Festival, de um lado; e a história sobre o modo de como se tornaram compositores de prestígio, de outro.

Frederico Daniel Paulo Rolim de Góes, conhecido como Fred Góes, idade 62 anos, natural de Parintins. É músico e compositor, atualmente trabalha como diretor artístico na Agremiação folclórica Boi-bumbá Garantido.

Este colaborador foi considerado como “ponto zero”⁷¹ e primeiro entrevistado desta

⁶⁸ SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 81.

⁷⁰ BIAZO, Glauber C. F. **Entre a ditadura e a democracia: história oral de vida acadêmica da FFLCH-USP**. Salvador: Pontocom, 2015, p. 24.

⁷¹ MEIHY; HOLANDA, *op. cit.*, p. 175. A primeira entrevista do projeto foi considerada “ponto zero”.

pesquisa em virtude da sua proximidade com a organização do FECAP, e por ter seu nome vinculado à colaboração instrumental na inserção dos instrumentos de raízes andinas. Hoje, estes elementos musicais fazem parte dos arranjos nas toadas e canções regionais, o que levou Fred a receber o mérito artístico entre os compositores e músicos da região.

É pertinente dar início à produção das entrevistas e escutar alguém que fosse efetivamente engajado na cultura do município, principalmente pelo trabalho desenvolvido como músico profissional consolidado na carreira, como também no empenho com que integrou grupos musicais de sucesso na década de 70, adquirindo experiência que lhe possibilitou participar de Festivais da canção pelo Brasil, durante as décadas de 60 e 70, retornando para sua cidade natal, Parintins, na década de 1980.

O primeiro contato com o colaborador Fred Góes aconteceu em março de 2010, e a entrevista foi marcada assim que trocamos informações pelo telefone, quando combinamos um encontro para fazermos a gravação. Logo o retorno da resposta veio e confirmamos o horário e o local sugerido pelo músico.

A entrevista ocorreu em meio às atividades laboriosas na “Cidade Garantido”, onde trabalha o colaborador, localizada na estrada Odovaldo Novo, em Parintins. O lugar pertence a agremiação folclórica boi-bumbá Garantido, que abarca o complexo das atividades e projetos anuais para apresentação no festival folclórico.

Fred Góes estava em sua sala de reuniões no horário da tarde em meio às suas atividades. Era um dia de trabalho tumultuado por se tratar dos afazeres de um diretor artístico. As principais marcas da entrevista demonstraram a gratidão e a sabedoria para com os amigos mentores Nelson Brilhante e Erivaldo Maia, que juntos com Fred organizaram o FECAP por alguns anos, desde o primeiro até o último.

O compositor fez menção ao conhecimento compartilhado reforçando sua própria história, marcada por grandes adversidades, e o acesso ao meio artístico. Fred demonstrou um interesse muito grande pelo período que vivenciou integrando grupos e movimentos artísticos contra a ditadura, no começo dos anos 70, relatando o período que morou em São Paulo para estudar e com isso veio a conhecer novos grupos de músicos que possibilitaram aprendizado e troca de experiências culturais, políticas, sociais e o conhecimento profissional.

A princípio, o compositor relatou as histórias de atuação artística no município e

Conforme estabelecem os autores, este passo é fundamental para os encaminhamentos da pesquisa, gravação de novas entrevistas, estabelecimentos de redes e, sobretudo, da avaliação dos pressupostos iniciais e de novas perspectivas delineadas para o projeto.

sobre os festivais que participou competindo desde muito jovem pelo Brasil e em especial a atuação no FECAP. Fred Góes lembrou o período das parcerias no meio musical, como a participação nos grupos Chask e Machitún.

Lembrou também que a ideia era tocar a música folclórica latino-americana. O momento que se vivia nos países latinos era a fase das revoluções, das causas políticas e das vanguardas musicais. Nas lembranças do compositor, a situação política instigava os músicos a se posicionarem politicamente através da música. O Brasil vivia uma ditadura e esse era o contexto de toda a América Latina.

Fred relatou que a participação nos grupos musicais difundindo a música latino-americana possibilitou trabalhar a música folclórica andina e lembrou que o último grupo musical que integrou foi o Raíces de América.⁷² “Foi um movimento com música popular brasileira, mas que o foco maior era a música latino-americana. Durante dez anos” o grupo viajou por todo o Brasil tocando profissionalmente, trabalhando o disco e o vídeo clip que teve o lançamento no programa Fantástico da Rede Globo. Ele nos contou que esse foi um trabalho profissional e que guarda o vídeo até hoje, lembrando que “foi o Cid Moreira que apresentava” o programa na época.

O compositor nos contou que o seu retorno para Parintins, em 1985, influenciou os compositores da cidade a se inteirarem sobre a música latino-americana, especialmente pelos instrumentos de raízes andinas, Charango, Cuatro Venezuelano, Zampoñas, Quenas, Rondador e Bumbo Leguero.

Fred Góes narrou também o sucesso na realização do FECAP que possibilitou, em termos de espetáculo, uma produção profissional, pontuando os equipamentos de sonorização e iluminação. A questão de logística foi determinante para a realização artística, sendo um dos motivos que possibilitaram o avanço do festival na produção técnica com todos os equipamentos de primeira qualidade, não deixando a desejar a nenhum festival de outras regiões.

O colaborador mencionou ainda a forte influência que a festa dos bois de Parintins

⁷² O grupo musical surgiu em 1979 com característica primordialmente folclóricas, tanto em seu repertório como na sua formação. Ao longo dos anos passou a incorporar novos temas. Suas letras falam sobre o abandono de crianças, preconceito racial, dentre outros problemas sociais e econômicos, vivenciados na América do Sul que até há algumas décadas passou por várias ditaduras. Surgido durante o regime militar no Brasil, o grupo logo conquistou o público estudantil, que à época, caracterizava-se por ser engajado na luta pela democracia. O grupo gravou onze álbuns, e em 1982 obteve o segundo lugar no Festival MPB Shell, com a música “Fruto e Suor”. Em 1980, a cantora Mercedes Sosa apadrinhou o grupo, e em conjunto, estrearam em São Paulo um espetáculo com uma concepção que transitava pelos temas políticos, folclóricos, cotidianos e a América Latina. Ver: PESSOA, Simão. Volver a los 17, despues de vivir un siglo. **Blog do Simão Pessoa**. Publicado em 08 abr. 2009. Disponível: <https://simaopessoa.blogspot.com/2009/04/volver-los-17-despues-de-vivir-un-siglo.html>. Acesso em: 24 mai. 2018.

exerce sobre os compositores. Prova disso é quando o festival da canção foi extinto, a única alternativa que os compositores encontraram para continuar produzindo música foi a migração para os bumbás. Explicou que foi um processo que ocorreu naturalmente e, assim, começaram a compor toadas para o festival folclórico.

Fred Góes fez questão de dizer que todos os compositores eram envolvidos com o Boi, mas que no campo da composição se produzia muito mais para os festivais de música e menos para as toadas. Reconhece que a contribuição que poderia ter ido diretamente para os grandes festivais da canção, acabou se voltando apenas para os bois. Em suas palavras, considerou que isso “foi um processo tranquilo”.

O compositor relatou que a produção artística da cidade na época era incipiente, não havendo grandes produções ou ações culturais, havia somente algumas bandas que vez ou outra organizavam eventos ou bailes. Foi nesse cenário de insatisfação que surgiu o movimento que culminou com a realização do FECAP.

Houve uma grande participação de músicos que se propuseram a formar grupos para mostrarem seus trabalhos, como foi com o grupo Ajuri e o Vento e Proa. Fred Góes influenciou os dois grupos compartilhando a experiência de músico profissional e o conhecimento no manuseio dos instrumentos, intercambiando com sensibilidade e conhecimento histórico.

Fred conta que o trabalho de cada compositor tem a ver com a maneira de compor, seguir uma linha, escolhendo ser mais crítico ou romântico e que há muitas vertentes. Para ele, cada compositor não deixa de ser um poeta que interpreta aquilo que vê, à maneira dele, buscando o belo, o lado poético, o mais singelo.

O compositor defende que o FECAP foi um movimento específico para criticar, lembrando o momento em que o país se encontrava, ou seja, numa ditadura. Por isso, o festival apresentava canções que retratavam as mazelas sociais e, em especial, as questões da preservação que envolvessem a Amazônia. Recordou que algumas canções se perderam no tempo, mas relembrou alguns ícones do festival como “o Rock do cantor Soló”, um dos símbolos da resistência, quando faziam críticas ao momento político com o enfoque na ausência de democracia.

Sobre as canções com as quais concorreu no festival, o compositor lembrou de “Corredeiras”, interpretada pela sua esposa também cantora Léia Góes, em 1989, retratando a viagem de barco pelo Rio Amazonas. A canção é uma composição que relata o olhar bucólico sobre a floresta. Fred nos relatou que a letra era de um amigo músico de São Paulo, Aroldo Filho, que veio para o Amazonas junto com a esposa e, encantado pela

Amazônia, compôs a letra presenteando o amigo.

A participação de Fred Góes no FECAP não se deu somente como músico, compositor, mas também como diretor artístico do evento por alguns anos, a convite dos amigos Nelson e Erivaldo. Para ouvir as canções era necessário o trabalho de pessoas qualificadas na área, para selecionar as melhores composições, porém o esforço valia a pena.

As melhores músicas eram divulgadas nas mídias locais e publicadas em jornal. A participação do público se dava a partir da gravação das músicas que ouviam pelas rádios, que eram reproduzidas em fitas cassetes e compartilhadas. Fred nos diz que “ninguém tinha a preocupação de vender nada”, pois era algo aberto para a comunidade participar com “a necessidade de fazer” e “não de vender”, por isso, o festival se tornou um grande evento de música para a cidade.

João Wellington de Medeiros Cursino, 45 anos, natural do município de Parintins. Artisticamente é conhecido como Tony Medeiros, o compositor e cantor concedeu esta entrevista no dia 29 de maio de 2010. A história de Tony interessou-me por se tratar de alguém que teve sua primeira experiência como cantor no palco do FECAP, juntamente com o Grupo Ajuri, que fundou junto com outros amigos, em 1985, para participar do IV Festival da Canção. Ele também é o compositor que foi o propulsor para compor toadas com a temática indígena, se contrapondo “a toada tradicional⁷³”, e incorporando novos elementos como arranjos musicais e o uso dos instrumentos andinos por influência do músico Fred Góes.

Essa primeira experiência, segundo Tony Medeiros, foi possível devido a participação no FECAP com a canção “Cantiga Tropical”, considerando que o festival era um evento com a proposta de um concurso de música popular que integrava todos os ritmos. Suas propostas e inovações contribuíram para as discussões no meio profissional entre os compositores que já pertenciam às linhas de boi-bumbá e os novos compositores que pela primeira vez, com entusiasmo, tiveram a oportunidade de participar do festival de música da cidade de Parintins.

A trajetória artística do compositor Tony Medeiros acompanhou todas essas mudanças no cenário cultural, por isso, em sua narrativa, acredita ter contribuído para o

⁷³ Toada – música tradicional do Amazonas. O ritmo foi declarado Patrimônio Cultural de Natureza Imaterial do Estado, sob a lei n. 4.477/2017. Ver: **G1 AM**. Toadas são declaradas patrimônio Cultural Imaterial do estado do AM. Publicado em 17 mai. 2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/toadas-sao-declaradas-patrimonio-cultural-imaterial-do-estado-do-am.ghtml>. Acesso em: 10 jan. 2019.

surgimento dessa vanguarda. O primeiro contato com Medeiros aconteceu no mês de maio de 2010. O compositor nos concedeu a entrevista na sua residência localizada na estrada do aeroporto de Parintins. Esta foi possível por causa do auxílio e amizade do irmão de Tony, Genilson Medeiros.

Diante da agenda de compromissos do artista bastante agitada, expliquei do que se tratava o projeto. Interessado na temática se prontificou imediatamente e iniciamos a gravação, com algumas horas de entrevista entre conversas, gravações e o registro de fotografias.

O colaborador teve a gentileza de organizar outras fontes como fotos do seu acervo pessoal, a letra da canção publicada e folhetins da época. Fotografamos o artista abraçando os troféus que ganhou no FECAP e que estão expostos na estante da sua sala. O principal argumento expresso na entrevista foi a importância dada à memória cultural do festival da canção como ponto inicial para sua carreira de cantor. Ele lembrou que era um jovem que gostava de compor canções e toadas, mas tinha uma razão muito especial para abordar e “compor canções com ritmos e palavras indígenas”.

Ficou muito marcada a posição tomada pelo cantor quando relacionou o passado e o presente com as memórias da sua infância. Lembrou-se do menino que foi e como gostava de assistir a filmes de Faroeste, e por isso, se tornou o adulto apaixonado pela temática indígena, deixando isso transparecer em suas composições. Segundo ele, a convivência com os Sateré-Mawé⁷⁴, na região do Andirá, no município de Barreirinha, bem próximo à Parintins, marcou-o profundamente, pois era também o seu primeiro emprego como técnico agrário, recém-formado do colégio Agrícola de Manaus.

O compositor relatou a lembrança que guarda do filme que lhe impressionou muito, “Sangue nas Flechas⁷⁵, que era apenas um filme que narrava as condições desastrosas de uma história que não deu certo, pois o herói para ele não era o branco e sim o indígena.

Tony Medeiros narrou que sua proposta performática para apresentação no festival estava composta pela temática indígena na letra da canção, nos arranjos musicais e na

⁷⁴ “Os povos Sateré-Mawé habitam essa região e constantemente reivindicam melhor situação de vida, muitos falam português e fazem parte de associações indígenas que buscam diálogo com as autoridades locais.” Ver: LIMA, Itala. História de Barreirinha: Princesinha do Andirá completa 137 anos. **Em Tempo**. Publicado em: 09 jun. 2018. Disponível em: <https://d.emtempo.com.br/cultura/108065/historia-de-barreirinha-princesinha-do-andira-completa-137-anos>. Acesso em: 10 jul. 2018.

⁷⁵ Sangue nas Flechas, traduzido do inglês “Blood on the arrows”, é um filme estadunidense de 1964, estrelado por Dale Robertson e Martha Hyer, sobre o único sobrevivente de uma emboscada Apache, que cavalga para salvar um menino que foi capturado. Foi dirigido por Sidney Salkow e escrito por Mark Hanna. Data de lançamento: 11 de outubro de 1964. Disponível em: <https://filmow.com/sangue-nas-flechas-t273146/ficha-tecnica/>.

caracterização do grupo. O nome dado ao grupo foi uma contribuição do irmão Genilson Medeiros, que também participou dessa primeira formação.

A letra da canção contava a saga do guerreiro indígena, herói da etnia dos Baré, “Ajuricaba⁷⁶”. Segundo o relato de Tony, é que Genilson, seu irmão, reduziu o nome “Ajuricaba” para “Ajuri”, que na linguagem indígena significa “ajuda”, “mutirão”, “puxirum”. O compositor Fred Góes ajudou o grupo cedendo alguns instrumentos e os ensinou a tocar, por exemplo, a “zampoña”, que é um tipo de flauta indígena.

Sobre a música “Cantiga Tropical”, apresentada no IV Festival da Canção, Medeiros relatou os nomes dos integrantes, na primeira apresentação do grupo formado por ele Tony Medeiros, Paulinho Dú Sagrado, Tianga Álvaro, Genilson Medeiros, Affonso Piranha, Zaca e Floriano. O cantor lembrou ainda que esta foi a apresentação que marcou o começo do Grupo Ajuri e o início da sua carreira artística. A partir do FECAP, o grupo Ajuri passou a tocar profissionalmente e continua até os dias atuais, já estando em sua quarta formação.

O festival permitiu que muitos artistas fizessem suas estreias, assim como Tony, que realizou a sua primeira apresentação, embora, outros participantes já fossem conhecidos na cidade. Por isso, tinham suas torcidas e já eram os preferidos do público do Festival. Medeiros lembrou os nomes de Emerson Maia e J. Carlos Portilho como sendo os pioneiros a participarem dos festivais de música em Parintins e que cada um possuía características ímpares na forma de compor suas canções.

Medeiros nos relatou que o reconhecimento que teve do público na primeira apresentação no FECAP marcou para sempre sua história. Sobre este acontecimento de “vivacidade especial” que fez parte da experiência e trajetória, Tony se emocionou em alguns momentos da sua narrativa permeada de memórias da vida artística e cultural da cidade.

Sua participação no FECAP reuniu um conjunto de experiências no transcorrer da caminhada artística, relatando o que fazia sentido para ele lembrar, como o passado de “lutas pela sua trajetória como compositor e cantor”, enfatizando suas vitórias e realizações pessoais.

Segundo Medeiros, um dos grandes avanços no festival da canção, que depois

⁷⁶ “No século XVIII, Ajuricaba cacique guerreiro dos Manao, tornou-se herói e símbolo de resistência do índio contra a opressão do colonizador escravista. Atualmente, sua luta é a de seu povo, é frequentemente lembrada como expressão da firmeza e coragem que servem de inspiração para os povos indígenas que ainda resistem e reivindicam a defesa, a demarcação de suas terras, bem como o respeito aos valores de sua cultura.” Ver: PONTES FILHO, Raimundo Pereira. **Estudos de História do Amazonas**. Manaus: Valer, 2000, p. 75.

continuou no campo da toada, ocorreu por causa da temática indígena. Ressalta que estava na hora de assumir a questão da identidade por se tratar da história cultural dos habitantes do município e do estado que possuem forte descendência indígena. Esta apropriação cultural se fazia necessária diante dos outros estados brasileiros, visto que todos assumiam suas identidades, pois o Amazonas, segundo nosso colaborador, negligenciava essa identidade.

Lembrou que era um menino novo e desconhecido no meio musical da cidade, mas na sua participação em 1985, no FECAP, conseguiu formar sua torcida e apresentar uma proposta musical, que era algo inusitado. De acordo com ele: “o grupo musical Ajuri apresentou novidades na percussão, na performance e no uso de palavras indígenas, e como a proposta era diferente, as pessoas se identificaram.”

Paulo Pimentel da Silva, 48 anos, natural de Parintins, conhecido artisticamente como Paulinho Dú Sagrado. Assim, ao iniciar o contato com os compositores que participaram do FECAP e dar continuidade à rede de colaboradores, contei com a ajuda de Paulinho Dú Sagrado, que prontamente nos concedeu a entrevista no mês de maio, em 2010, e novamente nos encontramos para uma segunda entrevista em dezembro de 2017.

Paulinho Dú Sagrado foi escolhido por ser um compositor e músico profissional reconhecido pela força musical e poética de suas criações, além da participação profícua em grupos musicais que integrou durante toda sua trajetória e na agremiações folclóricas dos bois-bumbás de Parintins, onde consolidou seu trabalho de compositor de toadas ativo, pertencendo ao grupo de compositores com maior prestígio na cidade. Sua carreira musical também transcendeu em outras áreas da música como a participação em festivais de música e compondendo trabalhos específicos, independentes ou em parceria com outros músicos da região e do Brasil.

O contato com Paulinho Dú Sagrado, na verdade, foi retomado passados pouco mais de sete anos desde a realização da única entrevista feita durante a pesquisa de Graduação. Por manter contato com ele, agendamos a entrevista para o mesmo dia. Fui recebida no seu local de trabalho onde, à época, ele atuava no Instituto Memorial Parintins – Impin, localizado na rua Armando Prado.

Na segunda vez que nos encontramos, já em 2017, a entrevista foi realizada no Bar Comuna's, localizado na rua Caetano Prestes, na orla da cidade. Expliquei brevemente a diferença de abordagem entre a pesquisa passada e a presente, conversamos por algum tempo antes de acionarmos o gravador.

O ponto central que Paulinho Dú Sagrado voltou mais de uma vez, narra as memórias da sua trajetória artística que teve início no FECAP, o marco preponderante que o fez se dedicar cada vez mais à carreira de músico profissional. Os episódios lembrados são referências da boa formação familiar que teve, memórias familiares dos momentos da relação com o pai que também era músico.

Recordou que nasceu em uma família de músicos e durante a década de 1970 acompanhou o pai que tocava para as Pastorinhas⁷⁷ e em dias de festas de celebração. Eles saíam pelas ruas da cidade, tocando canções tradicionais. A aproximação com o pai despertou o interesse para dedilhar os primeiros acordes do violão. Começou a fazer pequenas apresentações tocando nas igrejas, em arraiais, festas e nos bares da cidade.

A primeira experiência como músico foi ao lado do pai. Paulinho Dú Sagrado relatou que a experiência que teve com Tony Medeiros e os demais amigos que assim como ele integraram o Grupo Ajuri possibilitou o começo da sua carreira. Também lembrou que era um jovem de vinte anos e que se encantou pelo aprendizado com os instrumentos de raízes andinas.

O compositor contou que o instrumento Cuatro Venezuelano foi o que mais lhe impressionou por causa da sua sensibilidade rítmica, “da sonoridade” e em especial “pela sua história e representatividade” no contexto cultural que o originou. Paulinho lembrou que o grupo Ajuri foi o primeiro grupo musical que integrou como músico e que o FECAP foi o ponto inicial, quando da primeira apresentação em 1985.

No ano seguinte, em 1986, juntamente com novas parcerias, integrou o Grupo Vento e Proa. Dú Sagrado lembra que a ideia do grupo foi trabalhar especificamente a música andina⁷⁸ e divulgar a experiência com os instrumentos daquela região. O Vento e Proa fez a primeira apresentação no V FECAP e concorreu com a canção “Canto Karowara”. O grupo estava formado por Neto Ferreira, Pedro Afonso, Fred Góes, Pedro

⁷⁷ Em Parintins, a tradição das Pastorinhas é mantida por esforço dos cordões que se reúnem e saem às ruas da cidade em cortejo, mostrando a essência da brincadeira para celebrar o nascimento do menino Jesus por meio de cantigas tradicionais. Os grupos de Pastorinhas representam uma das manifestações culturais mais importantes do município. Segundo, Basílio Tenório Souza, essas primeiras manifestações na cidade de Parintins, conforme relatos orais, datam das primeiras décadas do século XX. Ver: SOUZA, Basílio José Tenório de. **A cultura das pastorinhas natalinas em Parintins**. 2015. 116 f. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia). Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2015. P. 54.

⁷⁸ “Música andina é um termo que se aplica a uma vasta gama de gêneros musicais originados na Cordilheira dos Andes, aproximadamente na área dominada pelos incas, antes do contato europeu. Esta área inclui integralmente a Bolívia, norte do Chile, norte da Argentina, serras do Equador e o sul do Peru. É tocada com uma gama de instrumentos como flauta de pã, a quena, o charango e o tambor.” Ver: **SPIRITUAL MUSIC**. Música andina: a alma musical dos Andes. Publicado em: 07 jan. 2013. Disponível em: <http://spiritualmusic.blogspot.com/2013/01/musica-andina-alma-musical-dos-andes.html>. Acessado em: 26 dez. 2018.

Lúcio, Eny Mendes, Silvio Camaleão e Paulinho Dú Sagrado.

Depois dessa participação no FECAP e do começo como músico, Paulinho foi convidado a fazer parte do grupo Ajuri, com uma formação oficial, em que o grupo iniciou o período de shows pelo estado do Amazonas, ao lado de Tony Medeiros e Grupo Ajuri. Com essa experiência musical, participou de outro grupo, o Regional Vermelho e Branco, onde permaneceu por muito tempo. Considera que esses foram momentos de formar parcerias e entre estas ele citou o nome do músico Sidney Rezende⁷⁹, por ter dado uma grande contribuição cultural para a música regional.

Paulinho Dú Sagrado vê a aproximação com tantos parceiros do meio artístico como uma grande contribuição para que ele pudesse compor suas canções e toadas. Relembrou que foi nas suas primeiras toadas que ele começou a criar sua poesia e a exercitar tudo que aprendeu e buscou, por isso sempre procurou se profissionalizar.

Dú Sagrado rememorou sua história de vida vinculada às experiências pessoais que permeiam aspectos do seu cotidiano no contexto da narrativa, revelando os traços do aprendizado que o marcaram profundamente na trajetória de músico e compositor e a memória social de ter sido o FECAP o palco para essa criação artística.

Inaldo Roberto de Medeiros Cursino, 46 anos, natural de Parintins nos concedeu esta entrevista no dia 30 de março de 2010. O compositor é fortemente identificado como o compositor que compõe bem mais para a MPB e Bossa Nova do que para outros gêneros musicais. Mas, atribuindo ao fato de que Parintins não possui campo para esses estilos, restou-lhe ser compositor de toada, ofício que ele atua com o maior reconhecimento no campo dos bumbás.

Este processo foi fundamental para Inaldo se tornar um compositor de prestígio, a julgar pelos trabalhos que compôs. Por isso, o interesse em colaborar com esta pesquisa, por se tratar de um compositor que participou ativamente do FECAP. Suas narrativas mostram o conhecimento em música popular brasileira e refletem nas canções que interpretou com irreverência ou numa poética intimista.

O encontro com Inaldo aconteceu logo após a entrevista do irmão Tony Medeiros.

⁷⁹ Sidney Rezende nasceu em Minas Gerais, músico e compositor, sua trajetória artística abrange variadas fases, estilos e regiões de atuação no Brasil e no exterior. Quando chegou ao Amazonas, em 1988, carregava na bagagem frutos de um sólido desenvolvimento poético e musical. Em 1990, mudou-se para Parintins, onde formou o Regional Vermelho e Branco, grupo musical de Boi Bumba que lançou seis CDs e alcançou projeção nacional, tendo se apresentado no programa de Ana Maria Braga, Programa Livre e Raul Gil, além de realizar espetáculos no Metropolitan do Rio de Janeiro. Sidney Rezende participou como compositor de muitos festivais de música, pelo Brasil e no Amazonas. Ver: **REVISTA 4º Festival Amazonas de Música**. Manaus: Secretaria de Estado de Cultura, 2013, p. 9.

A entrevista foi realizada na residência do compositor, na estrada Odovaldo Novo. Foi bastante rápida a conversa inicial em que explicamos o projeto e a abordagem. Uma das marcas da narrativa com Inaldo foi relativa ao trabalho dos compositores na cidade de Parintins e em relação à toada. Dizendo haver uma musicalidade diferente, faz menção a MPP, como ele descreveu a “Música Popular Parintinense” em consonância com a MPA, “Música Popular Amazonense”, afirmando que em Parintins “fica difícil fugir da influência da cidade do boi” e do regionalismo como uma característica forte na hora de compor, pois esse estilo está enraizado na percepção do compositor que nasceu e vive em Parintins.

Inaldo é originário de uma família simples com nove irmãos, oito homens e uma mulher, os pais Geny e Wilson Cursino. O pai trabalhou como lavrador no cultivo da juta e também foi o proprietário de um pequeno comércio. A mãe exerceu a carreira de professora na área rural.

A preocupação dos pais com a educação dos filhos fez Inaldo rememorar sua jornada para a capital a fim de estudar no Colégio Agrícola. Este período foi compartilhado com o irmão Tony Medeiros, que o acompanhou. Inaldo mencionou a participação que teve no centro cívico juntamente com outros discentes, que empolgados, formaram uma banda para participar das atividades culturais da escola.

Inaldo conta que para terminar o último ano dos estudos, em 1983, precisou viajar para o Mato Grosso, ingressando na “Escola Agro técnica de Cuiabá Gustavo Dutra”. Lembra que durante esse período passou distante da família, morando em outro estado, dedicando-se exclusivamente às leituras. Confessa que gostava de ler os poemas de Augusto dos Anjos e Vinícius de Moraes.

O colaborador disse ainda que a participação no Festival da Canção foi um momento que lhe causou muitas expectativas e dessa experiência compôs a canção “A força que esmaga”. Em sua narrativa, o compositor descreveu sua percepção com relação ao evento dizendo que “as coisas eram muito difíceis e as informações pequenas na época, era a necessidade de Parintins ter uma identidade musical”.

O compositor mensurou também que foi através da comunidade que se realizou o festival da canção. Suas críticas refletiam as necessidades da região e a partir delas estabeleceu-se a conexão com o “coletivo artístico”. Argumentou ainda sobre a importância de Parintins ter uma identidade musical e de se valorizar a cultura e sua teia de significados em seus diversos matizes.

A ausência de uma identidade musical fez com que o grupo que Inaldo participou valorizasse o FECAP como palco para a transformação desta situação.

José Carlos Portilho, 66 anos, natural de Parintins é músico e compositor, concedeu esta entrevista no dia 16 de dezembro de 2017. É importante relatar que não foi possível entrevistar Carlos Portilho seguindo a sequência das entrevistas, pelo fato do nosso colaborador residir em Manaus. Assim, os primeiros percursos da pesquisa foram dados a partir de entrevistas com colaboradores que moravam em Parintins.

Em 2017, residindo em Manaus, percebi a importância da participação de Portilho e procurei novamente o seu contato. A primeira conversa se deu por telefone. Expliquei os propósitos da pesquisa e marcamos a entrevista, que foi gravada em dezembro do mesmo ano, na sua casa, em Manaus, no conjunto residencial Vieiralves, no bairro Nossa Senhora das Graças.

O ponto de partida para sua narrativa marca os traços de uma viva memória de como o compositor participou de muitos festivais de música em Parintins e em outros lugares, sendo que no primeiro momento essa lembrança trouxe à tona memórias da adolescência em que ele nos falou que com quatorze anos escreveu sua primeira composição e com dezesseis anos participou do primeiro festival da canção. Isto pareceu ser o tom predominante da entrevista, mesmo quando não se tratava de lembrar momentos da adolescência e das primeiras composições.

José Carlos Portilho demonstrava tomar cuidados significativos para não cometer equívocos ao narrar suas memórias, que eram sempre do ponto de vista de um compositor experiente. Esta condição foi elucidada com o olhar de quem se revelou um apaixonado por festivais, afirmando ter sido muito interessante para a história da sua vida, a fase “dos festivais” de música popular, e que mesmo não tendo televisão em sua casa, acompanhou os festivais pela transmissão no rádio.

Sobre a primeira música que compôs, “Quem somos nós”, com a qual participou do primeiro festival de música na cidade, ao lembrar a data, disse ter sido em 1979 e que foi organizado pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ,⁸⁰ que, à época, possuía uma unidade em Parintins e promovia eventos culturais.

Portilho relatou que nesse primeiro festival todos foram convidados a participar, professores, estudantes e a comunidade em geral. Falou que concorreu como cantor e

⁸⁰ Em 1967, a UERJ, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, a Universidade iniciou sua atuação em Parintins através do Projeto Rondon, com serviços médicos, odontológicos, educacionais, além de pesquisa na área de biologia, assistência social, tanto na área urbana quanto na rural. Atuava também nos cursos de Licenciatura curta em diversas áreas do conhecimento (Estudos Sociais) Letras, Pedagogia-Supervisão Escolar, Ciências e Matemática. Ver: SOUZA, *op. cit.*, p. 49.

compositor e conquistou o segundo lugar. Nessa primeira participação, ele adquiriu experiência e que, daí pra frente, muitos festivais de música foram realizados na cidade. Lembrou os nomes dos festivais de que participou, como o “Ilha de Tupinambarana” e “Cidade Providência”.

O período de estudos na faculdade trouxe à tona memórias sobre o contexto político do país, que vivia uma ditadura militar, com a sociedade brasileira e os artistas reivindicando “eleições diretas para presidente”. Diante disso, Carlos nos falou que sua postura não poderia ser de indiferença. A euforia política do momento o inspirou a compor uma toada de apoio ao movimento “Diretas já”.

Sua participação no IV FECAP aconteceu no ano de 1985, quando usou o pseudônimo de “J. Carlos”. Narrou que esse foi um mecanismo adotado para preservar sua identificação como “compositor de toada”. Assim, o “compositor de música de festival” inscreveu a canção “Aos Amigos do Peito”.

O compositor diz que nessa primeira fase de inscrição no FECAP, os compositores entregavam uma fita cassete com a música gravada para a comissão que selecionava as melhores para chegar ao número de trinta concorrentes no Festival. De acordo com as etapas eliminatórias, classificavam-se as dez melhores para a final do festival.

Atuante em dois campos musicais, no primeiro gênero, compôs “MPB” em vários estilos; e no segundo, dedicado à composição de “toada”. Ele defendia a ideia de que não deveria haver a participação de “canções com o ritmo de toada” no festival da canção. Pois, esse trabalho já tinha seu espaço definido. Lembrou que na década de 1980 era o principal compositor de toada da agremiação folclórica boi-bumbá Caprichoso.⁸¹

Nas lembranças de Carlos Portilho, a canção “Aos amigos do peito” foi uma das primeiras selecionadas. O jornal da cidade, “O Parintins”, concedia espaço para que as letras das músicas fossem divulgadas e o público pudesse conhecer os autores e suas composições. As canções passavam a ser tocadas pelas rádios locais e, assim, o público aprendia as letras e escolhia suas preferidas. Narrou ainda que sua canção tinha melodia e harmonia muito boas, com uma letra fácil de cantar e, talvez, por isso, o público tenha gostado. A canção recebeu o segundo lugar no IV FECAP.

O compositor se mostrou muito realizado com os seus projetos na trajetória artística e diz que ultimamente está fazendo canções para os seus netos, num gesto afetoso de avô, gravando uma música para festejar o nascimento de mais uma criança para a família.

⁸¹ O Boi Bumbá Caprichoso, na versão que se considera ser oficial deste boi, teria sido fundado em 1913, por Emídio Vieira, natural de Manaus. Ver: BRAGA, *op. cit.*, p. 25.

Emocionado, o compositor pegou o CD e nos mostrou, era “a prova de que estava dizendo a verdade”.

Sobre suas composições, José Carlos Portilho falou das que foram feitas para o festival folclórico e para os festivais de música. Hoje em dia escreve canções para os amigos e lhes presenteia. Com muito orgulho de ser compositor, conta que compôs mais de 350 músicas. Destas, 106 toadas ele escreveu para o boi-bumbá Caprichoso. O restante são músicas que ele faz atualmente, inclusive, “para cada neto que nasce, então, são sete netos, são sete músicas”.

Declarou que sempre gostou de cantar em festivais, e como compositor, recebeu o prestígio do público. Os títulos das canções correspondem às histórias de amor, amizade e algumas abordam os problemas da região amazônica, mas sempre trabalhadas com harmonia e melodia que, segundo ele, são dois pontos essenciais para se construir uma bela canção ou uma intensa toada.

Lembrou os nomes das canções que mais faziam sucesso, na trajetória de festivais, tais como: “Caminhos Incertos”, “Amazônia” e “Aos Amigos do Peito” que compôs para outros festivais, como o Festival da Canção de Itacoatiara – FECANI e o Festival Universitário de Manaus – FUM.

Terminamos a entrevista com Carlos Portilho bem-humorado e em tom de brincadeira, com relação às suas participações em festivais, ele narrou o dilema vivido na sua trajetória, por ser um pentacampeão, “pentacampeão em segundos lugares”. Em todos os cinco festivais que participou ganhou em segundo lugar.

Erivaldo Maia, 60 anos, natural de Parintins, micro empresário no município, concedeu esta entrevista no dia 10 de março de 2010. O colaborador foi convidado para a rede de entrevistados nesta pesquisa pelo fato de seu nome aparecer nas narrativas dos compositores como o empresário e coordenador do FECAP. Na época, fundou a associação de compositores Frente Jovem Sócio Cultural, e junto com o jornalista Nelson Brillhante, presidiu e criou o evento FECAP, para incentivar a produção musical no município. Foi fundamental entrevistar alguém que trabalhou ativamente na construção do evento, pontuando os problemas enfrentados em logística e estrutura para produzir o festival da canção.

Feito o contato por telefone com Erivaldo, convidou-me para ir ao seu estabelecimento empresarial localizado na rua Farias Neto, centro da cidade, em março de 2010. Quando cheguei ao local da entrevista, o empresário se mostrou muito interessado

em narrar sua participação na produção do FECAP, como evento de fundamental importância para a cidade. Ao falar sobre os festivais chamou atenção para as problemáticas na falta de recurso para organizar um evento tão grandioso, porque, segundo ele, já era tempo da juventude parintinense “correr atrás” e fazer o festival acontecer, pois “força tinha e vontade também”.

O empresário lembrou ainda que na época era um jovem sempre envolvido com eventos culturais e por um tempo foi presidente da agremiação folclórica Boi-bumbá Garantido. Em sua memória de jovem empreendedor, relatou que inaugurou o bar *Kactos*, onde aconteceram muitas reuniões para discutir música e política.

Erivaldo contou também que a ideia era fazer um evento musical e valorizar os compositores da terra. Lembrou do amigo Nelson Brilhante⁸², que na época era o repórter esportivo da cidade e trabalhava na Rádio Alvorada, por isso, os dois cogitaram a ideia de articular as primeiras resoluções do evento. Nelson agia na parte logística e Erivaldo na parte empresarial.

Com a parceria, os dois fundaram a associação de compositores, “A Frente Jovem Sociocultural”⁸³. Erivaldo relatou que para se fazer algo grandioso era necessário organizar o evento com profissionalismo, “nada de amadorismo”, tudo teria que ser bem projetado.

As questões burocráticas foram resolvidas dentro dos tramites legais, registrando em cartório a sigla do festival FECAP, além da criação da logomarca do evento.

À frente da organização, a associação Frente Jovem Sociocultural começou a buscar recursos para a realização do festival. O colaborador relatou que a associação era integrada por cinquenta sócios e “a intenção era não meter política” no evento.

Porém, em outros momentos da sua narrativa, Erivaldo Maia falou sobre a participação de políticos que os apoiaram através de patrocínios para a premiação dos compositores. As reuniões e decisões eram noticiadas pela imprensa local responsável por informar o público que acompanhava o desenvolvimento do evento.

Saíam as notas nos jornais convidando os compositores da cidade e das regiões próximas para participar, por isso, o Festival da Canção reuniu todo tipo de compositores, seja do campo da toada ou da MPB.

Erivaldo relatou a participação de artistas de outras localidades, como, por exemplo, Manaus, uma vez que os festivais eram realizados seguindo o modelo dos festivais de

⁸² Nelson Brilhante, jornalista do Jornal A Crítica.

⁸³ Associação de jovens direcionada aos músicos e compositores de Parintins. O objetivo era a organização do FECAP e incentivar a música local.

música popular, realizados no eixo São Paulo-Rio.

Erivaldo Maia informa que a primeira parte da organização foi feita com recursos próprios, mas que, juntos, ele e Nelson conseguiram o apoio de duas grandes empresas, Emantur⁸⁴ e o jornal A Crítica. Ele nos falou que as dificuldades eram muitas, principalmente na questão da estrutura, que ia desde a compra de água para os artistas e jurados até o conjunto musical para acompanhar os ensaios com os concorrentes. A montagem do palco, o cenário, a aparelhagem de som e iluminação, tudo isso precisava da contratação de especialistas e técnicos para a montagem do palco.

Entre todas essas medidas que eram providenciadas, vinham os custos para as premiações dos candidatos, sendo distribuídas para o primeiro, segundo, e o terceiro lugares, incluindo “melhor letra”, “melhor canção”, “melhor torcida” e “melhor intérprete”.

A participação de Fred Góes, segundo Erivaldo, foi essencial para o momento da seleção das músicas porque representavam as primeiras etapas e por essa razão as canções precisavam passar pelo crivo de qualidade. Tudo em acordo com o regulamento do evento, com boa letra, bons arranjos e excelente interpretação.

No seu relato sobre a apresentação dos compositores e cantores que protagonizaram aquele momento, ele mencionou os nomes de Carlos Portilho, Emerson Maia, Tony Medeiros e Chico da Silva. Maia considerou que o FECAP foi um evento cultural que apresentou muitos talentos. Hoje são artistas renomados, pessoas que sabiam escrever boas canções e que seguiram os critérios estabelecidos pelo regulamento do festival.

Ele lembra ainda que os pontos de organização aconteceram proficuamente e por isso todos ganharam com os resultados, em especial a cidade e os compositores que até hoje contam suas histórias de participação no Festival da Canção de Parintins.

Os colaboradores entrevistados que participaram do FECAP, invariavelmente, enfatizaram que uma das principais motivações foi a busca da realização de um espetáculo inovador, popular e aberto para todos os artistas da região, capaz de expressar não apenas as contradições culturais locais, mas as próprias variedades artísticas existentes e atuantes no cenário parintinense. Muitos enfatizaram também o papel revolucionário do Festival em termos de clivagem musical, a partir da descoberta e utilização de instrumentos com sonoridade indígena.

⁸⁴ Empresa Amazonense de Turismo, que foi uma das patrocinadoras oficiais do FECAP. Fonte: **Jornal O Parintins** p. 4, 28 de outubro de 1985.

2. POR UMA “IDENTIDADE REIVINDICADA”: O FECAP COMO CONSTRUÇÃO CULTURAL

Figura 1: Logomarca do FECAP.⁸⁵



O tema deste capítulo está centrado no uso do passado, na construção de uma memória e na formação de uma identidade. Pretende-se, assim, abordar as questões que moldam esta identidade e as diferenças manifestadas pelo grupo de colaboradores nas suas narrativas para que possamos entender o cenário da atuação social, política e cultural.

Isto nos permitirá compreender as reivindicações identitárias que foram expressas no FECAP, as designações multiculturais da região, tais como o caboclo, a temática indígena, os elementos musicais étnicos e a representação da Amazônia, esta sempre em voga nas narrativas.

Na cultura contemporânea, a identidade e a diversidade estão estreitamente associadas aos sistemas de representação. Os estudos sobre a identidade têm recebido um grande destaque no campo das pesquisas, a partir da história oral, devido ao seu crescente reconhecimento por parte, especialmente, do meio acadêmico, “como do poder político nos países democráticos que se definem a si próprios como Estados de Direito, do direito à

⁸⁵ LOGOMARCA FECAP. Material cedido pelo jornalista Nelson Brilhante em maio de 2017. Segundo o jornalista, a logomarca do Festival foi confeccionada por um artista de Manaus, em 1985, para o IV Festival da Canção de Parintins. O símbolo do evento está representado pela figura de um índio tocando guitarra e dela fluindo vários sons e instrumentos como atabaques, flautas, sanfonas, teclados, pandeiros e violão. A junção multicultural e multi-instrumental denota a mistura dos ritmos e dos estilos musicais. A figura do indígena expressava a identidade dos artistas nascidos na terra tupinambarana, caracterizando a região amazônica, assim como as influências musicais de outros lugares do Brasil. Refletindo sobre os problemas do país, e em meio às influências tropicalistas, se produziu uma música original da terra parintinense. Os artistas eram movidos pela inspiração política e social e, por isso, protestavam e exigiam melhores condições de vida e liberdade de expressão. Este protesto e estas exigências se tornaram possíveis através da crítica cantada e dos sentimentos movidos pela música.

diferença e à afirmação cultural”.⁸⁶

Tomaz Tadeu da Silva, em *A produção social da identidade e diferença*, esclarece que os indivíduos constroem sua identidade ao longo da vida através de elementos culturais adquiridos por meio da herança cultural. A identidade “atribui” diferenças entre os sujeitos e se evidencia a partir da consciência da diferença e do contraste com o “outro”.⁸⁷

A partir de Pollak, Mancuso define: “as representações são a trama da nossa vida social e da nossa vida interior”.⁸⁸ A construção da identidade é um fenômeno que se produz referenciado em critérios de aceitabilidade, admissibilidade, credibilidade, que se dá por meio de negociação direta com os outros. Ele afirma ainda que “Ninguém pode construir uma autoimagem isenta de mudança, de negociação, de transformação, em função dos outros”.⁸⁹

Ainda sobre a “construção da identidade”, Pollak explica os três elementos que considera essenciais: a unidade física (fronteiras de pertinência a grupos, no caso do coletivo), a continuidade dentro do tempo (no sentido físico, moral e psicológico) e o sentimento de coerência (quando os diferentes elementos que formam um indivíduo são efetivamente unificados).⁹⁰

Por sua vez, Meihy, ao analisar negociações de identidades, conclui que “qualquer construção de identidade está vinculada à existência de referências espaciais, assim, abre-se o tema dos espaços imaginários transpostos para outros meios geofísicos e culturais”.⁹¹

O Festival da Canção de Parintins, por meio das narrativas dos compositores: história, memória e identidades, temos um longo repertório de questões que podem ser inqueridas para verificarmos o processo de construção da identidade reivindicada pelo grupo de compositores. Percebe-se que as relações da “vida cotidiana” trazidas à tona por essa memória coletiva se mostra em constante cruzamento com a tradição oral da cidade, retratando as experiências do mundo da música, em especial no que se refere ao FECAP.

A respeito dessas relações, Michel de Certeau diz que “o cotidiano se compõe de numerosas práticas ordinárias e inventivas, e não seguem necessariamente padrões

⁸⁶ ROCHA-TRINDADE, Maria Beatriz. Recriação de identidades em contextos de migração. *In*: LUCENA, Célia Toledo; GUSMÃO, Neusa Maria Mendes (Orgs). **Discutindo identidades**. São Paulo: Humanitas/CERU, 2006. P. 75.

⁸⁷ SILVA, 2009.

⁸⁸ MANCUSO, Maria Inês R. Memória, representação e identidade. *In*: LUCENA, Célia Toledo; GUSMÃO, Neusa Maria Mendes (Orgs). **Discutindo identidades**. São Paulo: Humanitas/CERU, 2006. p. 67.

⁸⁹ POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992. P. 204.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ MEIHY, José Carlos Sebe Bom. Notas sobre a moderna “Tradição Oral” na MPB: o fabulário árabe no imaginário brasileiro. **Revista História Oral**, v. 10, n. 1, p. 113-130, jan.-jun. 2017. P. 116.

impostos por autoridades políticas ou institucionais”.⁹² É intrigante saber quais elementos são decorrentes desse processo de “bricolagem cultural”⁹³ que foram cruciais para que a identidade cultural fosse reivindicada através do protagonismo da ação cultural ao qual se integra o grupo.

A fim de buscar esclarecimento para essa inquietação, pode se dizer que neste festival de música na Amazônia não houve exatamente uma criação, e sim uma “reinvenção” da ideia-modelo dos grandes festivais. Cabe-nos entender que estes sempre existiram pelo mundo com outros formatos, representando manifestações culturais diferentes.

No Brasil, os festivais foram uma adaptação dos modelos dos festivais de música de San Remo, na Itália. Com o tempo, as pessoas puderam acompanhar este acontecimento pelos aparelhos televisivos e, muitas vezes, pelo rádio.

Em *Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*, no texto “Música e TV: nasce a moderna indústria cultural brasileira”, o historiador Marcos Napolitano descreve este processo cultural que ampliou o público da música engajada e nacionalista que representou a aliança deste gênero com a televisão. Durante anos a TV permaneceu como novidade e extravagância, acessível apenas às faixas mais ricas da população das grandes cidades brasileiras. Napolitano diz que:

[...] foram os festivais da canção os programas que mais agitaram a sociedade brasileira[...] Inspirados no famoso festival de San Remo, da TV italiana, os festivais brasileiros acabaram ganhando identidade e linguagem próprias [...] No ano de 1979, o Brasil foi tomado por uma febre de participação política que se transformou em tema cotidiano e mote inspirador dos debates culturais e da produção artística, e que era “um novo tempo, apesar dos pesares”.⁹⁴

No Amazonas, na cidade de Itacoatiara, a exemplo dos Festivais de Canção da Shell, transmitidos pela TV Globo, em 1985, foi realizado o primeiro FECANI – Festival da Canção de Itacoatiara, que envolveu a participação de compositores e cantores que vinham concorrendo nos Festivais de Música Cristã, como aqueles que já participavam do Festival Universitário de Música – FUM da Universidade Federal do Amazonas – UFAM e

⁹² CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. 16. ed. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis-RJ: Vozes, 2009, p. 35-55.

⁹³ Neste trabalho, abordamos a bricolagem no sentido da criação artística que se refere aos compositores e sua participação no Festival da Canção de Parintins como palco para essa manifestação. O termo “bricolagem” foi usado pelo antropólogo Claude Lévi-Strauss para definir as culturas ou aspectos culturais que se misturam e dão origem a novos padrões culturais. Ver: LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Tradução de Maria Celeste da Costa e Souza e Almir de Oliveira Aguiar. São Paulo: Nacional, 1976.

⁹⁴ NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo: Contexto, 2001a. p. 54-56.

do Festival da Canção do SESC – Serviço Social do Comércio, de Manaus.⁹⁵

É possível considerar que o incentivo à produção artística, cultural, resultou em festivais de música em Manaus, Parintins e Itacoatiara, que se iniciam a partir também da década de 1980. Numa situação de ditadura militar e, mais tarde, com o processo de reabertura democrática, muitos grupos e segmentos passaram a desenvolver as mais diferentes atividades que se ligavam à arte, à política e à cultura. Em geral, eram ações que envolviam produções identitárias relacionadas às problemáticas e às mazelas sociais daqueles lugares.

Nesta perspectiva de diversidades e ações culturais, a diferença e a identidade tendem a ser naturalizadas, cristalizadas, essencializadas, e são tomadas como dados ou fatos da vida social diante dos quais se deve tomar posição. Logo, o conjunto de entrevistados a serem apresentados neste estudo é oriundo da região Norte e natural de Parintins. Os compositores com quem foram realizadas as entrevistas construíram suas representações em consonância com suas experiências de sucesso profissional e participação no Festival, atribuindo-lhe novos significados.

Ao narrar suas histórias, eles reconhecem que o FECAP foi um polo de reivindicações artísticas, principalmente quando fazem conexões com o contexto da década de 1980, período eleito como marco temporal através do qual situam sua inserção no mundo das artes como protagonistas. As entrevistas de história oral de vida profissional nos mostraram a memória narrativa como fonte essencial para entendermos as identidades reivindicadas pelo grupo de colaboradores e o modo como veem suas ações à frente das ações culturais que constituíram o festival.

Analisando as narrativas, pontuamos os traços mais marcantes presentes em cada uma, fazendo-as dialogar para, em seguida, delinear as principais características e funções dessa “memória coletiva”. As narrativas aparecem vinculadas à percepção coletiva e de interesse próprio, indicando elementos análogos às questões da representatividade. De maneira homogênea, foi organizada a ordem dos discursos com suas especificidades essenciais para a construção de novas interpretações no tempo presente.

Para que isto se torne mais evidente, foram usados os apontamentos de Tadeu da Silva.⁹⁶ Este ressalta que identidade e diferença partilham de uma importante característica, ambas são o resultado de atos de criação linguística. Em outras palavras, “dizer que são o

⁹⁵ GAMA, Eder de Castro. **Festival da Canção de Itacoatiara (FECANI): o local e o regional na perspectiva de um evento musical na Amazônia.** Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) - Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2009, p. 75.

⁹⁶ SILVA, 2009, p. 73.

resultado de atos de *criação* significa dizer que não são ‘elementos’ da natureza (...) nem criaturas do mundo natural ou de um mundo transcendental”.⁹⁷ Isto significa que, para Silva, a identidade e a diferença são ativamente produzidas pelos sujeitos históricos a partir de relações desenvolvidas no mundo “cultural” e “social”.

Neste capítulo serão apresentados os apontamentos dos compositores que construíram as narrativas de suas identidades, procurando compreendê-las nos meandros de sua produção e nas mediações estabelecidas com o tempo histórico, particularmente, em relação a sua participação no FECAP.

Entende-se que os compositores construíram uma experiência coletiva no FECAP, marcada pela influência de múltiplas expressões musicais e pela confluência de interesses e agendas político-culturais. Ao narrar sobre suas trajetórias pessoais, cada compositor contou sobre sua participação no festival, como delimitaram espaços, identidades e estabeleceram relações de afinidade ou de distanciamento para com este espaço cultural.

O objetivo buscado com as entrevistas realizadas foi saber, também, como o FECAP foi reconstruído pela memória afetiva e coletiva desses compositores.

2.1 MEMÓRIAS SOBRE O FESTIVAL DA CANÇÃO: OS PROTAGONISTAS DA HISTÓRIA

Entender os compositores como protagonistas significa pensá-los inseridos na dinâmica dos eventos culturais e históricos que se inter cruzam. Torna-se necessário compreender porque as histórias narradas por eles apresentam o festival de música como o momento mais marcante na trajetória artística de suas vidas.

Os muitos caminhos que levaram cada um à experiência de ser protagonista do Festival da Canção, quase sempre evidenciam essa ocasião como a primeira experiência de participação em uma ação cultural com grande relevância pública para a cidade.

Emerge dessas narrativas uma relação que se distingue por um duplo sentimento de desejo e ousadia. Relatando experiências de vida profissional artística, os compositores descrevem pontos em comum ao tecerem suas memórias sobre o festival de música como um evento que “deu certo”, na busca por se fazer algo grandioso e participativo e que marca as histórias de realização pessoal na comunidade local.

Assim, o grupo de colaboradores representado por Fred Góes, Inaldo Medeiros,

⁹⁷ *Ibidem*, p. 76. Grifo do autor.

Tony Medeiros, Paulinho Dú Sagrado, José Carlos Portilho e Erivaldo Maia, acerca das ações protagonizadas, elucida as memórias desse momento. Ei-las:

Eu participei ajudando na parte de selecionar música, na parte de influência [musical], foi um grande evento e a dívida também não era tão grande assim, mas, sempre houve muitas dificuldades nesta questão do amparo pra qualquer evento cultural, então foi mesmo muito difícil fazer, mas fizemos e tá registrado, registros fantásticos, foram músicas que marcaram, que até hoje as pessoas cantam, tão aí no dia a dia de Parintins [...].⁹⁸

A partir da fala de Góes, percebe-se que as representações coletivas e as identidades sociais são matrizes construtoras do próprio mundo social⁹⁹ e através da narrativa do compositor apreendemos os caminhos de uma memória em que ele selecionou como os principais momentos da sua trajetória no mundo artístico. Sobre este entrelaçamento, numa perspectiva discursiva, Kathryn Woodward (2009) discorre:

A representação, compreendida como processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais se baseia, fornecem possíveis respostas às questões: Quem eu sou? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser? Os discursos e os sistemas de representações constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar.¹⁰⁰

O compositor Fred Góes constrói representações do período em que relaciona as memórias do trabalho profissional ao momento significativo que marca o seu retorno para Parintins. No seu campo de atuação, esta medida participativa demonstra os traços desse momento vivido pelo compositor.

O trabalho exercido como músico e compositor está carregado de sinais do presente de quem conseguiu tornar-se um músico profissional e compartilhou experiências desse aprendizado. A rememoração do passado é também formada pelo presente, pelas novas experiências acumuladas. A percepção do presente e as lembranças do passado estão marcadas pelas histórias cotidianas que são sempre individuais e coletivas.

O compositor constrói uma representação com ênfase no momento em que seu retorno à cidade influenciou os músicos e como foi importante compartilhar experiências em Parintins.

Outro momento significativo que registra a memória, reunindo afetividade e

⁹⁸ Entrevista concedida por Fred Góes em 15 de março de 2010. Ver: Entrevista nº 1 em Anexos.

⁹⁹ CHARTIER, 1991.

¹⁰⁰ WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009. p. 17.

aprendizado artístico, são os relatos feitos por Dú Sagrado que, no seu depoimento, demonstrou uma profunda saudade e comoção pelo festival da canção.

A construção dessa memória coletiva representa, para ele, um grande passo para sua carreira musical.

Para mim é sempre um prazer imenso falar desse festival, porque ali começou tudo, a história de Paulinho Dú Sagrado, Inaldo Medeiros, Tony Medeiros, [e] o Grupo Ajuri, no qual eu fiz parte. Então, ali foi o início de todo esse movimento, e até hoje você percebe que tem pessoas que ainda tá no mercado, Eu, Inaldo, o Affonso, hoje é advogado, mas isso foi um aprendizado, porque pra quem seguiu o caminho da música como eu, eu procurei me aperfeiçoar, procurei ter outras informações e também pra você complementar tudo aquilo que a especificidade musical te cobra. Então, para mim, foi muito importante o movimento para essa gama de informação, não só em música regional, mas também tive algumas obras, fui participar em outros estados. Então, para mim, o FECAP ...ele representa o início de todo movimento, de todo seguimento, pra mim, fica na história porque fui campeão em dois festivais. Então o FECAP ...ele significa muito na minha vida, porque foi assim que eu procurei buscar novos horizontes, novas informações dentro da música, então, o começo me fez ter conhecimentos de outros gêneros e até mesmo para fazer uma adaptação daquilo que eu continuo a fazer até hoje que é a toada, então, para mim foi um aprendizado muito grande, é sempre bom falar do FECAP.¹⁰¹

A memória opera com grande liberdade, escolhendo no presente narrativo acontecimentos no espaço e no tempo, não arbitrariamente, porque se relacionam através de pontos em comum. São configurações mais intensas quando sobre eles incide o brilho de um significado coletivo.¹⁰²

É possível compreender que do vínculo com o passado se extraía a força para a formação da identidade. Percebe-se que Paulinho reuniu elementos dessa conquista para firmar o progresso da sua carreira como músico e compositor.

Bosi considera que:

[...], ao narrar uma experiência profunda, nós a perdemos também, naquele momento em que ela se corporifica (e se enrijece) na narrativa. Porém, o mutismo também petrifica a lembrança que se paralisa e sedimenta no fundo da garganta [...], não há percepção que não esteja impregnada de lembranças, esta frase adensa e enriquece o que até então parecia bastante simples: a percepção como mero resultado da interação de ambiente com o sistema nervoso. Um outro dado entra no jogo perceptivo: a lembrança que impregna as representações.¹⁰³

A partir desta exposição de Bosi, compreende-se que os aspectos presentes no

¹⁰¹ Entrevista concedida por Paulinho Dú Sagrado em 27 de maio de 2010. Ver: Entrevista nº 4 em Anexos.

¹⁰² BOSI, Ecléa. **O Tempo vivo da memória**: ensaios de psicologia social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p. 31.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 35.

conjunto de narrativas do grupo de colaboradores dizem respeito ao trabalho, aos estudos e à família. Sendo os elementos desse processo experiências enriquecedoras vinculadas às memórias de vida. Elas se apresentam relacionadas ao convívio familiar em que relatam as aventuras vividas no ápice da juventude, que, subjetivamente, parece ser o pontapé inicial no mundo das responsabilidades.

O compositor Paulinho Dú Sagrado pontuou momentos vividos em meio à sua família, como as lembranças do seu pai. Isto, simbolicamente, representa um alicerce.

[...] Eu nasci numa família de músicos, meu primeiro contato com a música [isso] foi, ainda na década de 1970, meu pai era músico de pastorinhas, naquele período em Parintins, a Pastorinha era uma brincadeira assim [...], que era muito festejada pela comunidade, era uma coisa assim muito popular, onde todas as moças bonitas da cidade, “moças de família” [...], então elas tinham o prazer de brincar nas pastorinhas, e o meu pai, ele praticamente tocou em todas as pastorinhas de Parintins, então eu fui criando um [...] Um elo muito grande, criando simpatia pela brincadeira, e no decorrer do tempo, eu fui crescendo e fui aprendendo a tocar violão, [...] e pintaram os festivais, o FECAP, em 85 no qual eu e o Tony Medeiros... nós somos os fundadores do Grupo Ajuri, e em 1985, nós fomos campeões com a música Cantiga Tropical, e em 1986 eu já me transferi para o outro grupo, no qual também eu sou fundador que é o Vento e Proa, fomos campeões também, com a música Canto Karowara [...].¹⁰⁴

O fio condutor tecido pela memória de Sagrado liga os conhecimentos tradicionais aprendidos no seio familiar à formação do grupo Ajuri, pontos importantes para a profissionalização e o sucesso na participação do FECAP. Ecléa Bosi diz que “a memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora”.¹⁰⁵

Por sua vez, Maurice Halbwachs, em *A memória coletiva*, afirma que “não é suficiente reconstituir, peça por peça, a imagem de um acontecimento do passado para se obter uma lembrança”. Ao ressaltar o diálogo entre a memória individual e a coletiva, ressalta que “é necessário que esta reconstrução se opere a partir de dados ou de noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como no dos outros, porque elas passam incessantemente desses para aquele e reciprocamente”.¹⁰⁶

Paulinho Dú Sagrado reconstrói lembranças daquele período repensando seu trabalho e aprendizado como herança do convívio familiar e suas referências. A recordação das festas populares que representam, para ele, um elo fundamental, destacado pela memória afetiva dos acontecimentos de outrora. Ao colocar seu trabalho na centralidade do

¹⁰⁴ Entrevista concedida por Paulinho Dú Sagrado em 26 de dezembro de 2017. Ver: Entrevista nº 7 em Anexos.

¹⁰⁵ BOSI, 2003, p. 36.

¹⁰⁶ HALBWACHS, *op. cit.*, p. 34.

assunto, sinto que está carregado de sinais do presente, de quem conseguiu enriquecer significativamente sua musicalidade. A rememoração do seu passado ganha forma no presente, sendo moldada pelas novas experiências. Nessa percepção, o presente e as lembranças estão marcados pelas histórias cotidianas, sempre individuais e coletivas.

A memória do jovem que “reparava” nas belas moças da comunidade ou como o menino atento, que mostrou ser, ao acompanhar o pai nos festejos da Pastorinha, a festa popular, em que participava com sua família e a comunidade. Assim, é possível compreender que, na sua narrativa, o compositor constrói uma representação em que marca os pontos essenciais desta experiência relatada: o quadro social da sua infância e da sua juventude, o aprendizado empírico que o fez seguir no caminho musical. Segundo Halbwachs, “a memória individual está enraizada dentro dos quadros diversos que a simultaneidade ou a contingência reaproxima momentaneamente, a rememoração pessoal em determinadas relações sociais [...] com grupos ou comunidades, [...] por se tratar de um fenômeno construído”.¹⁰⁷

Em seu conjunto, as entrevistas denotam momentos que para os compositores constituem um quadro de memória que traça os pontos individuais que se cruzam aos acontecimentos e que lhes ajudaram nos fundamentos de sua experiência social vivida.

Os compositores enfatizam a importância do Festival da Canção para suas carreiras, evidenciando, principalmente, que a comunidade pesquisada abarca as memórias dos profissionais de prestígio e que, para eles, interessa discutir o papel do Festival e cabe a mim, enquanto pesquisadora, compreender e analisar traços dessas memórias coletivas. Nesse sentido, o conjunto de entrevistas evidencia pontos em comum em torno da experiência vivenciada que os unem pelo interesse coletivo, que foi a participação no FECAP.

A memória da participação no festival, as conquistas da experiência laborativa e a construção da ideia de produção artística no cenário sociocultural da cidade, fez com que os compositores Dú Sagrado e Medeiros se sentissem realizados por terem criado ou participado do grupo Ajuri. Por sua vez, o compositor Tony Medeiros, durante a entrevista, explicitou o contexto em que vivia, como sendo a possibilidade de dialogar com o seu próprio tempo:

Eu trabalhava em Barreirinha, na EMATER, [em] 1985, quando eu já havia saído do Colégio Agrícola, onde eu era vice-presidente do centro cívico, eu já tinha

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 14.

uma visão, eu já vinha compondo algumas coisas, eu já trabalhava na EMATER¹⁰⁸ nessa época, e eu sempre fui um apaixonado muito grande pela causa indígena, inclusive, nessa época, eu trabalhava em Barreirinha, justamente naquela área do[s] Sateré - Mawé, e, eu, então, acabei me inscrevendo no IV Festival da Canção de Parintins com uma música chamada “Cantiga Tropical”[...]tinham as eliminatórias, quando você passou primeiro, quando eu passei, no primeiro momento, as músicas começavam a tocar no rádio, os arranjos foram do Paulinho Dú Sagrado, a música começou a tocar no rádio e virou, assim, uma febre na cidade. Não só a minha música tocava, a música de todo mundo... E com essa proposta diferente as pessoas se identificaram, e eu acabei formando esse terceiro grupo, e acabei sendo, ganhando, sendo o campeão do IV Festival da Canção de Parintins, e ainda ganhei o prêmio, na época, de melhor arranjo, [e] ganhei na época, [de] melhor torcida. Na época todo mundo era espontâneo, de bandeira na rua, foi, assim, maravilhoso, [...] Olha! Interessantíssimo. Eu era um menino novo, desconhecido na música, naquela época. Os famosos daqui já eram José Carlos Portilho, que era o compositor conhecido do Caprichoso, [...]Eu não era o favorito da história e no fundo, como Parintins sempre se dividiu, a tendência de todas as pessoas do Garantido era acompanharem o Emerson Maia [compositor] e a tendência das pessoas do Caprichoso, era acompanhar o José Carlos Portilho, [compositor] que até concorreu com uma música muito bonita, “Amigos”.¹⁰⁹

A fala de Medeiros é muito significativa por reunir momentos edificantes da sua vida. Observamos como ele opera o trabalho de memória na apresentação de suas experiências: desde o estudante que foi, ou como se tornou presidente do Centro Cívico, até a saída do internato, a conclusão dos estudos no Colégio Agrícola de Manaus, ou ainda o primeiro trabalho como técnico agropecuário na EMATER e o convívio com os indígenas Sateré-Mawé, na região do Andirá, município de Barreirinha, próximo de Parintins.

As palavras de Tony Medeiros atestam sua memória de trabalho enquanto ainda estava iniciando seus projetos sociais. A experiência lhe proporcionou o contato com a cultura dos índios Sateré, com a língua e os sons musicais, elementos dessa cultura que se tornaram traços marcantes nas suas composições.

Para entender esta experiência de Medeiros, recorro aos apontamentos de Meihy que diz: “a identidade é um fator original redefinido mediante uma herança cultural submetida à situações desafiadoras, assim, como resultados de constantes afirmações, a identidade será sempre desafiada a construir”.¹¹⁰ Por isso, é preciso explicitar como os compositores que alcançaram sucesso na carreira profissional e apreender sobre como falam sobre seu passado e como conseguiram alcançar uma posição de destaque em sua comunidade.

Para entender tais questões nesse contexto, é preciso inferir que as identidades que são construídas pela cultura são contestadas sob formas particulares no mundo

¹⁰⁸ Empresa de Assistência Técnica e Extensão Rural (EMATER).

¹⁰⁹ Entrevista concedida por Tony Medeiros em 29 de maio de 2010. Ver: Entrevista nº 5 em Anexos.

¹¹⁰ MEIHY, 1996, p. 73.

contemporâneo, em que pode se chamar de pós-colonial e, por isso, este se torna um período histórico caracterizado pelo colapso de velhas certezas e pela produção de significativas formas de posicionamento.

Por certo, o que tornou importante a causa dos compositores foram os propósitos que reivindicavam para si e que foram intercambiados na construção cultural da identidade, na representação da memória concebida no presente.

De acordo com o que diz Joel Candau “através da memória, o indivíduo capta e compreende continuamente o mundo, manifesta suas intenções a esse respeito, estrutura-o e coloca-o em ordem (tanto no tempo como no espaço), conferindo-lhe sentido”.¹¹¹ Assim, se considera que as identidades reivindicadas estão definidas pelos aspectos simbólicos que norteiam a memória coletiva.

O compositor Tony Medeiros se viu marcado pelas experiências de trabalho profissional, sobretudo, pelos aspectos simbólicos e que, sob a luz dos acontecimentos coletivos, dão significado ao ato de recordá-los. Em termos de formação e trajetórias profissionais, cada compositor tratou do seu encontro com a música e, em especial, com o FECAP. Como realização de uma experiência de sucesso, o compositor José Carlos Portilho descreveu sua carreira de participações em festivais dentro do contexto da sua permanente militância na música, desde muito jovem:

Eu milito com música desde [os] treze anos de idade, foi quando eu fiz minha primeira música canção, que chamava “Quem somos nós”, [e] com 16 anos [Eu] participei do primeiro Festival de Parintins, foi promovido pelo projeto Rondon, naquela época era pela UERJ - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, e [Eu] participei com 16 anos, tirei em segundo lugar, com “Quem somos nós”, daí pra frente tiveram vários festivais, que [...] quer dizer, autônomos, não tinha aquele festival da prefeitura de Parintins, fazia-se assim [...] pelos órgãos que existiam na cidade, então [foram] [os] “Cidade Providência”, “Ilha de Tupinambarana”[...] quer dizer, são festivais direcionados à localidade, [ao lugar], depois que a prefeitura promoveu os festivais, foi exatamente em 1986, quando eu fiz [...] participei com a música “Aos Amigos do Peito” foi uma música que eu fiz direcionada à verdadeira amizade, das pessoas, aquelas pessoas que são amigas, se ficam, ou se partem, se consideram amigos, e, [Eu] ganhei em primeiro lugar nessa canção, e depois me tiraram o título, porque tinha empatado, e levaram para o lado de boi [...] e isso daí me prejudicou muito, porque eu já estava com a taça na mão, já estava com o título na mão, depois vieram dizer, que tinha havido um erro, numa [nota] por um jurado, que inclusive era o único que entendia de música, o Aldisio Filgueiras¹¹², que é o autor de “Porto de Lenha” (canção), porque ele deu zero para o concorrente, que era meu principal adversário do Caprichoso[...] [risos] [...], era o Emerson Maia, era meu principal adversário, ele tirou em quinto lugar[...] ainda assim, depois que juntaram toda [s] [as] [notas] deram, consideraram um [ponto]. Para não haver isso [...] o Emerson [...] Tirou em quarto lugar, [e] empatou, [Eu] e o Tony Medeiros [...] para não haver briga

¹¹¹ CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. Trad. Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2012, p. 61.

¹¹² Poeta amazonense.

na cidade, na arquibancada, [torcida] porque eram seis mil pessoas torcendo por mim, e outras seis mil torcendo para o Emerson, então resolveram me dar o segundo lugar [...] Pra evitar confusão, teve o famoso voto minerva, aí, se você me perguntar [...] quem tirou realmente em primeiro lugar, ninguém sabe, não foi tocado ou executado [...].¹¹³

Estas representações sobre o passado foram construídas com base num trabalho de memória realizado no tempo presente. A intenção do compositor, por meio da reelaboração de sua memória, foi relatar os motivos que o ligaram aos vários acontecimentos que incluem a sua participação em festivais na cidade, algo que ele considera como a militância em música e que lhe concedeu uma grande experiência profissional no meio sociocultural da cidade.

Examinando com precisão e matizando esses laços que antes amarravam a memória subjetiva à memória individual, estas se alimentam de imagens, ideias e valores que agregam-se à substância memorativa. Notam-se pontos que aparecem com nitidez e também revelam a insatisfação em relação aos fatos.

O compositor Carlos Portilho viu como oportuno o momento da entrevista para desabafar sobre uma grande injustiça que acredita ter sofrido durante sua participação no FECAP, em 1985, com o resultado equivocando o júri ao atribuir o segundo lugar para a sua interpretação na canção “*Aos Amigos do peito*”.

Observando esses pontos marcantes da sua entrevista em relação aos outros compositores, percebe-se a deferência do grupo pelo trabalho do compositor Portilho, que, à época dos festivais, era reconhecido pelos seus pares como um grande compositor, especialmente de toadas do Boi-bumbá Caprichoso e pelas participações em festivais de música.

2.2 IDENTIDADES ARTICULANDO DIFERENÇAS: O FECAP COMO PALCO DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA.

Sendo o FECAP um festival para canções de todos os gêneros musicais, a diversidade foi importante para criar um evento cultural com características peculiares da gente de Parintins onde se reunissem elementos da cultura regional e do universo cultural amazônico. Estes, somados ao conjunto de ideias representativas, misturaram-se às performances dos artistas da terra. Ruben Oliven esclarece a respeito destas relações que:

¹¹³ Entrevista concedida por José Carlos Portilho em 16 de dezembro de 2017. Ver: Entrevista nº 6 em Anexos.

Tendo em vista que identidades são representações formuladas em oposição ou contraste a outras identidades, o que se busca são justamente as diferenças. Assim, a construção dessas identidades passa pela elaboração de traços da cultura brasileira, que são apropriados e usados como sinais diacríticos, isto é, conferem uma marca de distinção a diferentes grupos sociais.¹¹⁴

As identidades são construídas a partir das memórias narrativas produzidas no tempo presente. O plano discursivo também apresenta pistas significativas de como as diferenças são estabelecidas socialmente e como os sujeitos assumem determinadas identidades. Considero que entender a identidade e a diferença como uma questão de produção significa tratar as relações entre as diferentes culturas não como uma questão de consenso, mas de diálogo social, como uma questão que envolve, fundamentalmente, relações de poder e atribuição de sentido ao mundo social, como também pela “disputa e luta em torno dessa atribuição”.¹¹⁵

No corpo das entrevistas dos compositores Paulinho Dú Sagrado e Tony Medeiros se destacam pontos marcantes dessa representação. Elas são: identificação pela temática indígena, performance artística, arranjos musicais e o uso de palavras indígenas. Cabe aqui mencionarmos que o próprio grupo Ajuri é o exemplo desses elementos culturais: os compositores integrantes se viram envolvidos e levados a trabalhar estas questões musicalmente.

A participação de Medeiros e Sagrado no festival reúne memórias da criação do grupo musical Ajuri, que dizem que eles constroem representações de afirmação da identidade indígena, a começar pela sua performance, caracterização do grupo, instrumentos regionais mesclados com instrumentos de raízes andinas, dispensando os instrumentos eletrônicos.

O cenário apresenta como pano de fundo para o espetáculo uma performance teatral com imagens da região amazônica que se integram ao som indígena e às batidas dos tambores que representam etnias da região.

Então, nós fomos com a temática indígena, com uma proposta indígena, nós já tínhamos os [tambores], apesar de usar o violão como instrumento forte, não usávamos teclado, [...] O Fred não se propôs a tocar, mas como nós preparamos o arranjo, o Fred, ele acabou passando um pouco da técnica. O Genilson se dispôs como era bem simples [o] arranjo, se tapou os buracos que não iam usar na zampoña, e aí sim, o Genilson foi que tocou a zampoña, na “Cantiga Tropical”,

¹¹⁴ OLIVEN, Ruben George. Três em um: a semana modernista, o nordeste de Gilberto Freyre e o Rio Grande do Sul. *São Paulo em Perspectiva*, 7 (2), p. 22-28, 1993.

¹¹⁵ SILVA, 2009, p. 96.

que foi justamente o nome da música com essa temática indígena, [...].¹¹⁶

[...] sempre existia uma resistência, mas nós insistíamos tanto, porque a gente sabia que ia dar certo, a gente sabia que a musicalidade que nós estávamos propondo a divulgar ia fazer um bem pra nossa cultura, então você sabe que até hoje a música indígena, a música tribal, ela surge também lá na ideia do FECAP, é por isso que eu te falei, o FECAP foi muito importante dentro dessa contribuição, porque ali era feito... ali tu criaste uma ideia, entendeu, e até hoje pra você ver, se propagou de uma forma cibernética, e é isso, o resultado está aí, e é importante isso aí para a nossa formação também, sabe! Eu analiso, eu vejo como uma miscelânea de influências, de muitos gêneros musicais, a toada... ela é canção. Eu fico muito feliz de contribuir, e assim estou à disposição para aquilo que me compete falar, enquanto que o FECAP... ele surgiu para o bem da arte parintinense, né! Então, ele veio e contribuiu com toda essa formação artística naquele momento, e resistiu ao longo de muito tempo, eu sou resultado desse movimento, dessa ideia, então, eu fico feliz de contribuir até hoje com um trabalho de qualidade, graças ao FECAP graças ao Ajuri.¹¹⁷

Nas palavras de Medeiros e Sagrado, a performance artística é apresentada como uma expressão forte desse primeiro momento. Ela veio da formação do Grupo Ajuri e representa todo o ensejo artístico como uma proposta de resistência ativa e combatente.

Para compreender isto com maior profundidade, busquei o apontamento de Roger Chartier ao dizer que as formas de teatralização da vida social servem como exemplo das relações de representações¹¹⁸ no meio cultural e de produção artística.

Os compositores criam sua identidade ao se posicionarem diante das situações mais importantes, a começar pela produção cultural no âmbito da sociedade ao qual pertencem. Talvez, por isso, na memória deles sobre a participação no FECAP criou-se uma identidade musical para a cidade e para o Amazonas.

[...] a novidade, nesse quinto festival da canção, apesar de eu não ter ganhado o festival, de ter ficado em segundo lugar, e melhor intérprete, mas aí vem a introdução das palavras indígenas dentro de uma proposta musical também, então vamos enumerar: nós temos a temática, nós temos a proposta rítmica, nós temos o cenário, né? Nós temos, é. Nós temos os instrumentos utilizados e, por último, nós temos as palavras indígenas. Isso aconteceu em 1985 e 1986. IV e V festivais da canção. Assim, é [...] Eu acho que o estado, [o] nosso estado do Amazonas, tem uma dívida muito grande com Parintins. Porque nós acabamos dando uma identidade musical que, até então, o Estado não tinha. Se você perceber, eu até já justificava, naquela época, acabei de lembrar, o Sudeste assumiu o branco, a Bahia assumiu o negro, então falta alguém assumir – esse era meu discurso da época –, assumir as raízes indígenas, que são justamente a base da formação do povo brasileiro... E eu tinha medo, na realidade, na minha inocência, é que alguém na nossa frente acabasse abraçando a causa indígena e nós fôssemos sem nenhuma identidade cultural. Também, outro fato, podia parecer uma bobeira pra época, mas é aquilo que eu te falo... Nós fazemos história sem a consciência de que nós fazemos história, e acabou acontecendo também, né? Hoje, nós demos

¹¹⁶ Entrevista concedida por Tony Medeiros em 29 de maio de 2010. Ver: Entrevista nº 5 em Anexos.

¹¹⁷ Entrevista concedida por Paulinho Dú Sagrado em 27 de maio de 2010. Ver: Entrevista nº 4 em Anexos.

¹¹⁸ CHARTIER, 1991, p. 185.

uma identidade pro Estado, as pessoas se orgulham sim, hoje, de ter a sua descendência indígena, e quando você procura a própria figura do boi, em si, o que o boi tem, a figura do branco, do negro, que é o pai Francisco, (referente) ao auto-do-boi branco, o amo do boi negro, Catirina e pai Francisco (personagens folclóricos) e agora, é o índio que entra devagarzinho com o pajé, mas se você olhar o boi-bumbá na nossa região, ele não tem mais só o pajé, que o pajé vai lá ressurgir do boi, nós temos as tribos indígenas, nós temos os rituais indígenas, nós temos as lendas amazônicas, nós temos a cunhã-poranga, que é a mulher mais bonita da tribo, nós temos, na realidade, essa intervenção das causas indígenas. Foi tão forte que, na realidade, eu te diria que um dos momentos mais bonitos, hoje, do festival folclórico, é quando realmente... quando nós fazemos a exaltação dos indígenas do Brasil e da Amazônia.¹¹⁹

Cabe destacar que o compositor Tony Medeiros construiu uma releitura sobre a sua trajetória de começo da carreira profissional e sobre a trajetória do festival dos bois-bumbás, elemento cultural que possibilitou a continuidade deste processo de inserção. A questão indígena passou a ser uma causa que ele sempre reivindicou, primeiro no festival da canção com a criação do Grupo Ajuri e, mais tarde, contribuindo para o campo da toada. Tudo isto, em virtude da inovação e da temática indígena como característica principal que marca seu trabalho como compositor.

Essas “experiências foram vividas no contexto de mudanças sociais e históricas” e políticas culturais na cidade de Parintins e no Brasil. Assim, “as identidades [...] cedem lugar à concepção de escolha de ‘estilos de vida’ e à emergência da ‘política de identidade’. A etnia e a ‘raça’ [...] a justiça social e as preocupações ecológicas produzem novas formas de identificação”.¹²⁰

Passando em revista os estereótipos que se formaram em torno destas questões na atualidade, percebe-se que na história oficial o índio foi “primitivo, escravo e indolente”. Por sua vez, no discurso proferido por Medeiros, a sua identificação com esta causa tornou o indígena personagem principal na sua narração e, por isso, importante para a construção da identidade amazônica. Ele ainda aponta os caminhos que o estado do Amazonas deve percorrer, no sentido de se reconhecer através da identidade e da cultura.

É possível inferir que a ação do compositor ao levantar a bandeira em defesa desta causa identitária corresponde a um ato postulado no presente. Através da memória narrada por meio da música e da apresentação do Grupo Ajuri, tornam-se portadores de significados simbólicos. A memória individual do compositor está sendo concebida em permanente diálogo com a memória coletiva e as representações culturais que envolvem o grupo.

O Festival da Canção de Parintins foi algo muito marcante para o compositor,

¹¹⁹ Entrevista concedida por Tony Medeiros em 29 de maio de 2010. Ver: Entrevista nº 5 em Anexos.

¹²⁰ WOODWARD, *op. cit.*, p. 31.

porque sua memória representa a construção de uma identidade defendida, postulada e, acima de tudo, enraizada. Ele torna as experiências inteligíveis conferindo-lhes significados e representações simbólicas que narram seus elementos e suas relações sociais.

Na fala de Tony Medeiros e no conjunto das entrevistas, percebe-se que a identidade construída pelos compositores está ligada ao modo como as narrativas constroem sistemas de representações que, por sua vez, estão ligados a processos históricos e à dinâmicas sociais. Suas reivindicações defendem um projeto cultural através do qual o Amazonas precisava reconhecer-se a partir das diferenças em relação aos outros estados federativos, valorizando as atividades culturais que reconhecem as heranças indígenas e que possibilitam a construção de identidades a elas ligadas.

Os compositores Paulinho Dú Sagrado, Tony Medeiros, Fred Góes e Inaldo Medeiros, confluem pontos comuns em suas narrativas quando falam sobre a importância da identidade musical para Parintins. Mesmo as narrativas sendo individuais, elas demonstram uma ideia coletiva em relação às mudanças que estes se propuseram a fazer no Festival da Canção, como palco dessa manifestação artística.

À luz do que diz Meihy sobre a memória individual e que serve para dar sentido às situações sociais, convém dar atenção prevalente à memória grupal, mesmo que filtrada pelas narrativas pessoais, quando uma se explica na outra.¹²¹ Halbwachs esclarece que “cada memória individual é um ponto de vista sobre memória coletiva, [...] este ponto de vista muda conforme o lugar que ali ocupo, e [...] este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com os outros meios”.¹²²

As canções como expressão de força maior para os compositores e por suas apresentações, tornaram-se atos de existência social e resistência frente às críticas culturais, onde, juntos, compartilharam e encontraram sua voz até se tornarem concepções que perpassam por questões concernentes às aspirações de renovação social.

Identidades e diferenças são resultado de um processo de produção simbólica e discursiva. Para esclarecer melhor esta afirmativa, cito o apontamento de Tomaz Tadeu da Silva que afirma: “a identidade, tal como a diferença, é uma relação social, por isso que sua definição discursiva e linguística está sujeita a vetores de força, à relação de poder, elas não são simplesmente definidas, elas são impostas. Elas não convivem harmoniosamente, lado a lado, em campo sem hierarquias; elas são disputadas”.¹²³

¹²¹ MEIHY, 1996, p. 61.

¹²² HALBWACHS, *op. cit.*, p. 51.

¹²³ SILVA, 2009, p. 81.

Ao analisar o modo como os compositores construíram suas identidades pessoais e musicais percebe-se que de alguma forma as questões enlaçam fios narrativos importantes, justificando a força de um grupo como expressão que se reinventou através de experiências sociais coletivas. E, sob tais crivos, é possível conceber que o conjunto de entrevistas com os compositores demonstrou um entendimento simbólico entre eles.

O processo de construção da identidade está inserido em um processo memorial que envolveu a reconstituição de um passado, e que para isso foi preciso trazer tais questões sobre identidade para o discurso, na medida em que discorrem sobre si mesmos no conjunto de entrevistas.

2.3. REINVENÇÃO DA TEMÁTICA AMERÍNDIA: A CONTRIBUIÇÃO CULTURAL DOS INSTRUMENTOS ANDINOS PARA A IDENTIDADE MUSICAL

A memória narrativa busca atribuir um sentido, uma lógica, uma “moral da história” para as trajetórias pessoais. Estas características ganham uma dimensão ainda mais importante quando certas memórias são compartilhadas por um determinado grupo de pessoas. Paul Ricoeur acrescenta que “a recordação da lembrança pertence a uma imensa família de fatos psíquicos: “Quando rememoramos fatos passados; quando interpretamos fatos presentes, quando ouvimos um discurso, quando acompanhamos o pensamento de outrem e quando nos escutamos pensar a nos mesmos, enfim quando um sistema complexo de representações ocupa [...]”¹²⁴

Durante a análise das entrevistas com o grupo de colaboradores sobre o Festival da Canção, uma dessas características em comum está presente nessa memória coletiva, que são os relatos que valorizam a inserção dos instrumentos andinos em suas canções durante o Festival da Canção.

Meihy diz que toda narrativa é sempre e inevitavelmente construção, elaboração, seleção de fatos e impressões, como discurso em eterna elaboração, sendo, assim, uma versão dos fatos. Por mais parecidas que sejam as narrativas dos mesmos fatos, elas carregam diferenças significativas por ser uma construção baseada em referências do passado.¹²⁵

Quando os instrumentos andinos foram adotados pelos músicos passaram a fazer

¹²⁴ RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alain François [et al.]. - Campinas SP: Editora Unicamp, 2007, p. 47.

¹²⁵ MEIHY, 1996, p. 50.

parte de uma identidade musical e cultural. Em outras palavras, se tornaram reflexos deste diálogo multicultural, pois passaram a representar pontos significativos na narrativa de Fred Góes, Paulinho Dú Sagrado, Tony Medeiros.

Reunindo ainda pontos em comum que mostram como se deu este processo que influenciou a música parintinense, na concepção de alguns compositores, cabe pensar que a contribuição cultural dos instrumentos andinos na canção em Parintins, inseridos na música popular e, depois, na toada, são elementos culturais que contribuíram para essa reinvenção da temática ameríndia neste campo musical.

Os acontecimentos da década de 1980 são lembrados pelo compositor Fred Góes, que em sua narrativa memorialista constrói as significações da sua experiência de trabalho profissional, o que o fez compartilhar seus instrumentos andinos com os músicos de Parintins no seu retorno para a cidade.

Eu cheguei em Parintins em 85, trouxe uma carga de informação sobre a música latino-americana, inclusive de instrumentos: Charango, Cuatro Venezuelano, Zampoñas (que são Flautas Andinas), Quenas, Rondador (que é um instrumento do Equador). Enfim, uma série de instrumentos latino-americanos, além da própria música latino-americana. Eu tocava com um grupo latino-americano, fazia parte de um movimento em São Paulo de música latino-americana e, claro, acabei trazendo essas informações musicais para o pessoal daqui. Então, praticamente eu repassei meus instrumentos para os músicos daqui, Eu tocava, mas passei a não tocar mais profissionalmente, abri o jornal e continuei trabalhando com música e, mais especificamente, com o jornal. Eu participei de um movimento latino-americano¹²⁶ que foi no início dos anos 70 até meados dos anos 83, 84, 85, até, na realidade... começa esse movimento em 68 que vai até 84, 85, até mais ou menos por aí, depois o movimento foi se diluindo, que era aquela fase das ditaduras, o pessoal veio aí dos outros países vizinhos e se concentravam tudo em São Paulo. Então foi um movimento de música latino-americana que eu participei quase na sua integridade, quase na sua totalidade. Porque eu participei primeiro com o grupo que se chamava Chasqui, que era um grupo que cantava música peruana, música boliviana, música brasileira, e depois com o grupo que se chamava Machitún, que era também tudo, é... em palavras quíchua¹²⁷ [quéchuas],

¹²⁶ A década de 1960 na América Latina foi um período particularmente rico na produção artística e cultural, uma produção com um sentido determinado pelo engajamento e compromisso dos artistas em causas políticas e sociais. No cenário musical se desenvolveu um movimento que buscava nos ritmos, instrumentos e poéticas, como o folclore nacional ou regional, uma música considerada autenticamente popular. Segundo Aguiar, essa música se revestiu, em determinados momentos, de um caráter contestatário, por vezes revolucionário, um momento politicamente peculiar e dramático para América Latina, o do recrudescimento do Estado em muitos países do subcontinente. Ver: AGUIAR, José Fabiano Gregory Cardozo de. **“Yo vengo a cantar por aquellos que cayeron”**: poesia política, engajamento e resistência na música popular uruguaia o cancionero de Daniel Viglietti (1967-1973). Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010. P. 7.

¹²⁷ “Os quíchuas são um povo indígena sul-americano que vive no planalto andino desde o Equador até a Bolívia. Seu idioma também se chama quíchua e é falado com muitas variações regionais, sendo uma das línguas oficiais do Peru, da Bolívia e do Equador, ao lado do espanhol. [...] Estima-se que a atual população quíchua varie entre 13 milhões e 16 milhões de indivíduos, dentre aqueles que falam a língua quíchua e aqueles que descendem desse povo.” Ver: Quíchua. **Britannica Escola**. Disponível em <https://escola.britannica.com.br/artigo/qu%C3%ADchua/483493>. Acesso em: 11 fev. 2019.

dos índios araucanos e dos índios bolivianos, dos araucanos do Chile¹²⁸, e foi um movimento com Música Popular Brasileira, mas, o foco maior era a música latino-americana, aí trabalhei durante dez anos, mais ou menos, [...] Nos anos 80 a gente estreou um grupo muito forte que saiu destes [dois] grupos, e aí foi formado o grupo Raíces de América, que foi um grupo que viajou o Brasil todinho com um trabalho mais profissional.¹²⁹

Nos dizeres de Fred Góes, percebo que há uma preocupação em narrar sobre o tempo histórico adjacente que de fato expõe as aflições de um artista que atuou em palcos num período de grande efervescência política no Brasil e em outros países da América Latina. Os países latino-americanos dão contorno a traços marcantes da sua trajetória e contemplam experiências de participação em grupos de vanguarda, ou ainda onde exerceu seu papel consciente de militância política e de atuação em muitos grupos musicais de relevância internacional.

Ao falar sobre o significado da sua carreira, há uma combinação de alegria e melancolia nas palavras de Fred Góes. O seu relato corrobora com o que Michael Pollak menciona a respeito das relações entre as memórias individuais e as representações construídas coletivamente. É significativo dizer que o compositor que viveu longe de sua terra por muitos anos, experimentando conhecimentos musicais com outros grupos sociais e compartilhando culturas, tornou-se transmissor de novas ideias ao retornar para a sua cidade natal.

Sua memória se constitui de eventos, acontecimentos e experiências de sucesso profissional. Elas se tornaram elementos fundamentais em sua fala. A significação e as diversas formas que constituem o seu discurso demonstra que ele tem grande conhecimento não só no manejo dos instrumentos andinos, mas na representação social de cada um.

Além da música, é evidente sua atuação política e consciente no cenário cultural quando ressaltou suas participações em diversos movimentos sociais que integrou. Através da sua narrativa, é possível visualizar suas lutas e perceber que elas se configuraram em momentos de aflição e realizações pessoais. Woodward esclarece que “a subjetividade envolve nossos sentimentos e pensamentos mais pessoais. Entretanto, nós vivemos nossa subjetividade em um contexto social no qual a linguagem e a cultura dão significados à

¹²⁸ “Os araucanos são um povo da América Latina que recebeu esse nome dos espanhóis porque viviam no vale de Arauco, no Chile, e também são conhecidos como mapuches (na língua araucana) e aucas (no idioma quíchua). [...] Atualmente há cerca de 50 mil indígenas araucanos na Argentina, dedicando-se, em sua maioria, à agricultura. No sul do Chile ainda vivem cerca de 700 mil deles, que mantêm os costumes mais tradicionais dos mapuches, desde as vestes até cerimônias religiosas, e que ainda se comunicam pela língua mapudungún.” Ver: Araucano. **Britannica Escola**. Disponível em <https://escola.britannica.com.br/artigo/araucano/483076>. Acesso em: 11 fev. 2019.

¹²⁹ Entrevista concedida por Fred Góes em 15 de março de 2010. Ver: Entrevista nº 1 em Anexos.

experiência”.¹³⁰

Segundo Halbwachs, para que a memória dos outros nos auxilie, é necessário que existam “pontos de contato entre uma e as outras para que a lembrança que recordam possa ser reconstruída sobre um fundamento comum”.¹³¹ Constatamos que a trajetória de Góes e sua experiência como compositor representam os desafios compartilhados por muitos artistas no contexto de lutas sociais e mobilização, quando procura evidenciar como o engajamento do mundo das artes dialogava com questões consideradas cruciais para a sociedade, conquistando maior participação política, social e cultural no país.

As memórias individuais e coletivas presentes nas narrativas evocam momentos marcantes vivenciados em diferentes contextos e, partem de um conjunto de valores historicamente socializados pelos compositores. Elementos dessa pretensa identidade estão também presentes nas falas dos compositores Paulinho Dú Sagrado e Tony Medeiros. Os dois relatam o vanguardismo musical que foi a inserção dos instrumentos musicais nas suas apresentações no FECAP no primeiro contato e aprendizado com os instrumentos.

[...] olha... quando eu tive na década de oitenta meu primeiro contato com os instrumentos andinos, os dois primeiros instrumentos que eu pude é... ter o privilégio de tocar foi o Charango com o Cuatro. O Cuatro foi um dos instrumentos que eu me apaixonei de cara pela sonoridade, uma sonoridade muito agradável, o ritmo andino ele tem... Estes instrumentos andinos somaram por quê? Por causa da sua sonoridade por causa da sua história, contada e decantada pela etnia. Mas, veja bem: quando você pega estes instrumentos de forma correta dentro de uma concepção, na qual você observa uma leitura daquele instrumento, você vai ver a somatória de tudo isso, você vai ver que existe uma sonoridade agradável [...].¹³²

A fusão de ritmos e gêneros tradicionais populares que se misturam à sonoridade dos instrumentos de raízes andinas, representam a carga cultural das variações de sons originários da América Andina, que é constituída pelos países da América do Sul atravessados pela Cordilheira dos Andes, como: Bolívia, Peru, Equador, Colômbia, Chile e Venezuela.

Paulinho Dú Sagrado e Fred Góes falam sobre a cultura do lugar e da caracterização social que estes instrumentos representam de acordo com a suas histórias. A temática indígena, nas canções, é reivindicada, sobretudo, na fusão cultural estabelecida com a inserção dos instrumentos de raízes andinas. A identidade indígena é para os compositores uma identidade latino-americana. Rompendo assim com a ideia de nação, de Brasil, e

¹³⁰ WOODWARD, *op. cit.*, p. 55.

¹³¹ HALBWACHS, *op. cit.*, p. 34.

¹³² Entrevista concedida por Paulinho Dú Sagrado em 27 de maio de 2010. Ver: Entrevista nº 4 em Anexos.

pensando numa Grande América Indígena.

Entre o desejo de trabalhar a temática indígena e a vontade de inserir os instrumentos de raízes andinas para a apresentação no Festival, o grupo Vento e Proa representa a inovação que contribuiu para uma reelaboração da canção e, mais tarde, quando esta proposta migrou para a toada. Com isso, FECAP foi o palco para mostrar o que se poderia fazer com esses novos elementos instrumentais. Para o compositor Paulinho Dú Sagrado, essas lembranças dos encontros com os amigos que formaram o Grupo Musical Vento e Proa, são manifestações que demonstram seu conhecimento diante de um ideário político e artístico que o envolvia historicamente.

Foi necessário inteirar-se sobre os problemas latino americanos, até mesmo para executar de maneira responsável os instrumentos, estudar a concepção e conhecer, não somente tocar, mas, sobretudo, estar atento à história desses países, onde estes instrumentos têm grande representatividade cultural. Na convivência com outros músicos, as influências musicais lhe inspiraram profundamente, tanto pela força das canções quanto pela consciência do que representava a poesia e a música andina.

O FECAP foi um palco privilegiado para esses compositores construírem o encontro entre elementos tradicionais e novas influências temáticas e sonoras:

O Vento e Proa... ele foi criado para um determinado momento, para a gente trabalhar muito a música andina, em 1986, nós fizemos parte já para o segundo Festival, com a música “Canto Karowara”. [...] nós sofremos muito da influência do Linha Afro, Ritmo e Maña, Raíces de América, do próprio Tarancón¹³³... Mercedes Sosa¹³⁴, (a cantora) que a gente gostava de cantar esse repertório, até

¹³³ Tarancón é um grupo brasileiro criado em 1972, o primeiro a pesquisar e divulgar no país a diversidade de ritmos e canções latino americanas. Composto de artistas de vários países da América Latina, o Tarancón participou de alguns festivais, com destaque para o Festival dos Festivais, da TV Globo (1985), em que a canção “Mira Ira”, de Lula Barbosa e Vanderlei de Castro, conquistou o segundo lugar no câmpito geral e ainda o prêmio de melhor arranjo. Sua música é influenciada por ritmos brasileiros, andinos, caribenhos e africanos. O nome do grupo Tarancón, era também o nome de uma mina de carvão na Astúria, Espanha, que desabou, ocasionando a morte de onze trabalhadores, história, essa, contada na canção “En la mina El Tarancón”. Uniu instrumentos originados dos Andes como a quena (flauta de cana ou osso), a zamponã ou sicus (similar à flauta de pan), o bombo leguero (bombo de couro de ovelha ou guanaco), o charango (instrumento cordófono de 10 cordas ou mais feito com a carapaça do tatu ou de madeira (chamado de “Quirquincho”) ao violão e o baixo acústico. O grupo fez uma síntese entre os sons do folclore e do cancionero latino-americanos. Ver: PIETRO, José Ricardo. A música latina na voz do Tarancón. **A Nova Democracia**. Ano III, nº 25, julho de 2005. Disponível em <https://anovademocracia.com.br/no-25/631-a-musica-latina-na-voz-do-tarancon>. Acesso em: 10 jan. 2019; **CATRACA LIVRE**. Grupos ‘Tarancón’ e ‘Raíces de América’ fazem show latino no ABC. Publicado em 16 jan. 2019. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/vila-mundo/grupos-tarancon-e-raices-de-america-fazem-show-latino-no-abc/> Acesso em: 10 jun. 2019; e GARCIA, Tânia da Costa. Tarancón: invenção sonora de um Brasil latino-americano. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 175-188, jul./dez. 2006.

¹³⁴ Uma das mais importantes vozes da América Latina foi a da cantora argentina Mercedes Sosa. Inspirada no folclore argentino, sua música foi além do estilo enquadrado pela indústria fonográfica. A cantora interpretava para todos os gostos e gêneros musicais. Inspirou várias gerações de músicos. No Brasil, ela fez parceria com grandes nomes da MPB, Chico Buarque, Caetano Veloso, Milton Nascimento e Gal Costa,

mesmo pela Revolução Cubana, pela história da Revolução da América Latina, a gente tinha muito essa força, nós já éramos inteirados, já sabíamos o que acontecia... a força da música Latino Americana, então, tocava muito a gente, era por isso que a gente executava muito música Andina¹³⁵, e até hoje, quando a gente se encontra a gente ainda recorda desses velhos momentos.¹³⁶

A memória narrada pelo compositor Paulinho Dú Sagrado se refere às suas vivências e experiências, mas que contém também aspectos da memória do grupo social em que ele formou e socializou. Assim, o contexto histórico nos revela o sentido e o propósito dados àquelas experiências e concretudes vividas, cujo conjunto de significados que se articularam no meio grupal tinham o intuito de executar os instrumentos andinos e a música.

O enquadramento dessa memória social indica que as repercussões desse contexto de transição da ditadura para a democracia foram bastante amplas e contribuem para entender a relação entre fenômenos anteriores e subsequentes da cena cultural. Cabe ressaltar a presença que o cenário internacional desenhado pelas referências à “Revolução Cubana” (1959) e suas repercussões na história da América Latina, indicam diálogos esclarecedores para a compreensão de sua narrativa. O que está sendo rememorado pelo compositor é parte significativa do seu engajamento político e cultural, ontem e hoje, o que possibilita entender a costura estabelecida entre o sentimento de fazer resistência por meio da música, sendo uma das formas que o grupo encontrou para fazer reverberar sua voz.

As questões apresentadas ressaltaram as especificidades da comunidade, além de remeter sobre os papéis representados por essa memória coletiva. No caso, do conjunto de entrevistas, memórias, subjetividades e identidades constituíram-se no diálogo com as narrativas.

É preciso reconhecer que a memória nada mais é do que a identidade em ação, pois é nesta representação que os marcos sociais atuam, situando-os frente à posição defendida, seja socialmente, seja culturalmente.

2.4. DO FESTIVAL DA CANÇÃO PARA O FESTIVAL FOLCLÓRICO: REPRESENTAÇÕES E IDENTIDADES

culminando com um dos grandes momentos da música latina, que foi a gravação do disco *Corazón Americano*, em 1985. Ver: VERMELHO. Mercedes Sosa, 80 anos da compositora que cantou a integração. Publicado em: 05 de out. 2015. Disponível em: <https://vermelho.org.br/2015/10/05/mercedes-sosa-80-anos-da-compositora-que-cantou-a-integracao/>. Acesso em: 10 jun. 2019.

¹³⁵ SPIRITUAL MUSIC, *op. cit.*

¹³⁶ Entrevista concedida por Paulinho Dú Sagrado em 27 de maio de 2010. Ver: Entrevista nº 4 em Anexos.

As experiências relatadas pelo grupo de colaboradores, representadas pelo conjunto das narrativas atribuem significados e uma apreciação valorativa a respeito de suas trajetórias pela ação social que os uniu na participação do festival.

À medida que as mudanças no cenário musical geraram contradições e resistências amplamente significativas, os trabalhos de renovação da somatização musical são refletidos na performance social que contribuiu para a construção das identidades. Conforme Sandra Pesavento:

Traços culturais movem-se por entre os grupos [...], permitindo reelaborações contínuas, o que torna mais instigante a análise do passado, vendo o reaproveitamento e a reapropriação dos mesmos valores, que perpassam o tecido social, em novas criações de sentido, mais do que isso, se passou a entender que os valores culturais traduzidos em ideias e imagens, viajam no tempo e no espaço, em reconfigurações e transfigurações de significados.¹³⁷

Para o grupo de compositores, entender os valores culturais é perceber as nuances da história dos festivais de música, que gradativamente caminharam para o reconhecimento da música regional e sua valorização em novos campos artísticos.

O significado do FECAP para os compositores enlaça dois fios narrativos fundamentais, que são: as canções produzidas são resultado da síntese de um processo de imersão em novos campos culturais; o FECAP permitiu a consolidação de uma carreira profissional e o reconhecimento de uma nova identidade musical. Estes pontos de vista são percebidos como um grande feito cultural, tanto no plano individual, quanto coletivo.

Traços dessa memória coletiva apontam para influências externas e internas em voga no campo da toada como uma contribuição sociocultural:

A influência forte, porque como o festival se extinguiu, o único campo que tinha eram os bois, aí, naturalmente todo mundo começou a compor para os bois, os compositores da época dos festivais passaram a assumir mais essa questão dos bois, então essa migração foi quase que natural, porque também todo mundo era envolvido com o boi... tinha envolvimento com o boi, mas, se compunha muito mais para o Festival, para as músicas, não para a toada propriamente dita, mas, se levou muito para esse lado. Acho que realmente acabou... é que a contribuição que poderia ter sido diretamente pros grandes festivais da canção acabou realmente sendo carreada para os bois, isso daí é tranquilo.¹³⁸

Uma das principais ênfases presentes na memória coletiva da comunidade de compositores diz respeito ao término do festival da canção e à necessidade de continuar

¹³⁷ PESAVENTO, Sandra Jatahy. Cultura e representações uma trajetória. **Anos 90**, Porto Alegre, v. 13, n. 23/24, p. 45-58. jan./dez. 2006. p. 48.

¹³⁸ Entrevista concedida por Fred Góes em 15 de março de 2010. Veja a Entrevista n. 1 em Anexos.

realizando seus trabalhos, principalmente, porque o cenário da música brasileira não os tinha favorecido diante de um mercado tão competitivo.

Com a experiência do Festival da Canção de Parintins, muitos compositores veem o momento oportuno para continuar a exercer seus trabalhos no Festival Folclórico de Parintins, onde o campo é propício, num momento em que há também o crescimento da festa do boi na cidade.

A realização do festival da canção representou o caminho para trabalhar uma identidade musical para Parintins, contando com as contribuições inovadoras que foram levadas diretamente para as toadas do Boi-bumbá.

Para entender com maior profundidade esta relação, no que tange à representação pela canção, Chartier diz que as representações são influenciadas pelos interesses dos grupos que a produzem:

As representações do mundo social, assim constituídas, embora aspirem à universalidade, de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupos que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem utiliza[...]. As percepções do social não são, de forma alguma, discursos neutros: produzem estratégias e práticas que tendem a impor uma autoridade à custa de outros por elas menosprezados, legitimam um projeto reformador ou a justificam, para os próprios indivíduos, as suas escolhas [...].¹³⁹

Percebe-se que a seleção desse “bem cultural” sempre se fez em um jogo de disputas pelos grupos da tradição e pela “ideia do novo” manifestada pelos compositores em suas narrativas. Os colaboradores afirmam que sempre primavam pela tradição musical conjugada a um processo de inovação. Cabe observar, entretanto, que a memória narrativa dos compositores é elaborada com base na construção de uma “tradição inventada”. Esta, por sua vez, precisa ser observada como parte de uma herança cultural disputada por agentes sociais e culturais, bem como os costumes e a história dos “bois” de Parintins:

Então, havia uma movimentação muito grande... com o fim do Festival...esse movimento também... Porque as possibilidades musicais ficaram mais nas linhas dos bois, não tinha outra “grande opção”, né? Os bois sempre ofereceram uma vitrine pra se apresentar os trabalhos musicais dos compositores daqui, entendeu? Agora todo mundo continua compondo. O Inaldo Medeiros, por exemplo, um grande compositor do boi, antes de ser um grande compositor do boi, era um grande compositor de Música Popular Brasileira e tem músicas...coisas fantásticas, que talvez ele nunca tenha gravado, mas eu conheço muita música dele fantástica, como “Bossa Nova”, na linha de “Bossa Nova”, ...esse turbilhão que estava acontecendo, acabou sendo apagado pelo processo do boi. O boi foi uma coisa que entrou em desenvolvimento e no aperfeiçoamento também grande,

¹³⁹ CHARTIER, 1990, p. 17.

que acabou explodindo¹⁴⁰. Então, tudo isso também... mas eu creio que todo mundo continua compondo. Eu, por exemplo, não componho só boi... talvez eu componha muito mais Música Popular Brasileira do que realmente só toada, né? Só específicas, para o boi, eu tenho muitas canções brasileiras, do que realmente só toada, Só específicas, para o boi, eu tenho muitas canções registradas, mas, de violão e voz, mas nós não temos um campo aqui para absorver isso, ou alguém que patrocine pra você, porque é caro. Toda produção musical é muito cara. Pra você ter uma ideia, o boi é a entidade que tem condições de dar suporte realmente profissional pra quem vai gravar. Hoje você faz uma produção de disco por menos de setenta mil reais, o disco de boi, entendeu? Então os valores são muitos altos para você investir, então fica complicado para o compositor, se não, o compositor acaba engavetando, fazendo um disquinho, guardando ou mostra para um amigo e tal. É preciso que seja feito algum movimento pra se incentivar esse outro lado, que é muito mais amplo, inclusive mais que a toada de boi, a toada de boi é específica para o espetáculo do boi, e o restante da produção musical dos compositores parintinenses, é... É, muito mais ampla, ela atinge outros universos.¹⁴¹

A narrativa de Fred Góes enfatizou como o fim do Festival da Canção representou um drama para a comunidade de compositores. Embora o festival tenha representado um momento inovador, havia dificuldades enfrentadas pela falta de apoio à cultura e até mesmo na valorização do campo profissional que envolvia os compositores. Os músicos temeram que haveria poucas oportunidades para que continuassem a fazer o que gostavam de fazer, escrever canções. Nesse sentido, o “boi” teria permitido o engajamento dos compositores em carreiras profissionais que geraram frutos, considerando que nem sempre as experiências relatadas pelos compositores foram de sucesso. Em muitos relatos são narradas as lutas travadas para que fossem aceitos em novos campos da música.

Os compositores comentaram que receberam críticas até que o processo de inovação musical fosse reconhecido pelo público. Gradativamente, este mercado de possibilidades foi possível por meio dos grupos folclóricos representados pelos “bois-bumbás”. Graças a eles, abriram-se os espaços, ofereceram-se os recursos para os compositores crescerem musicalmente. A vitrine cultural propiciada pelos “bois-bumbás” permitiu que o grupo de compositores continuasse a produção dos seus trabalhos.

Para Fred Góes, o processo de produção artística em Parintins precisa ser compreendido em sua totalidade. Suas palavras procuram tecer um “encadeamento natural”

¹⁴⁰ Nessa época as toadas de boi-bumbá estavam em crescente difusão e aceitação por parte de um público que absorvia o Festival de Parintins com maior intensidade. Na mesma época muitos grupos regionais passaram a fazer sucesso como Grupo Carrapicho, de Zezinho Correa, havia estourado no Brasil e o Grupo Raízes Caboclas de Celdo Braga se consolidava como representante da cultura local na canção. Na década de 1990, há um passo gigantesco na produção musical e o Amazonas entra no cenário nacional apresentando seus cantores e compositores e a sua música. Com isso a música de boi-bumbá se transforma em produto de exportação e vemos o Amazonas representado pelas toadas de Caprichoso e Garantido em todas as mídias. Ver: FARIAS, Elias Souza. “**A canção na Amazônia e a Amazônia na canção**”. Tese (Doutorado em Sociedade e Cultura na Amazônia) - Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2017, p. 173-174.

¹⁴¹ Entrevista concedida por Fred Góes em 15 de março de 2010. Ver: Entrevista nº 1 em Anexos.

entre as diversas tradições culturais que desaguaram no FECAP:

Na realidade, é um processo de desenvolvimento da arte, não uma questão que você jogou tudo fora, esqueceu, não. É um processo mesmo, é a evolução natural das coisas. Veja bem, quem compunha na época de Lindolfo¹⁴² tinha um universo, é... não tão expansivo como o nosso é hoje, naquela época Parintins não tinha nem luz, era só lamparina. Então, você se reúne [a] numa rua com alguém que cantasse, era uma coisa fantástica, entendeu? Você se arvorar numa cidadezinha dessas, que tinham pessoas que faziam isso na época, não só do boi, mas também do setor da área de Música Popular Brasileira.¹⁴³

Para o compositor, a importância do Festival da Canção se dá como meio difusor dessas mudanças estéticas e políticas no meio sociocultural, em que a confluência desses esforços desenha uma identidade coletiva. A respeito de cenários como esses, Pollak afirma que “acontecimentos vividos pessoalmente, são acontecimentos “vividos por tabela”, ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer.”¹⁴⁴

Fred Góes entende tais questões como algo que norteia o desenvolvimento da arte, onde “evolução” e “mudança” foram processos naturais. Isto significa que, para a memória coletiva dos compositores, o FECAP representa e expressa significativamente um marco para a cena musical porque possibilitou um encontro entre diferentes manifestações culturais que fortaleceram a construção de uma nova identidade social e de uma identidade musical.

O Festival da Canção de Parintins acontecia concomitantemente ao Festival Folclórico que sempre contou com maior apoio financeiro e repercussão social por sua tradição popular. No âmbito das questões socioculturais e socioeconômicas, apenas um prevaleceu até os dias atuais, atraindo para si investimentos e patrocinadores. Com o fim do FECAP, o Festival Folclórico acabou recebendo os compositores “formados” nos festivais de música:

[...] era muito difícil você conseguir recurso proporcional pra essa natureza... que era um festival englobando a cidade que estava recebendo o bumbódromo¹⁴⁵, aquela coisa toda... e o Festival da Canção era muito ligado na linha de “Boi-

¹⁴² Lindolfo Monteverde foi o fundador do boi Garantido em 1915. Neste período, a brincadeira de boi era somente nas ruas, versos eram entoados e acompanhados por pessoas simples, moradores. Segundo as histórias que se contam, tudo começou porque mestre Lindolfo teria feito uma promessa ao santo de sua devoção. Ver: BRAGA, *op. cit.*; NOGUEIRA, *op. cit.*; PIMENTEL, *op. cit.*; SAUNIER, *op. cit.*

¹⁴³ Entrevista concedida por Fred Góes em 15 de março de 2010. Ver: Entrevista nº 1 em Anexos.

¹⁴⁴ POLLAK, 1992, p. 201.

¹⁴⁵ Arena de concreto onde acontece a apresentação do Festival Folclórico de Parintins. Inaugurado pelo Governador do Estado Amazonino Mendes, em 1988.

Bumbá”, por causa das toadas, então foi aí que começou a ideia nossa, [...].¹⁴⁶

Para Erivaldo Maia, todos os esforços empreendidos para a realização do Festival foram imprescindíveis, por isso, sua memória narrativa enfoca os trâmites da logística para o evento. De alguma maneira, para a memória coletiva dos compositores, o encerramento do FECAP não teria colocado um ponto final em sua contribuição para a música popular brasileira. Ao migrarem para as atividades desenvolvidas pelo Festival Folclórico, levaram em suas bagagens uma interpretação particular da região amazônica, reivindicações e protestos, inovações, tensões, contradições e resistências.

Para Paulinho Dú Sagrado, a musicalidade produzida no interior do FECAP teria contribuído para a construção de inovações inseridas nas toadas:

Até a década de noventa (iam) pela melodia simples, até mesmo a escrita (letras) era de forma muito simples, a década de noventa com a fusão dos novos elementos (os instrumentos andinos) que foi muito interessante a influência latino-americana, os instrumentos andinos, (com) muita sonoridade musical... então eu vejo como um resultado positivo, porque, veja bem, foi quando houve a introdução do índio, mas faltava algo mais e você vê que a ideia até hoje ela resiste [...].¹⁴⁷

A concepção do compositor expressa um sentimento de pertencimento ao grupo. Verificamos que nesse processo de reconhecimento, a busca de uma identidade se fortaleceu através dos conteúdos musicais que foram compartilhados e passaram a ser reconhecidos como fruto de esforços estabelecidos coletivamente. Para José Miguel Wisnik, “a prática da música pelos grupos sociais envolve complexos índices de identidade e de conflito, o que pode fazê-la amada, endeusada, repelida ou proibida”, onde as representações opostas geram uma forte guerra de interpretações, que tiveram como palco os festivais. E entre os emblemas destas representações, ele cita o embate entre “a viola sertaneja e a guitarra elétrica”, quer seja pela tessitura densa de suas ramificações, quer seja pela penetração social.

“A canção popular soletra em seu próprio corpo as linhas da cultura, numa rede complexa que envolve a tradição rural e a vanguarda, o erudito e o popular, o nacional e o estrangeiro, o artesanato e a indústria”, nos diz Wisnik, que continua: “Originária da cultura popular não letrada em seu substrato rural, desprende-se dela para entrar no mercado e na cidade; [...] reproduzindo-se dentro do contexto da indústria cultural”.¹⁴⁸

¹⁴⁶ Entrevista concedida por Erivaldo Maia em 10 de março de 2010. Ver: Entrevista nº 3 em Anexos.

¹⁴⁷ Entrevista concedida por Paulinho Dú Sagrado em 27 de maio de 2010. Ver: Entrevista nº 4 em Anexos.

¹⁴⁸ WISNIK, José Miguel. Algumas questões de música política no Brasil. In: BOSI, Alfredo (Org.) **Cultura**

No conjunto de entrevistas, a maior parte dos compositores reconhece que foi a partir das suas colaborações que as toadas passaram por mudanças quanto à sua fórmula original. Eles falam com precisão que foi daí que, gradativamente, começavam a perceber a introdução de elementos culturais: forma rítmica e melódica, retratando o regionalismo, a Amazônia e seus personagens, além de homens e mulheres de uma pretendida cultura cabocla e ameríndia, que traduziria todo um sentimento de altivez da região. Nas palavras de Medeiros e Sagrado:

O festival foi uma necessidade de criar alguma coisa pra cidade... cultural, [...] com a necessidade (de) Parintins ter uma identidade musical que, na época, estava carente de novas pessoas, novas identidades, também o festival, (o) FECAP na verdade, alavancou tudo isso aí e, até hoje, todo mundo se pergunta por que isso não continua, por que não (está) até hoje vivo... parece que há pouco interesse em dar sempre continuidade.¹⁴⁹

O FECAP tinha Rock, tinha Reggae, e a formação para aquele momento, então, a nossa ideia foi o regionalismo [...] Até hoje, quando “o novo” (ele) chega, soa estranho, você precisa estar livre do determinismo linguístico limitante, que pra você compreender até aquilo que chega como notório, porque tudo aquilo que chega como novidade a seus ouvidos, se você não tiver preparado, causa um choque cultural, né! Causa um choque cultural. Então, eu sempre fui muito ousado, muito ousado! Eu nunca me preocupei de fazer um trabalho para agradar uma minoria, a minoria são inclusive as pessoas que determinam certas ideias dentro do boi, mas eu nunca me preocupei, e por isso que meus trabalhos hoje ...eles têm uma certa aceitação, porque eu levo pra apreciação do povo, eu levo pra julgamento do povo, então o povo que tem que dizer se o meu trabalho tá bem ou não, sabe!¹⁵⁰

As narrativas de Inaldo Medeiros e Paulinho Dú Sagrado são norteadas por projetos convergentes, que, na verdade, acabaram se consolidando e tornando-se um sinônimo de resistência, à época. Elas representam mudanças que se ajustavam ao conjunto de influências musicais de muitos gêneros. Para ambos, a ideia de um projeto multicultural resistiu. A ideia era contribuir culturalmente para a construção de uma identidade musical que fosse capaz de reconhecer as diferenças e as afirmações de pertença étnica, manifestadas na região.

A memória narrativa por meio das identidades amazônicas mostra que as relações sociais estabelecidas pelo grupo de compositores, diretamente, assumiram a abrangência e a diversidade regional como um desafio. O Festival da Canção teria sido o palco, o espaço para as diferentes manifestações culturais e musicais, estimulando o encontro entre a região

Brasileira: temas e situações. 2 ed. São Paulo: Ática, 1992, p. 123.

¹⁴⁹ Entrevista concedida por Inaldo Medeiros em 30 de março de 2010. Ver: Entrevista nº 2 em Anexos.

¹⁵⁰ Entrevista concedida por Paulinho Dú Sagrado em 27 de maio de 2010. Ver: Entrevista nº 4 em Anexos.

amazônica, a América Latina e o país como um todo.

Em síntese, o FECAP representou a construção de um grande palco social para as reivindicações e representações no campo sociocultural da cidade. Ele foi o resultado da luta dos compositores pelo reconhecimento e pelo florescimento cultural de Parintins.

3. “O FESTIVAL EM PALAVRAS”¹⁵¹: AS CANÇÕES QUE MARCARAM A MEMÓRIA COLETIVA DOS COMPOSITORES E DA COMUNIDADE PARINTINENSE.

A música é uma das poucas coisas em que as pessoas se juntam e encontram sua voz.¹⁵²

Neste capítulo, pretende-se fazer uma abordagem relacionada às canções que são importantes para a memória coletiva do grupo de compositores; investigando os elementos simbólicos que são significativos para suas trajetórias e que marcam suas narrativas sobre as experiências vivenciadas no festival da canção da cidade.

O esforço de construção desse capítulo está ligado à compreensão de como os compositores avaliaram sua atuação individual e coletiva no festival, mais detidamente nos aspectos que consideram inovadores, tais como: as práticas ligadas às tradições populares e a sua “reinvenção”, o uso de novas técnicas de composição e a descoberta de um “novo campo musical” que ampliaria seu escopo e traria novas possibilidades para suas carreiras artísticas.

O Festival teria permitido a abertura de novos caminhos que influenciariam a reestruturação musical e temática, produzindo uma “reinvenção da toada”. O encontro ocasionado pelos festivais da canção, ao longo do tempo, teria sido parte essencial do processo de consolidação de uma identidade musical.

José Carlos Sebe Bom Meihy em *Romaria das romarias: Nossa Senhora de Aparecida e a (re) invenção da fé popular brasileira*, argumenta, partindo de concepções propostas por Paul Zumthor, que “reside no suposto da ‘palavra cantada’ a valorização da oralidade mediada pela escrita, embutida no discurso – aqui entendido como mensagens motivadoras da poética das músicas”. Interessa para Meihy compreender as relações entre a presença de Nossa Senhora nas canções populares e a dinâmica social da memória coletiva produzida pela sociedade brasileira no tempo.¹⁵³ Desta maneira, “na narrativa da canção, apresentam-se qualificativos importantes como: “eu sou brasileiro”, “sou caboclo” e, por

¹⁵¹ As letras das canções trabalhadas neste capítulo foram possíveis através da pesquisa realizada no periódico *Jornal O PARINTINS*, que nos foi cedido pelo colaborador Fred Góes. As canções eram publicadas na página conhecida como “O Festival em Palavras”. Os jornais utilizados foram os de 11 de novembro de 1985, p. 4, e 29 de setembro de 1986, p. 8.

¹⁵² CAVALCANTI, Erinaldo; PETIT, Pere; RAMOS JÚNIOR, Dornival Venâncio. Entre-vistas com o professor Alessandro Portelli. *Escritas*, vol. 10, n. 1, p. 262-267, 2018. P. 267.

¹⁵³ MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *Romaria das romarias: Nossa Senhora de Aparecida e a (re) invenção da fé popular brasileira*. In: GATTAZ André; MEIHY José Carlos Sebe Bom; SEAWRIGHT Leandro (organizadores). *História Oral: a democracia das vozes*. São Paulo: Pontocom, 2019, p. 31.

certo, ser caboclo é algo emblemático na construção da “nova” identidade brasileira, popular”.¹⁵⁴

Seguindo a trilha analítica proposta por Meihy, a questão central para os compositores entrevistados foi a indígena. A cultura indígena é para nossos colaboradores um elemento marcante para a memória coletiva do grupo e representa um núcleo central por meio do qual pretendemos compreender as lutas por representações e identidades naquele contexto histórico de Parintins. Elementos análogos às temáticas indígenas relacionadas às letras produzidas por nossos compositores traduzem relatos de experiências individuais e coletivas pertencentes ao seu universo cultural.

A construção dessa memória coletiva se atrela não só ao sentido universal do cancionário brasileiro, mas, vai além, como por exemplo, as referências ao lugar: “região Norte”, “Amazônia” e à “temática ameríndia”, retratando personagens desses enredos em que se apresentam o “ribeirinho”, o “caboclo” e suas condições de vida, os homens e mulheres que cotidianamente habitam a região.

Acompanhando as sugestões de Meihy, é possível identificar nas músicas produzidas e divulgadas no contexto dos festivais da canção, as expressões da cultura popular e o significado das principais questões apresentadas pelos compositores no entrecruzamento entre sua arte e a cultura popular. O Festival da Canção de Parintins presente na memória narrativa do grupo de compositores é visto como parte de um “movimento social e cultural” que viabilizou uma produção musical original.

Essas evidências, na construção narrativa do grupo, abrangem o discurso sobre a identidade musical e a representação cultural que retratam a poesia e a música com temáticas voltadas para a Amazônia e suas representações.

As canções afeitas no contexto dos festivais de música, como em Parintins, não devem ser vistas isoladamente, como se fossem apenas parte de um gênero inovador ou de uma prática complexa, mas, sobretudo, por serem representativas da memória coletiva do grupo que percebeu a função da música como uma medida de atuação em que se entrelaçam as tradições festivas populares, especialmente, as atribuídas às “toadas” como elemento forte que se faz presente na memória social. Esse ponto marca efetivamente as relações culturais que envolvem o grupo na cena cultural na cidade.

Halbwachs explica que “fazemos apelos aos testemunhos para fortalecer, para completar, o que sabemos de um evento do qual já estamos informados de alguma forma,

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 31-32.

embora muitas circunstâncias nos permaneçam obscuras”. Segundo este autor:

A primeira testemunha, à qual podemos sempre apelar, é a nós próprios. [...] Se o que vemos hoje tivesse que tomar lugar dentro do quadro de nossas lembranças antigas, inversamente, essas lembranças se adaptariam ao conjunto de nossas percepções atuais. Deste modo, tudo se passa como se confrontássemos vários depoimentos. É porque concordam no essencial, apesar de algumas divergências, que podemos reconstruir um conjunto de lembranças de modo a reconhecê-lo.¹⁵⁵

Para a memória coletiva do grupo de compositores, além destes detalhes da produção musical relatada e vivenciada por eles, é importante analisar como os compositores organizaram e deram sentido a essas experiências que vivenciaram no contexto dos festivais.

A narrativa construída a partir do trabalho de memória executado no tempo presente, mediado pelas relações entre memória individual e coletiva, avalia o sentido dessas experiências compartilhadas nas vicissitudes dos festivais e, portanto, seleciona e reorganiza as ações protagonizadas no passado.

Partindo das canções mais significativas que foram citadas nas suas narrativas orais, é possível refletir sobre os significados das representações contidas intrinsecamente nas letras e compreender o papel de algumas dessas composições na construção de suas identidades musicais.

3.1 A CENA MUSICAL DA MPB DOS ANOS 1970 E 1980 COMO UMA FORTE INFLUÊNCIA NA CONSTRUÇÃO ARTÍSTICA DOS COMPOSITORES

A música, durante o período do governo militar, era compreendida pelas forças oposicionistas como um símbolo de resistência por tudo o que se sentia e se passava no contexto político e social.

A MPB ganhou enorme impulso criativo ao longo do período mais repressivo da ditadura, tornando-se uma espécie de trilha sonora, tanto dos “anos de chumbo” quanto da “abertura política”, que era uma possibilidade de retorno à democracia. No período que vai de 1975 a 1982, os artistas ligados à MPB afirmaram-se como arautos de um sentimento de libertação cada vez mais disseminado, alimentando as batidas de um “coração civil” que teimava em pulsar durante a ditadura. A MPB tornou-se sinônimo de canção engajada, valorizada no plano estético e ideológico pela classe média mais escolarizada que bebia no caldo cultural dessa oposição e era produtora e consumidora de uma arte que expressava anseios de liberdade.¹⁵⁶

¹⁵⁵ HALBWACHS, *op. cit.*, p. 25.

¹⁵⁶ NAPOLITANO, Marcos. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982). **Estudos Avançados**, 24

Percebe-se que a grande complexidade que envolveu a cena cultural deste período advém desde os anos 1960. Neste período, a MPB experimentou o auge da popularidade e maturidade criativa, como explica Napolitano ao dizer que “a canção [...] em todas as suas variantes, não apenas dialogou com o contexto autoritário e as lutas da sociedade civil, mas ajudou a poética e, musicalmente falando, a construir um sentido para a experiência social da resistência ao regime militar, transformando a “coragem civil” em tempos sombrios, em síntese poético-musical”.¹⁵⁷

A década de 1980 foi propícia para a consolidação nacional da Música Popular Brasileira e foi também um momento marcante para o crescimento do rock nacional. Era o período dos circuitos universitários e dos festivais de música nacionais que aconteciam por todo o Brasil.

Tanto que na cidade de Manaus, “o Festival Universitário de Música – FUM, iniciava em 1982, como um dos eventos culturais mais importantes do Estado, não só porque lançava artistas amazonenses, mas porque incentivou a criação de letras musicais que expressavam a realidade do norte e mais especificamente do Amazonas.”¹⁵⁸

Os festivais, com sua interferência na vida política, e por sua tradição histórica, através da música, representaram um grande papel no processo de transformação social.

No momento de transição democrática pelo qual passava o país, os organizadores dos festivais em Manaus, efetivamente sentiam e confiavam na liberdade política, assim, os organizadores do FUM o transformaram num grande palco político e cultural que contribuiu para a democratização da cultura amazonense, na tentativa de dar à cultura local o espaço que ela deve ter.

As artes, especialmente, a música no contexto nacional, em um tempo de mobilização, estimulou o debate político na sociedade brasileira. Napolitano explica que:

Apesar de o regime ainda controlar a situação social e política do país, a perspectiva de abertura e a cultura de oposição cada vez mais forte no seio da classe média, e mesmo das classes populares, estimulavam o debate político na sociedade brasileira. Em 1977, o movimento estudantil voltou às ruas, realizando grandes passeatas, e, em 1978, o movimento operário voltou a realizar grandes greves, começando pelo ABC paulista, onde se destacava a figura do líder sindical Luiz Inácio “Lula” da Silva. A discussão política e a luta pela democracia deixavam os gabinetes palacianos e os pequenos círculos de

(69), p. 389-402, 2010. p. 389.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 390.

¹⁵⁸ DIRETÓRIO UNIVERSITÁRIO - Gestão Coração de Estudante (edição e organização). **Arte e delírio: reflexões sobre a cultura no Amazonas**. Manaus: DU/UA, 1985, p. 19.

militantes e intelectuais, e passavam a ocupar o primeiro plano entre os grandes temas em debate na sociedade brasileira. No campo da cultura, sobretudo entre os artistas e intelectuais de esquerda, renova-se o ímpeto de participação política mais intensa, passando de uma fase de resistência para uma fase mais crítica e agressiva, na medida em que as massas voltavam ao primeiro plano da vida nacional e, com isso, mudando completamente a correlação de forças entre sociedade civil democrática e o Estado, dominado por um regime autoritário e coercitivo. Com a revogação oficial do AI-5, em 1 de janeiro de 1979, e o consequente fim da censura prévia, abriu-se uma nova era para a cultura brasileira. Músicas, peças de teatro e, sobretudo, livros de ficção, reportagem e ensaios históricos puderam ser publicados.¹⁵⁹

Por isso, a história regional precisa ser pensada concomitantemente às mudanças sociais vividas pelo país na travessia da ditadura para a democracia. Logo, neste capítulo, será analisada a maneira como as identidades artísticas desses compositores foram construídas a partir da fusão de concepções políticas e sociais que estavam presentes na cena cultural brasileira com aquelas produzidas no âmbito da criação e do desenvolvimento do FECAP.

A partir das citações feitas pelos compositores sobre algumas canções serão investigados os significados das letras e composições, problematizando seu potencial crítico, como também procurando entender os sentidos que elas teriam para seus proponentes, para a memória coletiva da cidade e para a importância cultural da música no contexto brasileiro.¹⁶⁰

A hipótese deste trabalho consiste em que as canções citadas nas narrativas fazem parte da memória coletiva dos compositores e podem ser compreendidas como elementos que evidenciam e dão significado às suas criações artísticas. As canções fornecem representações que marcam a maneira subjetiva como cada colaborador reconstrói sua trajetória individual através de mediações que são estabelecidas com a memória coletiva do grupo. Buscou-se interpretar as representações comuns para o grupo, as questões em voga nas narrativas, como falaram sobre a resistência e sua atuação cultural.

Essa memória coletiva dimensiona o olhar para as questões mais significativas, por representarem as perspectivas musicais do grupo de compositores com relação aos respectivos anos de festivais onde a música é fundamental na sua jornada.

As canções são símbolos da experiência musical e representam seus sonhos e expectativas de carreira no contexto do evento.

¹⁵⁹ NAPOLITANO, 2001a, p. 121.

¹⁶⁰ Gama, *op. cit.*, p. 20, considera que para “pensar um festival de canção, caberia passar em revista a importância cultural da música no contexto brasileiro, uma vez que está implícita a formação da “música popular brasileira”.

3.2. LETRAS E CONTEXTOS: UMA BREVE ANÁLISE DAS CANÇÕES DO FESTIVAL DA CANÇÃO DE PARINTINS, FECAP

Aqui, pretende-se fazer a análise de quatro canções que participaram do IV (1985) e V (1986) Festival da Canção de Parintins,¹⁶¹ para compreender as principais representações identitárias presentes em suas letras. O modo como são produzidas as representações e identidades coletivas, necessariamente, implica pensá-las a partir das contradições do mundo social. Roger Chartier esclarece que:

[...] as representações são entendidas como classificações e divisões que organizam a apreensão do mundo social como categorias de percepção do real. As representações são variáveis segundo as disposições dos grupos ou classes sociais; aspiram universalidade, mas são sempre determinadas pelos interesses dos grupos que as forjam. O poder e a dominação estão sempre presentes. As representações não são discursos neutros: produzem estratégias e práticas tendentes a impor uma autoridade, uma deferência, e mesmo a legitimar escolhas. Ora, é certo que elas se colocam no campo da concorrência e da luta. Nas lutas de representação tenta-se impor a outro ou ao mesmo grupo sua concepção de mundo social: conflitos que são tão importantes quanto às lutas econômicas; são tão decisivos quanto menos imediatamente materiais.¹⁶²

Essas quatro canções dialogam com os sentimentos e perspectivas musicais dos compositores. Eles reconhecem que as canções produzidas nesse contexto marcaram o início de suas carreiras, de como são representativas de uma identidade musical original que ganharia reconhecimento profissional.

Dentre os temas mais representativos relatados por eles, destaca-se, em nossa análise, a maneira como apresentam em suas canções três elementos: a região Amazônica; a temática indígena e a miscigenação.

As músicas apresentadas são representações da síntese da condição do homem da região, ilustrada por uma descrição que ora valoriza e ora denuncia as agruras deste universo. Entende-se que a canção se inscreve como articuladora de uma memória afetiva em torno de uma identidade cultural que representa os matizes desse processo de rememoração advindos das experiências compartilhadas pelo grupo. Eis os nomes das canções.

I. “O Pregador” – compositor – Emerson Maia – FECAP- 1985.

¹⁶¹ As canções citadas pelo grupo de compositores tiveram as letras publicadas no Jornal O Parintins, o que possibilitou o acesso para essa pesquisa. Matérias: “O festival em Palavras”, 11 de novembro de 1985, p. 4; “As músicas que participarão do V Festival da Canção”, 29 de setembro de 1986, p. 8.

¹⁶² CHARTIER, 1990, p. 17.

- II. “Cantiga Tropical” – compositor – Tony Medeiros – FECAP – 1985.
- III. “Canto Karowara” – compositor – Neto Ferreira – FECAP – 1986.
- IV. “Filhos do Sol” – compositor – Tony Medeiros – FECAP – 1986.

A análise da canção será realizada a partir de uma tríade de entendimento para melhor compreender o conteúdo das letras, estas são:

- O olhar do compositor para a Amazônia;
- A representação do indígena na canção;
- A miscigenação; ponto característico;

A primeira canção, “O Pregador” do compositor Emerson Maia que participou do IV FECAP em 1985, será aqui apresentada por ser uma matriz importante na memória coletiva do grupo de compositores. Cabe explicar que durante as entrevistas realizadas com nossos colaboradores, Fred Góes e Tony Medeiros, o trabalho deste compositor foi muito significativo em suas memórias, por ser um precursor na construção da temática regional. Esta música é emblemática como fonte dessa memória coletiva.

O Pregador

Eu navego as estrelas
 Pregando neste mundo sem flor.
 Colhendo gramas orvalhadas
 No pé que sola nunca calçou.
 Eu sou o pregador,
 Canto a voz do interior!
 Eu sou o caboclo do Norte que grita
 Pedindo castigo pra quem me despiu,
 Me deixou na terra molhada, sem remo,
 Sabendo que eu ando caminhando o rio
 Eu ando espalhando a verdade funesta.
 Nas missas, nas festas, em qualquer lugar.
 Eu mostro a maldade da humanidade,
 Dessa sociedade barata e vulgar.
 Eu ando na pista da falsa justiça
 Que arbitrariamente a mim condenou,
 A ser uma eterna ave rapina,
 Queria ser gente não juticultor.
 Eu ando enxugando os rostos molhados,
 Chorados, suados de cansaço e dor.
 Eu ando plantando a semente da honra
 No peito de um povo que vive de amor.
 Eu prego em nome da força e coragem
 Do povo do campo, da beira do rio,
 Que não desanima, trabalha, labuta
 Comendo o pão que o diabo serviu.
 Eu canto a revolta que eu sinto no peito

Quando sinto o cheiro do atravessador.
 Eu canto o lamento da gente oprimida
 Que vive esquecida no interior.
 Eu ando no encalço de falsos profetas
 Que gritam alerta sem nada alertar,
 Eu caço só grandes que matam pequenos
 De fome e de sede para se fartar.
 Eu ando no rastro de falsos soldados
 Como deputados portando fuzis,
 Enquanto o caboclo do Norte usa a foice
 Plantando, ajudando a crescer o país.
 Enquanto os “home” assim procederem
 O passado será sempre boa lembrança,
 O futuro uma espera de ser esperança
 E o presente a colheita do que se plantou
 A miséria e a fome andarão cavalgando
 Em cavalos alados do ódio e da dor,
 Haverá sempre um branco, um preto, um mestiço,
 Um índio, um caboclo e o patrão seu senhor!

Esta composição se inscreve como articuladora de uma memória que denuncia as atrocidades cometidas no lugar de origem e ao mesmo tempo valoriza emblematicamente “esse olhar” do compositor para a região que expressa seus sentimentos e lamentos quanto às questões trazidas por ele. Assim;

O olhar do compositor para a Amazônia apresenta uma cultura de fisionomia própria marcada por peculiaridades estetizantes e significativas, com predomínio de componentes indígenas mesclados a caracteres negros e europeus, cujo ator social e agente principal vem a ser o caboclo. Segundo Paes Loureiro, “essa tipologia étnica é resultante da mistura do índio com o branco, europeu ou não, e cuja força cultural tem origem na forma de articulação com a natureza.”¹⁶³ Esses diversificados “olhares”, conforme ainda Paes Loureiro, “retratam a universalidade do lugar como: “pescadores, indígenas, extratores consumidos em longas e pacientes jornadas de trabalho; de uma geografia de léguas de solidão e dispersão entre as casas e as pequenas cidades; de um viver contemplativo em que predominam a linguagem e a expressão devaneantes, como se seus habitantes caminhassem entre o eterno e o cotidiano”.¹⁶⁴

Exemplos significativos dessa “inspiração” denotam elementos que valorizam a cultura amazônica, de maneira artística e argumentativa em que o autor tece suas críticas e denuncia as aflições desse universo.

A canção lembra uma contação de história e o relato de experiências que caracterizam as narrativas tão comuns nos motes dos compositores. Elias Farias explica

¹⁶³ LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura amazônica**: uma poética do imaginário. 5. ed. Manaus: Valer, 2015, p.89.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

que:

A arte do cancionista não se esgota apenas no lirismo poético. Com isso, ele possui a capacidade de pensar e fazer pensar. Ele faz canções porque precisa dizer alguma coisa. Alguma coisa que não é só dele”. Assim, na canção, é possível dizer muito de tudo, mesmo que seja na forma de um único verso, sendo que “a função social do cancionista é a mesma de um cronista do cotidiano: fazer pensar sobre tudo.”¹⁶⁵

Convém pensarmos que este olhar do compositor para a temática apresentada faz parte de uma crítica social e, por isso, também reforça os “férteis mananciais” que estão sendo denunciados pelo discurso de um pregador, um homem comum, mas que espera ser ouvido. São representações dessas pretensas “identidades reivindicadas” que colaboram para o arcabouço empírico na letra da canção.

*“Haverá sempre um branco/ um preto/um mestiço/Um índio/ um caboclo/ e o patrão seu senhor!”*¹⁶⁶

A representação do indígena na canção se reflete em versos que caracterizam uma ideia que se volta para os aspectos culturais que fazem a síntese da história da região, retratando a diversidade do lugar. O indígena, na canção de Emerson, representa a integração desses povos que ainda resistem e lutam para manter-se frente às dificuldades da sua realidade tão incerta. Subliminarmente denuncia as questões territoriais e os genocídios dos indígenas que sobrevivem “comendo o pão que diabo amassou”, e a ausência e o descaso das instituições que muitas vezes só os perseguem.

Woodward alerta que “a representação inclui práticas de significação [...] por meio das quais os significados são produzidos pelas representações que damos sentido àquilo que somos [...] Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais podem falar”.¹⁶⁷ A autora explica que “a luta e a contestação estão concentradas na construção cultural de identidades, tratando de um fenômeno que está ocorrendo em uma variedade de diferentes contextos”.¹⁶⁸

Os indígenas, nesse processo de dizimação e ocupação, são parte representativa na síntese da história no que se refere aos povos da região e por isto não devem ser esquecidos e sim representados nos versos de “O Pregador”.

¹⁶⁵ FARIAS, *op. cit.*, p. 156-157.

¹⁶⁶ Trecho da canção “O Pregador”, de Emerson Maia. IV FECAP, 1985.

¹⁶⁷ WOODWARD, *op. cit.*, p. 17.

¹⁶⁸ *Ibidem.*

O impacto causado pelas ideias do compositor é fundamental para o pensamento e para as experiências do cotidiano no contexto em que se inserem essas realidades atemporais e sociais.

Eu sou o pregador/ Canto a voz do interior!/ Eu sou o caboclo do Norte que grita/Pedindo castigo pra quem me despiu,/Me deixou na terra molhada, sem remo,/Eu canto o lamento da gente oprimida/Que vive esquecida no interior.¹⁶⁹

A miscigenação como ponto característico retrata a diversidade dos povos que habitam a região amazônica, especificamente a região Norte, com isso, as questões denunciadas nesta canção são múltiplas, características que se adensam à realidade de muitas lutas para sua sobrevivência.

Da maneira que o autor constrói o seu personagem, o caboclo é representado na canção, como: jiticultor, ribeirinho, canoeiro, pescador, lavrador, plantador de roça, essa gente que, segundo o compositor “vive esquecida no interior”.

As expressões fortes são características que se ajustam à crítica em forma de discurso, a expressão “os home”, faz um alerta para o descaso político e a súplica nacionalista que expressa e simboliza a situação social.

O compositor Emerson é lembrado por seus pares como um grande fazedor de canções críticas e intensos protestos em defesa da região e da Amazônia, como o trecho da canção: “*enquanto os home, assim procederem/ o passado será sempre boa lembrança/ O futuro uma espera de ser esperança*”.

Seu trabalho contribui para a memória coletiva dos compositores que relataram os percalços desse caminho. Assim, é preciso ver como eles tecem essa contribuição que foi e será forte influência para essa comunidade de artistas, onde se inseria o olhar para a temática cabocla e regional.

Emerson Maia, nessa época, ele veio com o “Pregador” “*E... Eu sou o pregador, canto a voz...*” Tem uma coisa interessante também nessa história toda. A introdução da temática cabocla no boi é do Emerson Maia, esse mérito ele tem...” [...]Então, tudo que a gente fazia naquela época, na realidade, se você pegar o material, até a própria música do Emerson, “O Pregador”, tudo é protesto. Na realidade, todo mundo protestava, naquela época, sobre alguma coisa.¹⁷⁰

Um dos momentos mais marcantes que tecem em seus comentários é sobre a participação do compositor Emerson, proferida pelo também colega e compositor Fred

¹⁶⁹ Trecho da Canção “O Pregador”. Autor: Emerson Maia, IV Festival, 1985.

¹⁷⁰ Entrevista concedida por Tony Medeiros em 29 de maio de 2010. Veja a Entrevista nº5 em Anexos.

Góes, que relatou o caso vivenciado por Emerson Maia, quando sua música “O Pregador” sofreu ferrenhos ataques, ocasionando constrangimento público e, por isso, os compositores saíram em sua defesa contra as acusações e perseguições ao trabalho do colega:

[...], qualquer tipo de artista, sempre funciona como filtro de tudo que acontece, e acaba colocando isso de uma forma artística, alguns problemas que existem no meio da comunidade e na época existia muito isso, né? Paulinho Dú Sagrado fez muita coisa parecida, o Tony, o Emerson com o “Pregador¹⁷¹”, que teve até que responder na justiça por causa disso, e era uma coisa boba, era uma poesia dele que não tinha nada a ver, mas, houve uma má interpretação, a meu ver. Aí, o pessoal da justiça daqui interpretou como sendo ofensiva, e não tinha nada a ver, era uma poesia, e provocou. Parece que ele teve que ir lá esclarecer num processo que depois que você sai de uma ditadura, aí acontece um negócio desses, fica todo mundo com orelha em pé, mas ficou todo mundo ouriçado porque, pô! Não tinha nada a ver! Normalmente são coisas tacanhas que não tem nada a ver, com a poesia e a arte. Claro que você não vai fazer uma arte que vai ofender os outros, mas no momento que você está sendo crítico ou fazendo qualquer observação sobre a tua comunidade, não querendo destruir a tua comunidade, está querendo chamar atenção para alguma coisa que está acontecendo com ela.¹⁷²

As memórias do compositor Fred Góes são afeitas ao contexto do período da transição de governo militar para a democracia, são ligadas às trajetórias políticas e às ações do governo; portanto, são produzidas através de lembranças que reacenderam no presente as fagulhas da indignação. Ao pontuar os aspectos sobre a “perseguição tacanha” sofrida pelo compositor Emerson Maia, em sua narrativa, Fred Góes indica que há uma memória coletiva em torno do papel de resistência política desempenhado pelo Festival da Canção de Parintins.

Woodward esclarece que “nos anos 70 e 80, a luta política era descrita e teorizada em termos de ideologias em conflito”, enquanto atualmente, “ela se caracteriza, mais provavelmente, pela competição e pelo conflito entre as diferentes identidades.”¹⁷³ Deste modo, os trabalhos e a atuação dos compositores nos festivais de música se inter cruzaram com a própria substância da vida que se deu também na memória dos outros compositores e, por isso, são memórias afetivas que possuem sentido coletivo.

Essas memórias são carregadas de emoções no âmbito das questões sociais e culturais, são pontos marcantes de transformação vitais para o compositor – por maiores que sejam as críticas a respeito desse momento – o trabalho do artista “funciona como filtro de tudo que acontece, relativizando a problemática da comunidade a qual faz parte”. É

¹⁷¹ Música interpretada e composta por Emerson Maia, apresentada no FECAP de 1985. Nesse mesmo ano Emerson Maia também apresentou a canção “Brincar de ser criança”. Fonte: Jornal “O Parintins”, 9 de dezembro de 1985, p. 4.

¹⁷² Entrevista concedida por Fred Góes em 15 de março de 2010. Ver: Entrevista nº 1 em Anexos.

¹⁷³ WOODWARD, *op. cit.*, p. 25.

preciso levar em conta que a rememoração dos acontecimentos políticos reavivou as ações concretas do grupo e os enfrentamentos daquele momento, realimentando posições para qualificar as identidades reivindicadas.

Portelli esclarece que “a memória é uma busca de sentidos em relação ao passado, é o que carece de sentido em relação ao evento”¹⁷⁴, enquanto a “subjetividade é como a relação que uma pessoa tem com um acontecimento, com um contexto, com o passado”.¹⁷⁵ E, por sua vez, “a busca dessa identidade é o que faz as pessoas serem diferentes, cada pessoa é um sujeito diferente e tem uma relação distinta com o passado, com suas ideias”.¹⁷⁶ Assim, quando Fred Góes rememora o impacto sofrido pelo colega Emerson ocasionado pela repressão, há um significado coletivo que revela o modo como o grupo vivenciou algumas experiências naquele contexto e como, no presente, se posiciona diante das relações sociais a partir das diferenças:

[...] cada compositor não deixa de ser um poeta, ele tá interpretando aquilo que ele vê da maneira dele, claro, que sempre buscando... É aquilo que te falei “do belo”, “do lado do poético”, “do mais singelo”, “mais da ternura”, então é uma coisa por aí. Ali, foi um movimento específico de se criticar mesmo ali, e o momento do próprio país todo que estava sob ditadura [...] tinham várias canções que tratavam disso, e tratavam inclusive sobre esta questão de preservação, entendeu? “Os Caboclos”, “Ecologia Irmã do Presente” ... Não era só essa música, tinham várias outras músicas que tratavam disso, é claro que elas acabaram se perdendo no tempo, mas tinham várias...¹⁷⁷

A denúncia apresentada por Góes reivindica um papel para o FECAP ligado à defesa da liberdade de expressão e vincula seus participantes à luta contra ações opressivas comuns nos tempos da ditadura e no período de transição política.

Os múltiplos fios que ligam as narrativas sobre o evento às identidades construídas pelos compositores, indicam que é preciso observar atentamente o sentido dado por cada um às experiências particulares, ao mesmo tempo em que costuram as tensões existentes entre o pessoal, o cultural, o social e o político. Assim, “lidar com significados que se elaboram na consciência das pessoas, no embate de forças da dinâmica social, é também um exercício de análise e compreensão dos enredos como fatos e do processo de visão como elementos significativos na explicação histórica [...]”.¹⁷⁸

A memória se articula também com a problemática das identidades, vinculada, hoje,

¹⁷⁴ CAVALCANTI; PETIT; RAMOS JÚNIOR, *op. cit.*, p. 274.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 271.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ Entrevista concedida por Fred Góes em 15 de março de 2010. Ver: Entrevista nº1 em Anexos.

¹⁷⁸ KHOURY, *op. cit.*, p. 136.

significativamente, às reivindicações de direitos culturais e sociais no que concerne ao grupo de compositores refletir sobre a cultura e as mazelas sociais que afligem o seu lugar no mundo.

As expressões mais significativas nas narrativas dos artistas são as canções lembradas por eles, entoadas em alguns momentos. Elas são fagulhas de emoções vivas na articulação de memórias que suscitam suas histórias.

A segunda canção a ser analisada intitulada “Cantiga Tropical” do compositor Tony Medeiros que participou do IV FECAP em 1985 é a música que marca o começo da sua trajetória musical, ao estreitar o Grupo Musical Ajuri.

Na memória de Medeiros, a causa indígena é sempre colocada como uma ideia de inovação que proporcionou-lhe trabalhar essa temática na canção, pela primeira vez apresentada no festival da canção. Vejamos a letra da canção:

Cantiga Tropical

Neste Norte distante, no meu Amazonas.
 O rio, um gigante que corre ligeiro,
 É sempre o primeiro a chegar no mar.
 O vento rasteiro, o ar quente e úmido,
 Um vale profundo mexendo com a gente.
 Um rio orgulhoso, sereno e constante,
 Corre sem parar no rumo do mar (bis)
 Este rio, esta terra, um palco de guerra
 Inundado de sangue.
 O branco português invadiu o torrão
 E tingiu todo o chão de sangue baré.
 Então Ajuricaba, o líder da taba,
 Plantou sua força gritando primeiro:
 Esta terra tem dono, e é nosso este chão.
 Este rio, esta mata, esta gente pacata
 Não quer lutar não.
 E a tribo baré perdeu a batalha,
 Caindo na malha do branco invasor.
 Preso Ajuricaba, o guerreiro da taba,
 Foi acorrentado e por fim sepultado
 No fundo do rio, onde se lançou.
 E o branco implantou a cidade baré,
 Rainha da gleba, da taba, da selva,
 Desta gente de fé.
 E a terra cabocla, úmida e tropical, não é mais arraial. (bis)

Os elementos culturais apresentados nessa canção são confluências com outros gêneros musicais onde a apresentação de grupos musicais começava a se tornar uma tendência e, principalmente, por iniciar um jeito novo de representar musicalmente a cultura amazônica.

Em outras palavras, a inovação com a introdução de elementos musicais (instrumentos andinos). Neste contexto, percebemos que a música atua como um catalizador dessas memórias emblemáticas no meio social dos moradores da cidade.

O olhar do compositor para a Amazônia, faz menção a terra de heróis que se conecta à história cultural do lugar. Cabe aqui passarmos em revista as “expedições dos colonizadores portugueses” que na canção vem nos versos descritos como “o branco invasor”, que tanto agrediu através das “Guerras Justas” e a memória dos “Descimentos” que exterminaram muitas sociedades tribais. A Valorização da temática retrata a história da Amazônia no século XVII. Críticas à invasão, como as terras indígenas usurpadas, a partir dos embates beligerantes. Extermínio e destruição. É essa Amazônia que está sendo cantada pelo autor, em que seus versos retratam a história, que de maneira edílica está sendo narrada tragicamente.

Mas, por outro lado percebemos a descrição romantizada, persistente na percepção do autor. *“Neste Norte distante, no meu Amazonas/ O rio, um gigante que corre ligeiro/É sempre o primeiro a chegar no mar/ O vento rasteiro, o ar quente e úmido...”*¹⁷⁹.

Nesse olhar do compositor para a região se destacam os embates. A construção histórica do enredo da canção dá ênfase aos símbolos, os contrastes que fazem parte da Amazônia; “o rio é o gigante” em muitos aspectos nesses versos, é o cenário de luta e representação. Num país de grandes dimensões como é o Brasil e onde a Amazônia não se limita somente ao nosso território, é necessário afirmar primeiramente as representações regionais.

A representação do indígena na canção faz um relato épico da nossa história indígena, da saga do guerreiro indígena Ajuricaba, descrito como um dos símbolos da resistência pela emancipação do seu povo. *“Ajuricaba o líder da taba/, Plantou sua força gritando primeiro/ Esta terra tem dono, e é nosso este chão!”*¹⁸⁰ Para o autor, Ajuricaba é o herói que lutou até à morte contra opressão dos colonizadores.

Na canção, esta história é relembada como expressão de firmeza e coragem. A leitura desta canção nos passa uma imagem idílica do índio, aos moldes da romantizada percepção do escritor indianista “José de Alencar”.¹⁸¹

¹⁷⁹ Trecho da canção “Cantiga Tropical”. Composição de Tony Medeiros, apresentada no IV FECAP em 1985.

¹⁸⁰ Trecho da canção “Cantiga Tropical”.

¹⁸¹ Enquanto na Europa os heróis nacionais eram os cavaleiros medievais, no Brasil, como não houve a idade média, os índios eram os heróis. O índio, no romantismo, era sempre descrito como um forte guerreiro. José de Alencar foi um dos principais autores indianistas e suas obras servem como um bom exemplo de como os autores desse período enxergavam os índios. Ver: OLIVEIRA, Maria Edith Maroca de A. R. de. O indianismo

Cantiga Tropical é o marco-zero da introdução da temática indígena, da variação rítmica do boi. Antes, era só o boi-tradição, depois mudou o boi de corda com todas aquelas características, todas que eu te passei. Ela é o marco-zero e, depois dela, vem “Filhos do Sol”, que é do outro Festival da Canção, mas ela é o marco-zero de todo esse envolvimento do nosso povo com a causa indígena [...] as influências ficam, né? E eu encontro muita gente, bastante gente, até nos dias atuais mesmo, que diz assim... E, ontem eu estava em Presidente Figueiredo, e o cara olhou para mim: “neste Norte distante, no meu Amazonas [...]”. Então é assim. Muito legal. Eu lembro que eu cheguei em Curitiba... E quem foi me receber, naquela época, imagine, um menino novo, o pai dele, aqui, comandava onde você se alista, aqui no exército, né! Quando eu entrei no carro, em Curitiba, naquela época: “neste Norte distante [...]”, Olha, vou te falar uma coisa, aqui... é maravilhoso, inclusive, você vem mexer num baú, aqui, que me deixou extremamente com muita saudade [emocionado] [...].¹⁸²

A narrativa de Tony Medeiros mostra que a memória como fenômeno íntimo da pessoa pode “ser entendida também, ou sobretudo, como um fenômeno coletivo e social”.¹⁸³ A identidade social e a identidade individual estariam em relação de interdependência e construção, ambas sob as emoções vivenciadas.

A formação do Grupo Ajuri se identificava com a identidade indígena, a força desses elementos, a mistura musical dos ritmos. De acordo com a caracterização do grupo, os integrantes trajavam-se com roupas que lembravam as vestimentas do caboclo da região, quando sai para sua labuta diária, com os pés descalços, a calça enrolada até o meio da perna, quase sempre usando o chapéu de palha para se protegerem do sol.

É um dos poucos grupos que permanecem até os dias atuais, que ao longo dos anos sofreu alteração na sua formação, mas a ideia e a reivindicação pela temática indígena e regional resistem até hoje nas suas canções.

A miscigenação como ponto característico na canção faz menção à reunião multi-instrumental e aos sons, representados através dos instrumentos de raízes andinas que foram usados como elementos fortes e estruturais, que dão base a ideia de Tony Medeiros, à fusão cultural que favoreceu o encontro entre toada e canção. A reinvenção da toada e uma nova forma musical.

[...] eu brinquei com uma célula rítmica. Até então, o boi, que eu vou falar [tinha] uma linguagem técnica, ele pode ser binário ou quaternário. Quando você vai ao quaternário, a divisão da caixinha é em quatro semicolcheia, um tempo para cada semicolcheia, contínuas, cada semínima com quatro semicolcheias. O que foi que

alencariano e a narrativa da formação nacional. **Graphos**, João Pessoa, vol. 7, n. 2/1, 2005, p. 135-139.

¹⁸² Entrevista concedida por Tony Medeiros em 29 de maio 2010. Ver: Entrevista nº 5 em Anexos.

¹⁸³ POLLAK, 1992, p. 201.

eu fiz? Usei a mesma estrutura do surdo, que são as batidas que marcam o tempo, desse tempo quaternário, e na leitura da caixinha que eu faço a modificação. No primeiro tempo, uma pausa, no segundo duas colcheias, no terceiro uma pausa, e no quarto, também, duas colcheias, quando você faz a leitura rítmica você acaba percebendo que é justamente o que o boi [hoje] chama de ritual. Então a introdução da temática indígena, ela vem com a introdução da célula rítmica, que hoje também os bois chamam de “ritual”. Às vezes, eu fico até brincando, que é muito difícil você encontrar alguém que criou uma forma, que música não é estilo, [é forma], uma forma musical [...] Mas, se diz, que nós fazemos história [num] determinado momento, sem a consciência [de] que nós fazemos história. É claro que eu não esperava que tudo isso fosse acontecer, mas aconteceu. Eu acho que ali eu comecei [a] escrever o meu nome na história, no boi bumba de Parintins e no IV Festival da Canção.¹⁸⁴

A ideia deu forma à música na simbologia do Ajuri, que significa reunião, junção e tudo isso propiciou a união destes elementos e destas novas propostas apresentadas pelo grupo. “Cantiga Tropical” é a canção que marca a trajetória musical do Grupo Ajuri, interpretada por Tony Medeiros e seus parceiros. Elementos culturais apresentados pela narrativa do compositor são confluências com outros gêneros musicais onde a apresentação de grupos musicais começava a se tornar tendência e, principalmente, por iniciar um jeito novo de representar musicalmente a cultura amazônica. A inserção dos elementos musicais como os instrumentos andinos, a batida com “rítmica tribal” e a temática regional.

A fusão instrumental se mescla às experiências e trajetórias de vida. Representam as vicissitudes e emoções na caminhada a que se propuseram e a experimentar as inovações como forma musical que lhes proporcionaram abrir portas no meio musical.

É importante que vejamos que essas questões como modelo para as inovações musicais contribuíram para “reinvenção da toada” e foram apresentadas pela primeira vez nesta formação do Grupo Ajuri, no palco do festival da canção em 1985.

Para que essas inovações fossem inseridas e aceitas como “novo” modelo de “canção toada”, foi preciso um trabalho gradativo. A canção “Cantiga Tropical” apresenta-se nesse contexto como uma fonte dessa memória coletiva, pois, memória é essencialmente representativa e produtora de uma identidade.

A terceira canção a ser analisada é “Canto Karowara” dos compositores Neto Ferreira e Ronaldo Silva que integraram o Grupo Musical “Vento e Proa”, no V FECAP em 1986. Esta canção é descrita na memória coletiva dos compositores Fred Góes e Paulinho Dú Sagrado, que relataram suas experiências de participação.

Lembram as reuniões de amigos que se encontravam para praticar a musicalidade

¹⁸⁴ Entrevista concedida por Tony Medeiros em 29 de maio de 2010. Ver: Entrevista nº 5 em Anexos.

latino-americana, quando tocavam e ouviam seus ídolos que lhes inspiraram musicalmente. Quando Fred Góes, como já dito, foi o precursor desta ideia, compartilhava seus instrumentos andinos e as técnicas para tocá-los.

Neto Ferreira, apelidado pelos compositores e parceiros do grupo como Dr. Flautífero, por ser o único do grupo que estudou música, se especializando em “flauta transversal”, no conservatório de música, em Belém, no estado do Pará, foi chamado para essa comunhão, e a troca de experiências o instigou a integrar o grupo Vento e Proa no festival da canção com a música “Canto Karowara”. Segue a letra da canção:

Canto Karowara

Canta Karowara ver-te quero ver
 Acontecer a voz, traduzir a quena em luz
 Quem canta comigo sabe do perigo
 Quer morrer de amor.
 Das matas um grito toma a direção do mar e me seduz
 Oh! Mãe natureza, o rio morrendo de nós. (bis)
 Canta giramundo ver-te quero ver
 Acontecer a dor, curumim a tua cor
 Quem corre perigo vem cantar comigo
 Quer morrer de amor.
 Fauna e flora grávidas de todo o mal
 De toda dor do cais.
 Oh! Mãe natureza, o rio morrendo de nós. (bis)

A canção “Canto Karowara” participou do V Festival, no ano de 1986. Na memória de Paulinho Dú Sagrado, esta canção representa sua experiência como integrante que foi do grupo “Vento e Proa”. Dentro da proposta do trabalho, o grupo se mobilizou para mostrar à comunidade parintinense o novo som e uma nova musicalidade, através dos instrumentos de raízes andinas.

O olhar do compositor para a Amazônia mostra a Amazônia dos povos amazônicos nos trechos da canção “*Das matas um grito toma a direção do mar e me seduz /Oh! Mãe natureza,/ o rio morrendo de nós*”. Uma cultura é formada por múltiplas contribuições e essa é a essência grupal do “Vento e Proa”, trabalhada na canção “Canto Karowara”. Em seus versos prevalecem a exaltação e o clamor em forma de oração “*Oh! Mãe natureza! O rio morrendo de nós.*”

O autor, da mesma maneira que exalta tamanha exuberância do lugar, denuncia os males causados pelos espíritos ruins das matas que ameaçam a fauna e a flora. São interpretações da pluralidade da floresta e dos seus elementos tão diversificados.

Por ser um universo cultural tão rico na sua biodiversidade, percebemos que a natureza em si é a matéria prima nessa produção cultural e o lugar dessa dimensão

simbólica. Segundo Aldo Vannucchi, tudo aquilo que vem da natureza não pode ser considerado cultura, mas o ser humano precisa da natureza para produzir cultura.¹⁸⁵ A valorização da Amazônia no olhar do compositor quase sempre é descrita como exaltação e contemplação. É um tema muito vasto que permite inferir múltiplas interpretações.

As questões ambientais e os temores pela devastação são quase sempre entranhados por uma consciência que vai além da identidade brasileira, por sermos povos da “América Latina”. O cantar dessa universalidade é tema que predomina na identidade e na mistura entre esses povos. A valorização da natureza representa a luta por essas causas.

A representação do indígena na canção está na alusão à simbologia da palavra *Karowara*, representando o entoar de cantos que ligam os seres vivos aos espíritos da floresta. *Karowara*¹⁸⁶ significa curar as enfermidades que atormentam o indígena e o lugar ao qual pertence, no caso, sua aldeia. O ritual é composto de cantorias e do uso de instrumentos que saúdam os elementos da natureza e a sua diversidade ancestral.

Os povos indígenas são os primeiros habitantes conhecidos da Amazônia, eles detém o conhecimento da floresta com saberes compartilhados e entre esses saberes está o sentido de manter vivos os ensinamentos místicos de uma tradição que se integra também à floresta e ao meio ambiente sem destruí-lo; manter viva a tradição desses povos representa mantê-la viva.

O compositor traduz nesses versos o discurso que valoriza as tradições culturais que retratam a história dos povos, que compõem diversas etnias que sobrevivem da extração de produtos naturais, da caça e a pesca. O autor nesta canção reivindica e valoriza as tradições culturais indígenas, seus ritos e sua história.

A miscigenação, como ponto característico faz reconhecer a diversidade cultural dos povos da Amazônia, o que valoriza a grandeza de seus povos, e assim, a proposta musical do Grupo Vento e Proa se caracteriza pela valorização de uma cultura ameríndia, e a integração dos povos amazônicos e povos andinos que convergiam através dos instrumentos musicais e a força que cada um trazia.

Os instrumentos de raízes andinas são muito ricos, não somente pela musicalidade que produzem, mas pela sua história e a carga ancestral que carregam. São símbolos da unidade entre os povos indígenas e, por isso a música vem como forma de afirmação de identidade, corroborando a ideia de que a musicalidade não tem fronteiras.

¹⁸⁵ VANNUCCHI, Aldo. **Cultura Brasileira**. São Paulo: Edições Loyola, 1999. p. 23.

¹⁸⁶ ANDRADE, Lúcia M. M de. Ritos da Pajelança: O *Karowara* e o Xamanismo-Asurini do Xingu. **Terra Brasileira**. Disponível em: <http://www.terrabrasileira.com.br/indigena/ritos/650paje.html>. Acesso em: 22 set. 2019.

A contribuição cultural na canção “Canto Karowara” representa a fusão instrumental com esses elementos musicais quando são utilizados não apenas como objetos, pois eles são parte de um todo representativo, ganhando significados e sentidos e trazendo consigo toda uma carga sociocultural.

A música cria uma teia de símbolos que provocam a diversidade e a miscigenação entre os povos. Os instrumentos guardam memórias e ancestralidade e nos remetem a pensar no tempo e no espaço.

Quenas, Zampoña, Charango, Cuatro Venezuelano, Rondador e outros, foram os instrumentos trabalhados em “Canto Karowara” compondo o arranjo para a canção. O grupo “Vento e Proa” contou com a participação de Fred Góes. Na canção e mais tarde na canção-toada, o Charango passa a fazer parte como forte elemento da musicalidade local.

A introdução desses elementos musicais teve uma grande importância para esta comunidade de compositores e com o tempo “veio a se destacar dentro de projetos musicais, que até hoje eles estão aí, no arquivo da memória de muitas pessoas [...]”¹⁸⁷

Os esforços do grupo e a coerência dos seus versos, naquela ocasião, estavam voltados para as abordagens referentes à luta pela preservação Amazônia. Neste contexto, a música se torna uma causa a ser defendida e os compositores veem sua arte como um bem valioso que tem muito a contribuir com a sociedade. Nas palavras de Fred Góes e Paulinho Dú Sagrado:

[...], nós tivemos um grupo que na época era o grupo “Vento e Proa”, que era com o Neto Ferreira, que agora é médico veterinário. O Neto, a gente o chamava de “flautífero” doutor flautífero”, porque ele tocava flauta.¹⁸⁸

[...]1985, nós fomos campeões com a música *Cantiga Tropical*, e em 1986 eu já me transferi para o outro grupo, no qual também eu sou fundador, que é o Vento e Proa, fomos campeões também, com a música *Canto Karowara*, então, a partir desse momento, começou a se criar esse movimento, no qual a gente [...] É [...] Começamos a produzir músicas dentro do contexto regional, eu ainda não era compositor nessa época, comecei a fazer minhas primeiras composições em 1988 [...].¹⁸⁹

Nas falas de Tony, Fred e Dú Sagrado, a música “Canto Karowara” é vista como objeto de memória afetiva entre os compositores e de representação da identidade latino-americana. Acreditam na inexistência de fronteiras culturais na América Latina, sendo a

¹⁸⁷ Entrevista concedida por Paulinho Dú Sagrado em 26 de dezembro de 2017. Ver: Entrevista nº 7 em Anexos.

¹⁸⁸ Entrevista concedida por Fred Góes em 15 de março de 2010. Ver: Entrevista nº 1 em Anexos.

¹⁸⁹ Entrevista concedida por Paulinho Dú Sagrado em 26 de dezembro de 2017. Ver: Entrevista nº 7 em Anexos.

música a maior representação que prima pela união dos povos e, por isso, esse momento, a partir do grupo Vento e Proa, serviu justamente para trabalhar a musicalidade andina.

Estas memórias vividas individualmente e as que foram compartilhadas coletivamente, representam os projetos de vida que contribuíram para uma autoidentificação que gradativamente rompeu com os padrões tradicionais.

A quarta canção a ser analisada “Filhos do Sol”, do compositor Tony Medeiros, participou do V FECAP, em 1986. Os compositores sempre narram uma memória quanto à rejeição por canções com temática indígena e a forma musical, que muitas vezes foram ironizadas pela mídia e por colegas que não concordavam com a apresentação daquele tipo de música no festival da canção. Porém, pelo regimento do Festival da Canção de Parintins, não havia essa proibição, os compositores poderiam apresentar suas canções-toadas, pois a ideia era contemplar a diversidade musical, a mistura de ritmos. Vamos à letra da canção:

Filhos do Sol

Saterés bravos guerreiros
 Orgulho de raça de um povo de fé
 Andirá bravos guerreiros
 Orgulho de raça de um povo de fé
 Sateré amou Andirás
 Andirá amou Saterés
 Pioneiro deste chão
 Do teu mundo sou invasor
 Sateré, nação Mawé.
 Andirás, onde andarás.
 Assoa, assoa, assoa assuwe (4 vezes)
 Haty pokerere son mio pai
 Filhos do Sol
 Filhos da Lua
 Mãe terra, pai rio (3 vezes)
 É teu desafio.

“Filhos do Sol” é uma exaltação aos povos indígenas Sateré Mawé que habitam a região do rio Andirá nas proximidades do município de Barreirinha. Quando o compositor Tony Medeiros escreveu essa canção, ele estava vivendo uma experiência de trabalho na comunidade entre os Sateré e o convívio nestas comunidades rendeu esta letra. O enredo narra a história dos “bravos guerreiros”, “donos deste chão”.

O olhar do compositor para a Amazônia caracteriza a descrição que ele tece fazendo parte da sua experiência¹⁹⁰ junto à comunidade ribeirinha. Em “Filhos do Sol”, Tony Medeiros faz uma exaltação à riqueza do lugar e aos diversos aspectos culturais, onde

¹⁹⁰ O compositor narra à experiência de trabalho na comunidade dos Sateré Mawé, no ano de 1985, município de Barreirinha. Ver: Entrevista n° 5 em Anexos.

toda a diversidade de elementos ajudou no processo de inspiração.

O rio Andirá é um dos mais significativos da região que integra a Amazônia. Assim, na riqueza de elementos que compõem a natureza, prevalece esse olhar contemplativo e de exaltação para com o lugar e para com a sua história. A história dos Andirá e Sateré são representações fortes na sua memória coletiva que lhe inspiraram compor esta canção.

A representação do indígena na canção “Filhos do Sol” enuncia os Sateré e Mawé como bravos guerreiros, “*orgulho de raça de um povo de fé*”. O olhar do compositor, nesta canção, faz uma exaltação àquelas etnias. Nas muitas terras indígenas situadas na bacia do rio Andirá, habitam os Sateré e outros povos, são comunidades próximas aos municípios de Barreirinha, Maués e Parintins.

A representação cultural do indígena se mistura à história desses lugares, especificamente, ao povo do município de Barreirinha, quando o autor descreve “*orgulho de raça/de um povo de fé*”. Traços dessa representação idealizada estão presentes nessa concepção heroica do povo Sateré. Com isso, se valoriza não só a cultura, mas a história daquela região amazônica, onde o povo Sateré Mawé é lembrado como os criadores da cultura do guaraná.

Nesta canção, como em forma de oração aos deuses indígenas, as súplicas são entoadas no canto da língua originária, pedindo paz entre os povos para a preservação do lugar. Embora muitos aspectos estejam esquecidos, a mensagem da canção denota a relação comunitária entre os Sateré e as comunidades que existem ao longo do rio.

São etnias indígenas que estão sendo representadas por essa canção, são todos “filhos do sol”, filhos da luta pela preservação. Para o compositor, os Sateré são responsáveis pela transmissão de inúmeros conhecimentos e saberes e, por isso, devem ser preservados e lembrados.

A miscigenação como ponto característico retratando os Andirá¹⁹¹ como sendo “*os bravos guerreiros*”, entendendo que as comunidades, além das indígenas, que ficam localizadas ao longo do rio Andirá, são reconhecidas, hoje, como quilombolas, onde a mistura dos povos forma a síntese da sua história. Assim, quando o autor da canção faz referência a eles, está se referindo à totalidade de pessoas que integram o lugar, a mistura entre os índios, negros e brancos. A canção narra os feitos desses povos que se integram à região, em que os versos são ricos ao relatar as lutas e conquistas e o próprio compositor se

¹⁹¹ “As águas esverdeadas do Rio Andirá revelam um lugar de pessoas fortes, ora pelas raízes indígenas e afrodescendentes, que em seu processo de luta ainda resistem sobre o progresso; ora pelas enchentes, que comandam a vida no interior do Amazonas.” Ver: LIMA, 2018.

coloca no enredo da canção: “Do teu mundo sou invasor”.

O que mais marcou essa memória coletiva do compositor é reconhecido como uma grande ousadia, ao propor experimentar na canção uma batida rítmica ao som dos tambores tribais, rompendo com padrões tradicionais que permeavam a ideia de “canção de festival”. O evento era propício às inovações e para Tony, mais uma experiência de sucesso que o ajudou a trilhar novos caminhos na sua carreira artística.

No campo das toadas¹⁹², mais tarde, estabeleceu-se um propósito para que os compositores continuassem a fazer suas canções e, com isso, levar essas inovações para o festival folclórico, que estão presentes até hoje nas toadas dos bois Caprichoso e Garantido. “Filhos do sol” é um exemplo do modelo de canção-toada onde ocorreu a fusão de ritmos da toada e os novos elementos nos arranjos musicais.

A construção da toada é voltada para a temática indígena, relatando suas histórias, costumes e resistência. Segundo o compositor, a ideia era trabalhar uma identidade indígena, não só na canção, mas na valorização cultural, o que significava cantar a diversidade do lugar, sua riqueza cultural e histórica.

A toada, no festival folclórico, teve uma grande mudança, na medida em que absorveu todas as inovações rítmicas e temáticas propostas por Tony – elementos regionais e nacionais do pluralismo cultural que se fundem à dinâmica da criação musical, na reelaboração e reinterpretação dos valores culturais transferidos para a canção.

A experiência de sucesso que representa a canção “Filhos do Sol” na trajetória de vida de Tony Medeiros adquiriu uma grande relevância nas configurações de identidades e na afirmação do seu discurso enquanto músico comprometido com sua arte e defensor da temática indígena.

Luiz Tatit explica que “a versão linear de que o artista vive uma experiência e, a partir dela, maneja uma expressão (pictórica, fílmica, musical, literária) para traduzi-la é muito rendosa do ponto de vista narrativo, mas qualquer artista sabe intimamente que, por aí, muito pouca coisa acontece”.¹⁹³

As relações que os compositores estabeleceram entre si, dependeram muito das experiências e memórias, em vista de uma continuidade e ordenação cronológica; assim, as possibilidades de revisitação e a necessidade de reavaliação das memórias coletivas

¹⁹² A toada de boi é uma canção que tem por principal característica a narrativa de um acontecimento, fenômeno imaginário voltado para o desenvolvimento do enredo que dá forma à apresentação da agremiação folclórica. Reconhecida como gênero musical popular desde sua origem no Maranhão, a toada produzida no Amazonas possui sonoridade e cadência musical próprias. Pouco se mantém de suas origens.

¹⁹³ TATIT, Luiz. **O Cancionista**: composição de canções no Brasil. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012, p.18.

sustentaram o ideário desta comunidade de compositores, através do passado e pela identidade.

Nas canções apresentadas neste capítulo que fazem parte da memória coletiva do grupo de compositores, observa-se que, de maneira recorrente, os discursos descritos dizem respeito ao meio ambiente e, por isso, sugerem uma prática de conduta e respeito diante da natureza. Esse universo cultural descrito representa o olhar sensível para as temáticas que narram e contam a história de um povo, seus saberes e ritos, por isso adquirem relevância em seus processos criativos.

As canções, pelo alcance público que tiveram, formularam-se como uma espécie de repertório e passaram a ser um modelo, uma reinvenção que contribuiu para o que eles chamam de “canção-toada”¹⁹⁴, gradativamente, colaboraram para um padrão da música regional e a mistura de ritmos.

¹⁹⁴ Os compositores quando se referem à canção-toada, é compreendida pela mudança nos processos criativos e na profusão de ritmos, representadas pela “música de boi”. A toada é uma forma de canção, mas com a introdução de ritmo tribal e temática nova. Veja as entrevistas anexadas dos compositores Tony Medeiros e Paulinho Dú Sagrado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A história dos festivais de música que repercutiram em todo o Brasil, sobretudo durante as décadas 1960, 1970 e 1980, foi extremamente rica e nos deixou um grande legado artístico, não somente pela grandeza musical, mas por ter nos ensinado que se a arte não pode mudar a sociedade, pode ampliar os horizontes daqueles que podem mudar a sociedade.

Nesse sentido, para a memória coletiva dos compositores, o fim do FECAP – evento tão significativo para suas vidas –, não é narrado como um momento de despedida da cena musical parintinense, mas como um recomeço, um reinício. Ao longo da pesquisa, foi possível analisar essa e outras representações presentes nas narrativas dos colaboradores que construíram social e coletivamente suas identidades como compositores.

Observamos que a concretude da ação cultural representada pelo FECAP reuniu tradições e novas ideias, assim como uma variedade de temas, sons e ritmos que contribuíram para que os compositores moldassem suas inovações musicais. O festival foi o palco de vanguardas, embora fosse voltado bem mais para o gênero daquilo que se denominou “MPB”. O festival foi um espaço construído para reinventar e dar significados ao novo processo criativo na arte de compor. Partindo dessa premissa, o tom vital relatado por cada compositor sobre sua participação nessa experiência de participação coletiva, diz respeito ao modo como cada um presta homenagem ao palco que foi o responsável pelo enriquecimento musical de suas carreiras profissionais.

O encerramento do Festival da Canção impulsionou a ida dos compositores para o campo das “canções toadas” ou “toadas de boi”. Essa transição possibilitou aos compositores grande prestígio e deferência aos seus trabalhos. Eles foram apresentados pelo Festival Folclórico dos bois-bumbás para um público ainda maior que permitiria grande projeção em suas carreiras profissionais. É preciso reconhecer que o escoamento dessas produções musicais foi realizado nos suportes de rádio e televisão, como também em vídeo, CD, DVD e internet. As músicas de boi instalaram-se na memória coletiva da região e são reconhecidas pelo país como o gênero musical “toada de boi”, e conquistaram reconhecimento como Patrimônio Cultural Imaterial.¹⁹⁵

A sequência de canções apresentadas pelas narrativas memorativas aparece com caracteres atentos à evolução da temática assumida, compostas numa linguagem que

¹⁹⁵ O Projeto de Lei 221/2016, proposto pela deputada estadual Alessandra Campelo, torna a toada de boi-bumbá Patrimônio Cultural Imaterial do Estado do Amazonas.

envolve as identidades defendidas. As letras dos compositores que discorrem sobre a Amazônia e a temática indígena, representam uma fusão cultural de influências musicais de outros gêneros da música brasileira, mescladas e experimentadas no FECAP. Cabe ressaltar que as canções produzidas por nossos colaboradores no contexto do festival ao ressaltarem a questão da miscigenação, reforçaram a presença das tradições indígenas, porém, silenciaram sobre as tradições de matriz africana presentes no Amazonas e em toda região norte.¹⁹⁶

Essa identidade miscigenada reivindicada pelos compositores nos anos 1980 faz parte de um projeto mais amplo de luta pelo reconhecimento das tradições indígenas próprias daquele contexto. Vale ressaltar que, trinta anos depois, no Festival Folclórico de Parintins transcorrido em 2018, o compositor Paulinho Dú Sagrado compôs uma música que foi tema do Boi Garantido intitulada “A Consciência Negra”. Em uma entrevista concedida a mim, Paulinho Dú Sagrado afirma:

Porque a remuneração tu tá entendendo era muito pouco, quer dizer, tocava mais a troco de cachaça mesmo, mas mesmo assim éramos felizes, porque a gente fazia aquilo que o sentimento e o coração expressava. Mas assim, tudo, tudo, tudo se evoluiu... E outros membros da época, os amigos, cada um tomou seu rumo. Eu preferi ficar trilhando na arte até hoje. É o que mais me faz feliz! A arte é o mundo no qual eu possa dizer, que todo esse mundo, cheio de turbilhão aí, eu posso manifestar meu sentimento, seja ele de forma explícita ou nas entrelinhas do pensamento. Por exemplo, esse ano eu fiz um trabalho para o Garantido chamado “Consciência Negra”, uma toada. A consciência negra ela é um discurso abolicionista moderno onde eu descarto todos os tipos de preconceito. Quer dizer, eu faço com que as pessoas se libertem do determinismo linguístico limitante de um discurso cartesiano de gavetinha de sala de universidade, até porque o discurso da música é muito mais além do que isso. Eu coloco o positivismo do negro e não o negativismo dele...¹⁹⁷

Essa recente entrevista realizada em 26 de dezembro de 2017 denota a importância de compreendermos as relações existentes entre a produção da memória narrativa e os respectivos contextos históricos com os quais dialoga. Se a temática indígena marcou a produção de Paulinho Dú Sagrado no FECAP, hoje a canção “Consciência Negra” reivindica a necessidade de se reconhecer a presença negra na região norte como parte

¹⁹⁶ Recentes trabalhos acadêmicos avaliam esse silenciamento e apresentam dados essenciais sobre a presença negra na região norte do país, a saber: FUNES, Eurípedes A. “**Nasci nas matas nunca tive senhor**”: história e memória dos mocambos no Baixo Amazonas. Tese (Doutorado em História Social) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995; SAMPAIO, Patrícia Melo (org.). **O fim do silêncio**: presença negra na Amazônia. Belém: Açaí/CNPq, 2011. 298 p.; SILVA, Júlio Cláudio da; ROCHA, João Marinho. Das memórias negras na Amazônia: resistência e luta quilombola no Andirá, Barreirinha-AM, Brasil. **Revista África(s)**, v. 03, p. 256-283, jul/dez. 2016.

¹⁹⁷ Entrevista concedida por Paulinho Dú Sagrado em 26 de dezembro de 2017. Ver: Entrevista nº 7 em Anexos.

constituinte da sociedade parintinense.

Os discursos produzidos no contexto do FECAP também se inserem nas canções, porque acabaram retratando problemáticas da cidade, do contexto político do Brasil e serviram como pano de fundo e inspiração poética para denúncias e contestações sobre as mazelas sociais naquele período.

Durante as entrevistas com os colaboradores percebi os pontos marcantes das suas narrativas, porque elas dão sentido às produções musicais e aos projetos que realizaram ou participaram, seja nas composições onde se criam conexões com a música popular, seja em manifestações interessadas em justificar suas preferências musicais. Ao demonstrar a relação entre sua veia poética e sua consciência crítica, construíram narrativas engajadas politicamente que dizem muito sobre o modo como suas memórias são tecidas no presente.

Fred, Inaldo, Paulinho, Tony, Portilho e Erivaldo narraram as histórias de suas experiências no evento Festival da Canção. A contribuição singular de cada um diante da diversidade e efemeridade do evento diz respeito também a uma identidade musical. As trocas de experiências culturais, de início, aconteceram pela competência pessoal e pela busca que cada um lançou-se para se construir no processo e no contexto cultural da região.

Buscou-se, aqui, responder às inquietações que surgiram no percurso da dissertação e as indagações sobre quais seriam as principais reivindicações de nossos narradores e os significados que cada um atribui à participação na produção musical e na cena cultural do Norte do país. As relações entre as memórias construídas e a defesa das identidades são elementos que ligam as estruturas discursivas e narrativas em sintonia com os sistemas de representação construídos ontem e hoje.

Deste modo, pude compreender que as experiências, juntamente com suas avaliações tecidas sobre a importância do Festival, foram cruciais enquanto experiência vivida, cristalizada em meio ao grupo e à comunidade de que fazem parte. As narrativas memorativas levam a compreender que o objetivo de narrar diferentes trajetórias de sujeitos sociais ligados ao campo cultural e artístico na cidade de Parintins, revelaram expectativas e intersubjetividades da comunidade pesquisada.

Assim, “Festival da Canção de Parintins através da narrativa dos compositores: história, memória e identidades” conta a história daqueles que viveram diretamente a experiência dos festivais como forma de manifestar-se contra a situação política do país e reflete sobre as representações construídas que deram sentido de pertencimento ao grupo, bem como uma identidade sempre reivindicada com afeto.

Em torno das diversidades musicais apresentadas durante os festivais, surgiram

vertentes estéticas que até hoje balizam a música feita na região. Os compositores ensinaram que “A vida não se resume a festivais”, que as expressões artísticas são contrárias ao conformismo e que, através da arte, podemos expressar nossas ideias e sonhos de liberdade.

Contar esta história foi uma experiência enriquecedora que propiciou um verdadeiro deleite ao narrar estas memórias. A cada entrevista realizada percebi que o historiador da oralidade tem seu campo de atuação implícito no imaginário de seus entrevistados. A relação de respeito junto às fontes vivas facilitou o trabalho de leitura dessas memórias e permitiu entender também que existe um grande sentimento de amargura pela não continuidade do evento e seu processo criativo e inovador.

No que concerne à veia crítica e poética dos artistas, o FECAP representou e propiciou para estes colaboradores todo um aprendizado sobre a musicalidade a que se propuseram descobrir, experimentar, criar e, finalmente, realizar o que é o sonho de todo artista: mostrar o seu trabalho para sua gente.

Todos continuam trabalhando no que gostam – a música, que está presente em suas vidas. E o FECAP continua sendo parte importante de suas memórias individuais e coletivas. Mexer nessas recordações trouxe melancolia, saudade, mas também estimulou nos artistas uma vontade imensa de reconstrução. De modo que “a lembrança pura, quando se atualiza na imagem-lembrança, traz à tona a consciência um momento único, singular, não repetido, irreversível, da vida”.¹⁹⁸

¹⁹⁸ BOSI, 1994, p. 49.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, José Fabiano Gregory Cardozo de. **“Yo vengo a cantar por aquellos que cayeron”**: poesia política, engajamento e resistência na música popular uruguaia o cancionero de Daniel Viglietti (1967-1973). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010.
- ANDRADE, Larissa da Silva; CARNEIRO, Paulo. **História e memória política do município de Parintins de 1977 a 1988**. Volume III. Parintins: Câmara Municipal de Parintins, 2012.
- ANDRADE, Lúcia M. M de. Ritos da Pajelança: O Karowara e o Xamanismo-Asurini do Xingu. **Terra Brasileira**. Disponível em: <http://www.terrabrasileira.com.br/indigena/ritos/650paje.html>. Acesso em: 22 set. 2019.
- BATISTA, Djalma. **O complexo da Amazônia**: análise do processo de desenvolvimento. Manaus: Valer e Inpa, 2007.
- BENCHIMOL, Samuel. **Amazônia**: formação social e cultural. 3. ed. Manaus: Valer, 2009.
- BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BLAZO, Glauber C. F. **Entre a ditadura e a democracia**: história oral de vida acadêmica da FFLCH-USP. Salvador: Pontocom, 2015.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BOSI, Ecléa. **O Tempo vivo da memória**: ensaios de psicologia social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- BRAGA, Sérgio Ivan Gil. **Os bois-bumbás de Parintins**. Rio de Janeiro: Funarte/Editora Universidade do Amazonas, 2002.
- BRITANNICA Escola**. Disponível em <https://escola.britannica.com.br/>. Acesso em: 11 fev. 2019.
- CAMPOS, José Nilson B. Secas e políticas públicas no semiárido: ideias, pensadores e períodos. **Estudos Avançados**, 28 (82), p. 65-88, 2014.
- CANCLINI, Nestor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1998.
- CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. Trad. Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2012.
- CARDOZO, José Carlos da Silva. Reflexões sobre a abordagem macro e micro na História. **MNEME – Revista de Humanidades**, 11(28), p. 31-46, ago./dez. 2010.

CAVALCANTI, Erinaldo; PETIT, Pere; RAMOS JÚNIOR, Dornival Venâncio. Entrevistas com o professor Alessandro Portelli. **Escritas**, vol. 10, n. 1, p. 262-267, 2018.

CATRACA LIVRE. Grupos ‘Tarancón’ e ‘Raíces de América’ fazem show latino no ABC. Publicado em 16 jan. 2019. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/vila-mundo/grupos-tarancon-e-raices-de-america-fazem-show-latino-no-abc/>. Acesso em: 10 jun. 2019.

CERQUA, Dom Arcângelo. **Clarões de fé no Médio Amazonas**. 2. ed. Manaus: ProGraf, 2009.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. 16. ed. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis-RJ: Vozes, 2009.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, São Paulo, 11(5), p. 173-191, 1991.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural entre práticas e representações**. Col. Memória e sociedade. Trad. Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

DICIONÁRIO Online de Português. Disponível em <https://www.dicio.com.br/>.

DIRETÓRIO UNIVERSITÁRIO - Gestão Coração de Estudante (edição e organização). **Arte e Delírio**: reflexões sobre a cultura no Amazonas. Manaus: DU/UA, 1985

FARIAS, Elias Souza. “**A canção na Amazônia e a Amazônia na canção**”. 2017. 314 f. Tese (Doutorado em Sociedade e Cultura na Amazônia) - Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2017.

FERREIRA, Aldenor da Silva. **Fios dourados dos trópicos**: culturas, histórias, singularidades e possibilidades (juta e malva - Brasil e Índia). 2016. 487 p. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

FUNES, Eurípedes A. “**Nasci nas matas nunca tive senhor**”: história e memória dos mocambos no Baixo Amazonas. Tese (Doutorado em História Social) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

G1 AM. Toadas são declaradas patrimônio Cultural Imaterial do estado do AM. Publicado em 17 mai. 2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/toadas-sao-declaradas-patrimonio-cultural-imaterial-do-estado-do-am.ghtml>. Acesso em: 10 jan. 2019.

GAMA, Eder de Castro. **Festival da Canção Itacoatiara (FECANI)**: o local e o regional na perspectiva de um evento musical na Amazônia. 2009. 251 f. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) - Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2009.

GARCIA, Tânia da Costa. Tarancón: invenção sonora de um Brasil latino-americano. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 175-188, jul./dez. 2006.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

HABIB, Salomão. **Tó Teixeira: o poeta do violão**. Belém: Violões da Amazônia, 2013.

IBGE. **Parintins**. Disponível em <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/am/parintins/panorama>. Acesso em: 10 mai. 2018.

KHOURY, Yara Aun. Muitas memórias, outras histórias: cultura e o sujeito na história. In: FENELON, Déa Ribeiro; MACIEL, Laura Antunes; ALMEIDA, Paulo Roberto de; KHOURY, Yara Aun (orgs). **Muitas memórias, outras histórias**. São Paulo: Olho d'água, 2004.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Tradução de Maria Celeste da Costa e Souza e Almir de Oliveira Aguiar. São Paulo: Nacional, 1976.

LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. In: BURKE, Peter. **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Editora da UNESP, 1992. p.133-161.

LIMA, Denise Maria de Oliveira. Campo do poder, segundo Pierre Bourdieu. **Revista Cogito**, Salvador, n. 11, p. 14-19, out. 2010.

LIMA, Itala. História de Barreirinha: Princesinha do Andirá completa 137 anos. **Em Tempo**. Publicado em: 09 jun. 2018. Disponível em: <https://d.emtempo.com.br/cultura/108065/historia-de-barreirinha-princesinha-do-andira-completa-137-anos>. Acesso em: 10 jul. 2018.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura amazônica: uma poética do imaginário**. 5 ed. Manaus: Valer, 2015.

MANCUSO, Maria Inês R. Memória, representação e identidade. In: LUCENA, Célia Toledo; GUSMÃO, Neusa Maria Mendes (Orgs). **Discutindo identidades**. São Paulo: Humanitas/CERU, 2006. P. 57-73.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Manual de História Oral**. São Paulo: Ed. Loyola, 1996.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. Notas sobre a moderna “Tradição Oral” na MPB: o fabulário árabe no imaginário brasileiro. **Revista História Oral**, v. 10, n. 1, p. 113-130, jan.-jun. 2017.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. Romaria das romarias: Nossa Senhora de Aparecida e a (re) invenção da fé popular brasileira. In: GATTAZ André; MEIHY José Carlos Sebe Bom; SEAWRIGHT Leandro (orgs.) **História Oral: a democracia das vozes**. São Paulo: Pontocom, 2019.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom; HOLANDA, Fabíola. **História oral: como fazer, como pensar**. São Paulo: Contexto, 2007.

MENESES, Ulpiano. A História, Cativa da Memória? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, (34),

p. 9-24, 1992

MENESES, Ulpiano. Os paradoxos da memória social. *In*: MIRANDA, Danilo Santos de (Org.). **Memória e Cultura. A importância da memória na formação cultural humana**. São Paulo: edições SESC/SP, 2006.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo: Contexto, 2001a.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982). **Estudos Avançados**, 24 (69), p. 389-402, 2010.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a Canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001b.

NOGUEIRA, Wilson. **Festas Amazônicas: boi-bumbá, ciranda e sairé**. Manaus: Valer, 2008.

OLIVEIRA, Maria Edith Maroca de A. R. de. O indianismo alencariano e a narrativa da formação nacional. **Graphos**, João Pessoa, vol. 7, n. 2/1, 2005, p. 135-139

OLIVEN, Ruben George. Três em um: a semana modernista, o nordeste de Gilberto Freyre e o Rio Grande do Sul. **São Paulo em Perspectiva**, 7 (2), p. 22-28, 1993.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Cultura e representações: uma trajetória. **Anos 90**, Porto Alegre, v. 13, n. 23/24, p. 45-58. jan./dez. 2006.

PESSOA, Simão. Volver a los 17, despues de vivir un siglo. **Blog do Simão Pessoa**. Publicado em 08 abr. 2009. Disponível: <https://simaopessoa.blogspot.com/2009/04/volver-los-17-despues-de-vivir-un-siglo.html>. Acesso em: 24 mai. 2018.

PIETRO, José Ricardo. A música latina na voz do Tarancón. **A Nova Democracia**. Ano III, nº 25, julho de 2005. Disponível em <https://anovademocracia.com.br/no-25/631-a-musica-latina-na-voz-do-tarancon>. Acesso em: 10 jan. 2019

PIMENTEL, Ângelo Cesar Brandão. Parintins cultura e turismo. *In*: FARIA, Ivani Ferreira de (coord.). **Turismo: lazer e política de desenvolvimento local**. Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 2001.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

POLLAK, Michael. Memórias, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

PONTES FILHO, Raimundo Pereira. **Estudos de História do Amazonas**. Manaus: Valer, 2000.

PORTELLI, Alessandro. A filosofia e os fatos: narração, interpretação e significados na memória e nas fontes orais. **Tempo**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, dez. 1996.

PORTELLI, Alessandro. O que faz a história oral diferente. **Projeto História**, São Paulo, (14), p. 25-39, fev. 1997.

PORTELLI, Alessandro. Tentando aprender um pouquinho. Algumas reflexões sobre ética na História Oral. **Projeto História**, São Paulo, (15), p. 13-49, abr. 1997.

REVISTA 4º Festival Amazonas de Música. Manaus: Secretaria de Estado de Cultura, 2013

RIBEIRO, Darcy. **Teoria do Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

ROCHA-TRINDADE, Maria Beatriz. Recriação de identidades em contextos de migração. *In*: LUCENA, Célia Toledo; GUSMÃO, Neusa Maria Mendes (Orgs). **Discutindo identidades**. São Paulo: Humanitas/ CERU, 2006. P. 75-90.

SAMPAIO, Patrícia Melo (org.). **O fim do silêncio: presença negra na Amazônia**. Belém: Açáí/CNPq, 2011.

SANTHIAGO, Ricardo. História Oral e as artes: percursos, possibilidades e desafios. **Revista História Oral**, v. 16, n. 1, p. 155-187, jan./jun. 2013.

SAUNIER, Tonzinho. **Parintins: memórias dos acontecimentos históricos**. Manaus: Valer; 2003.

SILVA, Leonardo Santana da. Carlo Ginzburg: O conceito de circularidade cultural e sua aplicação nos estudos sobre a Música Popular Brasileira. **Revista Augustus**, Rio de Janeiro, v. 22, n. 43, p. 72-83, jan./jun. 2017.

SILVA, Júlio Cláudio da; ROCHA, João Marinho. Das memórias negras na Amazônia: resistência e luta quilombola no Andará, Barreirinha-AM, Brasil. **Revista África(s)**, v. 03, p. 256-283, jul/dez. 2016.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009. P. 73-102.

SILVAN, Denison. **Trabalhadores da juta na Amazônia: trajetória de lutas, suor e sofrimento**. 2018. 245 f. Tese (Doutorado em Sociedade e Cultura na Amazônia), Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2018.

SOUZA, Basílio José Tenório de. **A cultura das pastorinhas natalinas em Parintins**. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia). 2015. 116 f. Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2015.

SOUZA, Nilciana Dinely. **O processo de urbanização da cidade de Parintins (AM):** evolução e transformação. 2013. 141 f. Tese (Doutorado em Geografia Humana). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

SPIRITUAL MUSIC. Música andina: a alma musical dos Andes. Publicado em: 07 jan. 2013. Disponível em: <http://spiritumusic.blogspot.com/2013/01/musica-andina-alma-musical-dos-andes.html>. Acessado em: 26 dez. 2018.

TATIT, Luiz. **O Cancionista:** composição de canções no Brasil. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

THOMPSON, E. P. **Costumes em comum:** estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira.** São Paulo: Editora 34, 2010.

TRINDADE, Deilson do Carmo. **As Benzedeiros de Parintins:** práticas rezas e simpatias. Manaus: EDUA, 2013.

VANNUCCHI, Aldo. **Cultura Brasileira.** São Paulo: Edições Loyola, 1999.

VERMELHO. Mercedes Sosa, 80 anos da compositora que cantou a integração. Publicado em: 05 de out. 2015. Disponível em: <https://vermelho.org.br/2015/10/05/mercedes-sosa-80-anos-da-compositora-que-cantou-a-integracao/>. Acesso em: 10 jun. 2019.

WAGLEY, Charles. **Uma comunidade amazônica:** estudo do homem nos trópicos. Tradução de Clotilde da Silva Costa. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

WISNIK, José Miguel. Algumas questões de música política no Brasil. *In:* BOSI, Alfredo (Org.) **Cultura Brasileira:** temas e situações. 2 ed. São Paulo: Ática, 1992.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. *In:* SILVA, Tomaz Tadeu da (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença:** a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009. P. 7-72.

ANEXOS

ENTREVISTA Nº 1



Nome: Fred Góes

Profissão: Músico e presidente do Conselho de Arte da Associação Folclórica Boi-Bumbá Garantido.

Data da Entrevista: 15 de março 2010.

Suporte: Gravador de Micro Fita Cassete Panasonic Lado A e B.

Duração: 60 minutos.

O festival da canção em Parintins teve [em] vários anos, em 91, se eu não me engano, foi o quinto ou sexto, não lembro bem [o] último, que foi em 91, que eu acho que foi o quinto ou sexto. Eu participei diretamente da produção junto com Erivaldo Maia e Nelson Brillhante. Eles faziam parte de um centro cultural, alguma coisa assim, e que promoviam... Na realidade eles vinham promovendo estes festivais. Eu participei mais diretamente em 91, apesar de que nos outros anos, eu também participei, assim, ajudando na parte de selecionar música, mais nesses sentidos assim, e a parte de influência. É [que] quando eu cheguei em Parintins, em 85, eu trouxe uma carga de informação sobre a Música Latino-Americana, inclusive de instrumentos: Charango, Cuatro Venezuelano, Zampoñas (que são Flautas Andinas), Quenas, Rondador (que é um instrumento do Equador) é... Enfim, uma série de instrumentos latino-americanos e também a música latino-americana. Eu tocava com um grupo latino-americano, fazia parte de um movimento em São Paulo de Música Latino-Americana e, claro, acabei trazendo essas informações musicais para o pessoal daqui. Então, praticamente eu repassei meus instrumentos pros músicos daqui, Eu tocava, mas passei a não tocar mais profissionalmente, abri o jornal e continuei trabalhando

com música e mais especificamente com o jornal.

Em 91, no último FECAP, a gente conseguiu dar uma linguagem [ao] festival em termos [de] espetáculo enquanto espetáculo, uma linguagem mais profissional, mais profissional. Trouxemos equipamento de luz de Manaus, a sonorização foi uma sonorização excelente, tivemos todo tempo um cuidado com a questão da sonorização, muitas vezes as pessoas fazem eventos e esquecem que o principal é a sonorização, principalmente em evento musical, e muitas vezes as pessoas elaboram grandes eventos musicais e acham que o som pode ser qualquer um, e não pode. A sonorização é muito importante para qualquer evento musical. Nesse ano, nesse último ano, uma das coisas que foi muito batida pela coordenação do Festival foi a qualidade de som e da iluminação, foi uma coisa muito marcante nesse lado técnico, claro, musical, porque o festival vinha já tendo um avanço musical, não tenho certeza, mas eram seis festivais que tava acontecendo, então já vinham no processo de evolução. Infelizmente parou, foi o último festival, né? Por problemas realmente de incentivo, porque era muito difícil. Eu lembro que o de 91 a coordenação ficou com uma dívida grande, houve a participação do município e tal, mas a produção acabou ficando cara, a grande sorte de tudo isso [foi] que os comerciantes da época realmente foram muito sensíveis nisso daí, e acabaram contribuindo com essa parte, entenderam a situação, né? E foi um grande evento e a dívida também não era tão grande assim, mas sempre houve muitas dificuldades nesta questão do amparo pra qualquer evento cultural, então foi mesmo muito difícil fazer, mas fizemos e tá registrado, registros fantásticos, foram músicas que marcaram, que até hoje as pessoas cantam, tão aí no dia a dia de Parintins, infelizmente terminou.

A influência forte porque como o Festival se extinguiu, o único campo que tinha eram os bois aí, naturalmente, todo mundo começou a compor para os bois, os compositores da época dos Festivais passaram a assumir mais essa questão dos bois, entendeu? Então, essa migração foi quase que natural, entendeu? Porque também todo mundo era envolvido com o boi, tinha envolvimento com o boi, mas se compunha muito mais para o Festival, para as músicas, não para a toada propriamente dita, né? Mas se levou muito para esse lado. Acho que realmente acabou, é que a contribuição que poderia ter sido diretamente pros grandes festivais da canção, acabou realmente carreando pros bois, isso daí é tranquilo.

Nessa questão Parintins era muito incipiente, nós não tínhamos, quase, grandes produções aqui, né? Nós tínhamos bandas, que eram organizadas, por exemplo, o Ilha Verde, é... O “Canto Verde”, o “Raízes da Terra”, na época, que era um grupo[MUSICAL]

organizado que já tinha aqui em Parintins, em termos de movimento mesmo, eram mais grupos de festas de bailes, agora em termos culturais mesmo veio surgindo com o movimento dos festivais, por exemplo, o Tony Medeiros tinha um grupo que era o Ajuri, durante os festivais, depois migrou para o Garantido, o Silvio Camaleão, o pessoal do Rei, né? Do Marquinho, tinha o grupo deles lá, entendeu? Que acabou também migrando pro boi e foram pro Caprichoso, entendeu? Então, essa movimentação foi muito natural, ela acabou acontecendo da forma mais natural possível. Agora teve, nós tivemos um grupo que na época era o grupo “Vento e Proa”, que era com o Neto Ferreira, que agora é médico veterinário. O Neto, a gente chamava ele de “flautifero” “doutor flautifero”, porque ele tocava flauta dos Farias.

Na realidade, o “Raízes Caboclas”, [grupo musical] ele [está] na mesma linha aí [...] do [...], [pelo] que parece, ele está no meio destes acontecimentos, o Raízes Caboclas completou agora pouco 25 anos, não é isso? Se você pegar de 85 para cá, não, então não há essa, na realidade os Raízes acabou participando, fazia parte desse próprio movimento que tentava se fazer, o Raízes conseguiu se fixar, [e] o festival, foi até 91, mas se acabou. Poucos grupos, na realidade o “Mureru”, o Manaus, [por exemplo], que é um grupo composto por gente de Itacoatiara, que foi um grupo também muito importante na época. O “Mureru” [grupo musical] tocava músicas[...] E o “Raízes Caboclas” [grupo musical], se eu não [estou] enganado, vem um pouco depois do Mureru, lá atrás tem, [é...] “Tariri”, grupo “Tariri”, tudo isso vem como movimento anterior, inclusive, que é o movimento daquele “Projeto Nossa Música”, da Secretaria de Cultura ainda pelo Lino Chixaro, [que] era superintendente de Cultura no Amazonas. Eu morava em Manaus, e ele morava em São Paulo, e aí com o companheiro meu [o] Zeca Bahia, participamos desse movimento, que chamava “Projeto Nossa Música”.

Então esse movimento da música [no] Amazonas, foi um tempo que quiseram rotular a música de MPA [Música Popular Amazonense], música... Até hoje! Que é uma coisa que eu não vejo porque nos outros estados, isso não existe, [é] MPB mesmo, Música [Popular] Brasileira e pronta! Mas foi um movimento de MPA que, na realidade, era um movimento de música, mas, [é] de raiz, e no meio disso vai surgindo o próprio... [está] aí o “Dibo”, o próprio Roberto Dibo, que é uma pessoa que veio [de] dentro desse movimento, só que com uma levada mais moderna, uma linha musical mais moderna, então o “Pereira”, “Raimundo Pereira”, todo esse pessoal [veio], é um movimento [musical] que veio de lá. Então o Festival da Canção surge dentro desse processo.

O Grupo Tariri, né? A “Natacha”, que era uma grande cantora, eu lembro [de]

dividir um espetáculo com ela, logo que eu voltei de São Paulo, lá no Teatro Amazonas, junto com “Zeca Bahia”. Eu fiz com ela um espetáculo que se chamava Flor da Magia, que eu dividi com o Tariri e o “Zeca” dividiu com o Pedrinho, que era aqui de Parintins. O Zeca Bahia, compositor de renome nacional, veio aqui em Parintins. Então, havia uma movimentação muito grande, com o fim do festival esse movimento também... Porque as possibilidades musicais ficaram mais nas linhas dos bois, não tinha outra “grande opção”, né? Os bois sempre ofereceram uma vitrine pra se apresentar os trabalhos musicais dos compositores daqui, entendeu? Agora todo mundo continua compondo.

O Inaldo Medeiros, por exemplo, um grande compositor do boi, antes de ser um grande compositor do boi, era um grande compositor de Música Popular Brasileira e tem músicas, coisas fantásticas, que talvez ele nunca tenha gravado, mas eu conheço muita música dele fantástica, como “Bossa Nova”, na linha de “Bossa Nova”, [e] esse turbilhão que estava acontecendo, acabou sendo apagado pelo processo do boi. O boi foi uma coisa que entrou em desenvolvimento e no aperfeiçoamento também grande, que acabou explodindo. Então tudo isso também, mas eu creio que todo mundo continua compondo.

Eu, por exemplo, não componho só boi talvez eu componha muito mais Música Popular Brasileira do que realmente só toada, né? Só específicas, [para o boi], eu tenho muitas canções registradas, [mas], de violão e voz, mas nós não temos um campo aqui para absorver isso, ou alguém que patrocine pra você, porque é caro. Toda produção musical é muito cara. Pra você ter uma ideia, o boi é a entidade que tem condições de dar suporte realmente profissional pra quem vai gravar. Hoje você faz uma produção de disco, você não faz uma produção de disco por menos de setenta mil reais, o disco de boi, entendeu? Então os valores são muitos altos para você investir, então fica complicado para o compositor, se não o compositor acaba engavetando, fazendo um disquinho, guardando ou mostra para um amigo e tal.

É preciso que seja feito algum movimento pra se incentivar esse outro lado, que é muito mais amplo, inclusive mais que a toada de boi, a toada de boi é específica para o espetáculo do boi, e o restante da produção musical dos compositores parintinsenses, [é...] É, muito mais ampla, ela atinge outros universos.

Na realidade é um processo de desenvolvimento da arte, não uma questão que você jogou tudo fora, esqueceu, não. É um processo mesmo, é a evolução natural das coisas. Veja bem, quem compunha na época de [Lindolfo] tinha um universo, [é...] não tão expansivo como o nosso é hoje, naquela época Parintins não tinha nem luz, era só lamparina. Então, você se reuni [a] numa rua com alguém que cantasse era uma coisa

fantástica, entendeu? Você se arvorar numa cidadezinha dessas, que tinham pessoas que faziam isso na época, não só do boi, [mas também] do setor da área de Música Popular Brasileira.

Você imagine, por exemplo, nós conseguimos hoje produzir música de boi com a melhor qualidade que se possa imaginar, nós não vamos ficar devendo a ninguém, qualquer lugar do Brasil que você vai, você coloca um disco de boi, o nível de produção chegou a um nível profissional tão grande que qualquer lugar que você vá ouvir, você vai perceber que é um trabalho de qualidade. Então, imagine que você possa produzir na música tudo isso que está sendo produzido pelos compositores de Parintins com a mesma condição de qualidade que os bois oferecem pra gravar as toadas. Nós temos verdadeiras obras de arte que estão aí guardadas na gaveta, e coisas fantásticas, não é? E, com certeza, você vai descobrir coisas fantásticas. Inaldo, por exemplo, eu falo isso que é a pessoa que de vez em quando, [chega a dizer] pô Fred, você ouviu? E [que] mostra alguma coisa. Mas com certeza todo mundo compõe. Neto compõe [o] Neto Ferreira.

O festival, se eu não me engano, era três dias. Olha, normalmente era em outubro, mas o último, se eu não me engano, ele acabou acontecendo, não sei se foi novembro ou janeiro, que houve um problema de tempo, sei que ele acabou sendo retardado. Foi janeiro de 91, se eu não estou enganado. Não, não, não, 91 já foi no bumbódromo, o de concreto, foi, eu acho que foi o Chico da Silva, eu não lembro o nome da música, eu sei que era “Ecologia Irmã do Futuro”

Mais artístico hoje, a música migrou para as toadas e a toada definiu um padrão. Hoje a toada do boi ela tem um padrão, entendeu? Parintins conseguiu formatar um padrão de música que é própria do boi que até então as toadas antigas elas eram bonitas, mas se você for analisar tinha um pouco do samba, sabe? Aquela marcação do samba, aí, a coisa foi evoluindo. Hoje nós temos um estilo rítmico que ele é próprio da toada, ele evoluiu para uma formatação definitiva pra toada, como o samba. O samba tem uma formatação definitiva, o frevo tem uma formatação definitiva.

É porque na realidade o boi, o boi é um processo diferente. O boi te leva para uma reflexão sobre um brinquedo, o boi não é mais nada que um brinquedo, é o carinho que você tem pelo brinquedo, e esse carinho e essa ternura te leva a refletir sobre o estar ao teu entorno, então o boi é só um elemento de motivação, não é que você e o boi sejam uma coisa alienante, eu não vejo por aí. Eu acho que [o] boi [o ritmo] é o elemento que te faz chegar a certos sentimentos e tu acabas transmitindo [estes sentimentos] através dele.

No caso da música a percepção do meio que a gente vive o lado mais sensível da

observação humana, então era mais isso que rolava e rola hoje. Todos nós que compomos, eu sempre digo que você compõe com o universo que você tem você não compõe com o universo... [Eu] não posso compor com o universo, por exemplo, de um angolano, eu não tenho o mesmo universo que ele, entendeu? Então é difícil.

Normalmente, o artista, tanto o músico ou o plágio, qualquer tipo de artista, sempre funciona como filtro de tudo que acontece, e acaba colocando isso de uma forma artística, alguns problemas que existem no meio da comunidade e na época existia muito isso, né? Paulinho Du Sagrado fez muita coisa parecida, o Tony, o Emerson com o “Pregador” que teve até que responder na justiça por causa disso, e era uma coisa boba, era uma poesia dele que não tinha nada ver, mas houve uma má interpretação, a meu ver. [Aí], o pessoal da justiça [d] aqui interpretou como sendo ofensiva, e não tinha nada a ver, era uma poesia, e provocou. Parece que ele teve que ir lá esclarecer num processo que depois que você sai de uma ditadura, aí acontece um negócio desses, fica todo mundo com [a] orelha em pé, mas ficou todo mundo ouriçado porque, pô! Não tinha nada a ver! Normalmente são coisas tacinhas que não tem nada a ver, [com] a poesia e a arte. Claro que você não vai fazer uma arte que vai ofender os outros, mas no momento que você está sendo crítico ou fazendo qualquer observação sobre a tua comunidade, não querendo destruir a tua comunidade, está querendo chamar atenção para alguma coisa que está acontecendo com ela.

Era intensa, eu lembro que nesse espetáculo, em 91, lotou o bumbódromo, foi muito, muito... Foi incrível! Quer dizer, [somente] o boi, na realidade, que tem a capacidade de lotar, principalmente em 91. Em geral todo mundo participava, [do] FECAP, não era só para a juventude. Aliás, aqui em Parintins não tem muito esse negócio, todo mundo vai, e eu lembro: foi lotado. Quem fez o encerramento nesse ano foi... Nós trouxemos o [compositor] João Nogueira que, naquele, ano em 91, ele tava lançando aquela canção, o “Poder da Criação”. “Não ninguém faz samba só porque prefere coisa nenhuma não interfere sobre o poder da criação”. Ele cantou essa música no final do FECAP, ele fez um espetáculo, e terminou o espetáculo dele cantando o “Poder da Criação”. Veja o esforço que nós fizemos. Por que [que] nós trouxemos João Nogueira, um sambista carioca do Rio de Janeiro, mas conhecido nacionalmente? Porque nós trouxemos João Nogueira para que nossos compositores tivessem oportunidade de estar com um cara que realmente era conhecido nacionalmente, como compositor, ou seja, pelo menos para abrir a cabeça das pessoas que as possibilidades tão aí. Elas sempre estão aí, elas existem, elas não são subjetivas, elas existem, entendeu? Então ele [nós] trouxemos, foi um espetáculo muito bonito, dele, pagamos direitinho ele.

As canções tocava direto, [a] própria rádio, que quando acontecia o festival já gravava já tudo e no dia seguinte todo mundo já tocava, todo mundo tinha fita, não tinha essa preocupação de vender nada, não havia essa preocupação de vender fita, de vender nada, simplesmente você tava em casa, a rádio tocava, você gravava, e todo mundo tinha, e quem tem, tem. Era uma coisa aberta, muito, era uma necessidade de fazer, e não de vender.

O Nelson fazia esporte na rádio Alvorada, mas sempre foi uma pessoa muito ligada a essa questão cultural também, e principalmente, por [ser] uma pessoa com o poder de organização muito grande, o Nelsinho. Não dava pra fazer uma coisa só, [somente] uma pessoa, nós nos desdobrávamos, para que a gente pudesse exercer um pouco da influência que a gente tinha, para conseguir algumas coisas para que a gente melhorasse o espetáculo do festival, [FECAP]. E o Nelsinho, uma das pessoas importantes nesse processo, o Erivaldo, uma pessoa que na época ele tinha muito contato com o cunhado dele, o Euler, [o] “deputado federal”. Então, muitas coisas a gente conseguia por estas vias, entendeu? Agora, infelizmente parei, eu hoje não sei se caberia um mesmo tipo de evento [o] Festival, mas, acho que talvez coubesse, seria um grande evento de música em Parintins, principalmente no verão, na época do verão mesmo, com músicas de compositores parintinenses. Fazer um grande espetáculo, selecionar em vez de fazer aquela coisa, vai lá e faz uma inscrição que teríamos um bom resultado, se fazia uma inscrição de compositores, se selecionavam, vamos dizer assim, [quatorze] obras. Todas [as] obras teriam uma premiação do Estado, do Governo, sei lá. Se prepararia quatorze selecionados e faria uma grande festa [destas] obras já gravadas em CD, tal [como] uma grande festa trazendo outros artistas para participarem, entendeu? Uma coisa assim, mais de festa da música, não vejo retomar [o] festival, pelo menos na minha ótica. Acho que seria mais produtora a gente escolher quatorze obras, tiraria essa coisa de ficar jurado ali escolhendo na hora, não. Seriam quatorze compositores premiados e seria um festival, mas não nos moldes com que era feito. Agora com certeza tendo apoio, fazer com a maior tranquilidade, porque nós temos o principal que é a matéria-prima, que são os nossos compositores.

Do festival da canção eu devo ter algumas coisas, fotos, cartazes, acho que tenho alguma coisa.

Têm nas minhas músicas “Fora dos dedos destes homens de negócios, estes poderes que se espalham por aí serão consumidos pelo seu próprio veneno, é o que me diz o mais atento olho do mundo, aquele que não se vê, e, no entanto, o mais profundo poeta de todos os poetas, juiz de todos os juizes, profetas de todos os profetas, o TEMPO.” Então essa veia

crítica no compositor existe sempre, né? Agora, claro que não se compõe sempre só pela veia crítica. Se compõe pelo lado da sensibilidade, a maneira de ver com uma forma mais positiva a tudo aquilo que te envolve, mesmo nas piores situações, cantar o que há de melhor entre as relações dos seres humanos. Acho que isso daí é o básico, pelo menos para mim, eu busco sempre isso, alguma coisa que acrescente não que diminua que te traga uma reflexão e não uma introspecção de terror do mundo ou dos acontecimentos do mundo. O mundo está aí desde que o mundo é mundo e a gente tem que tentar é melhorar.

Veja bem, cada compositor tem uma maneira de compor, tem uma linha, uns mais críticos outros menos críticos ou românticos. Tem gente que gosta de falar do amor, de falar do amor do homem pela mulher, tem várias vertentes. Eu, por exemplo, não sei fazer isso, eu sei cantar outros tipos de temas, porque cada compositor busca um... No fundo, no fundo cada compositor não deixa de ser um poeta, ele tá interpretando aquilo [que] ele vê da maneira dele, claro, que sempre buscando... É aquilo que te falei “do belo”, “do lado do poético”, “do mais singelo”, “do mais da ternura”, então é uma coisa por aí.

Ali [o FECAP] foi um movimento específico de se criticar mesmo ali, é o momento próprio... o país todo estava sob ditadura. No festival existia... eu não lembro agora, mas, por exemplo... tinham várias canções que tratavam disso, e tratavam inclusive sobre esta questão de preservação, entendeu? “Os Caboclos”, “Ecologia Irmã do Presente” ... Não era só essa música, tinham várias outras músicas que tratavam disso, é claro que elas acabaram se perdendo no tempo, mas tinham várias coisas. Eu lembro que o “Soló” tinha uma música que era tipo Rock, que falava até... Era uma coisa bem crítica, eu não lembro agora, de momento. Na época o foco maior era mais crítico.

Eu participei com uma canção só, e foi em... Não lembro, foi num desses anos aí, quem interpretou foi a Léia, inclusive teve até um problema na época, foi 90, 89. Mas a música era uma música que se chamava “Corredeiras”, que é uma letra de um amigo meu, [que se] chama Aroldo Filho, que é um músico de São Paulo, que eu trabalhei com ele em São Paulo e eu, como tava em São Paulo, ele veio com a mulher dele pro Amazonas conhecer a Amazônia e tal, ficou encantado, escreveu uma letra e me deu, se chama “Corredeiras”, e essa letra ficou comigo. Aí eu vim para Parintins e coloquei a música aqui, e ela fala da... [desse] lado mais bucólico, né? Desse lado mais sensível de quem vê a Amazônia, eles vieram passear. É fantástica a letra: “uma corredeira, / uma corredeira, / Grita o teu nome loucamente e as folhas secas de palmeira como um presente se põe a teus pés assustada, ela te ponteia de corpo inteiro, assanha o espelho do teu ventre quente e úmido como o verão, amanhecer em som tudo em torno em nós entrelaçados, os nossos

corpos e suados rolando toda uma cordilheira/pulsa Solimões com aquele mistério amazônico na veia...” Aí, não lembro mais... Era uma coisa assim, é uma música muito bonita, não foi gravada, se alguém tem foi da época do festival, foi, aconteceu uma apresentação, não foi legal porque houve um desencontro de harmonia na hora, e tal, entendeu?

Mas foi muito legal ter participado, até porque eu tava voltando de São Paulo, vinha de um grupo profissional, e todo mundo achava, por exemplo, que eu vinha de um grupo profissional, ninguém erra, né? Então, deu uma confusão e, em síntese, não foi legal a apresentação, mas eu encarei de uma forma bem natural. O importante, naquela época, era você participar de um processo amador, você vem de um lado profissional pra participar de um processo amador, e para mim foi muito tranquilo.

Eu participei de um movimento latino-americano que foi no início dos anos 70 até meados dos anos 85, 84, 83, até, na realidade, começa esse movimento em 68 que vai até 84, 85, até mais ou menos por aí, depois o movimento foi se diluindo, que era aquela fase das ditaduras, o pessoal veio aí dos outros países vizinhos e se concentravam tudo em São Paulo, então foi um movimento de música latino-americana que eu participei quase na sua integridade, quase na sua totalidade, porque eu participei primeiro com o grupo que se chamava Chasky, que era um grupo que cantava música peruana, música boliviana, música brasileira, e depois com o grupo que [se] chamava Machitún, que era também tudo, é... Palavras [quéchuas], dos índios araucanos e dos índios bolivianos, dos Araucanos do Chile, e foi um movimento com Música Popular Brasileira, mas o foco maior era a música latino-americana, aí trabalhei durante dez anos, mais ou menos.

Nos anos 1980, a gente estreou um grupo muito forte que saiu destes [dois] grupos, e aí, foi formado o grupo Raízes de América, que foi um grupo que viajou o Brasil todinho, com um trabalho mais profissional, com disco e tudo. Fizemos três discos, na época, fizemos o Fantástico, eu tenho até hoje em casa, é um vídeo, eu não lembro se foi o Cid Moreira que apresentava, eu sei que eu tenho esse vídeo até hoje em casa, cantando a música “Guantanamera”, foi um movimento muito grande, mas foi um trabalho mais profissional mesmo, entendeu?

ENTREVISTA Nº 2

Nome: Inaldo Roberto de Medeiros Cursino

Profissão: Compositor do Boi-Bumbá Garantido.

Data da Entrevista: 30 de março de 2010

Suporte: Gravador de Micro Fita Cassete Panasonic Lado A e B.

O povo [de] Itacoatiara, [a cidade], já conhecia a gente do boi, da toada do boi, e por conta disso, segundo comentário, muitas vezes implicava com nossos compositores de participarem lá, eles queriam o festival de Itacoatiara com a cara de Itacoatiara, na verdade, o Cesar Moraes lançou um CD, aí, ultimamente, [que] a gente percebe que ali tem... Ele quis fazer uma canção e acabou fazendo uma embolada de canção de boi, toada, e tá lá também a cara do boi, e eu chamo para esse ritmo, eu tava conversando que eu já tenho agora outros parceiros que são meus filhos, para nós formarmos o MPP agora, música popular Parintinense, e não tem como desgrudar disso aí, às vezes, como a gente chama a “cabeça da música”, entra numa musicalidade diferente e alguma influência de fora, pro final da música tá visível. A influência da cidade do boi, do nosso regionalismo dentro da música, e a gente não sabe se chama de canção, de canção de toada de MPP, MPA, de qualquer coisa. [risos]

Os meus filhos tão resgatando tudo isso. Eu nunca dei muito valor para essas coisas, já perdi muitas composições, todas as vezes que eu me mudava de casa, de ambiente, de cidade, eu deixava as coisas para trás, eu nunca dei muito valor para isso, coisas que foram gravadas, mas eu conheço pessoas que ainda guardam, e existe um interesse, e essas coisas eu deixei para lá, eu achei que o computador era seguro, um tempo desses perdi também, queimou tudo, perdi tudo, mas eu sempre começo, eu sempre digo, quem já fez a sua melhor obra já tem que parar né? E eu ainda não conseguir fazer, eu [estou] buscando.

Eu tinha uma música, eu participei de dois Festivais. Uma [música] era “A Força que Esmaga” e a outra é difícil até lembrar, mas ela [era] aquela influência que eu te falei, minha musicalidade sempre foi diferente, e depois eu descobrir que ela tinha muito de Augustos dos Anjos, [o poeta] até eu, sem eu ter lido alguma coisa naquela época [de] Augustos dos Anjos, “a Mão que abençoa é a mesma que ferir, a boca que reza te amaldiçoou a fragilidade, a face obscura [o] gume da faca o fio do punhal a vida massacra sufoca e tortura a mil sanguessugas a te espreitar”. Então, eu... Incrível como eu tinha uma musicalidade que eu não sabia de onde vinha. Também eu, geralmente, as minhas músicas

eu sempre fiz em menos de meia hora, todas as minhas músicas. Eu não [sou] aquele compositor que tem que esperar inspiração, tem que se concentrar, tem que ficar nu, tem que andar, tem que viajar, eu não, Eu, é assim, é tipo um parto. Existe o parto normal, existe o cesariano, o parto complicado mesmo, mas o meu parto, [por mais] complicado, ele não dura uma hora também. E hoje, eu costumo dizer, eu componho mais por necessidade do que por inspiração. Quando é pra fazer, eu faço, tem que se fazer, e eu tenho vivido da música, a música tem me dado muito prazer, eu recomendo a música para os jovens, para as pessoas, eu recomendo, eu recomendo para os meus filhos, mas eu também recomendo muito estudo e dedicação, leitura e tudo mais.

Existia como sempre existe ainda a influência de outras coisas, como eu falo. A minha influência, a minha veia poética ela... Eu não sei se eu absorvi isso tudo na época de... Eu fiquei confinado quatro anos de colégio interno, mas a minha visão era a minha, pessoal, era muito crítica, era porque a gente vivia numa dificuldade danada, eu fui identificar assim... Fui fazendo ler, interpretar as coisas que eu fazia na época e sentir que tinha um pouquinho, uma pitada de cada necessidade da política, da família de toda a sociedade.

Eu tinha uma música que era assim, “deposito mais coragem neste braço forte, / deposito mais angústia nesta solidão, / teu segredo é desvendado na ponta da lança, / teu sorriso de criança sara o coração, / meu cabelo atrapalhado prova impaciência, essa tua inocência não sabe o que quer, vou cruzando, vou nas fronteiras, vou ganhando espaço, vou traçando meu caminho por uma mulher.” Então tinha um pouquinho de cada coisa, eu não sei, eu não consigo hoje somar, eu entendo do que eu fiz, eu acho que está tudo dentro, não falei nada, não joguei frase, não somei sabão com a mão, com avião, eu não fiz uma rima forçada, eu fiz uma coisa que eu considero bela, tem cabeça, corpo e membros, mas a minha influência tinha um pouquinho de revolta, um pouquinho de insatisfação com a sociedade da época.

As minhas músicas, na verdade, elas tinham muito de críticas e censuras, nunca na época se soube, não interpretou e se interpretou deixou passar era livre, eu fiz o que quis e, na época, uma das minhas músicas, no segundo Festival, não foi, [não] passou para a segunda fase, eu achei que tinha sido que alguém tinha me sacaneado, que alguém tinha questionado o meu lado crítico também, depois esqueci tudo isso aí, inclusive fiquei com umas mágoas grandes, na época, na época era o Pedrinho Ribeiro, ele também veio com umas novas ideias, depois resolvi, ele contou uma nova história, não sei, [me] convenceu, me retratei com ele.

O critério de escolha [da] canção, muita gente escrevia e depois na verdade, buscavam talentos na época, também novas pessoas e não tinha essa preocupação, tanto prova que tinha uma música totalmente direta, direta em críticas que na época, a gente, que a gente achava absurdo, mas ia para o palco, cantavam, tem um rapaz que, na época, o Soló, chamavam para [ele], cantou uma música totalmente crítica e foi aplaudido, todo mundo gostou, é... Era um rock é, é, eu acho que era livre, tinha também um reggae, na época, o Zezinho, que é do ZS4, [grupo musical] que era muito bonito, assim “Leis que dirigem leis que não mudam leis que devoram...” era muito legal, eu gostava muito, o Zezinho, naquela época, era um menino que tinha uma visão de mundo crítica, e eu gostava, eu acho, eu sempre gostei da crítica, tanto prova que mais tarde eu devorei quase todas as coisas de Chico Buarque e, até hoje, tem muitas coisas minhas que eu me acho ali dentro, [do] gosto da Bossa Nova e, pra mim, a Bossa tá viva, coisas de cinquenta anos, tema de novela e a gente acha que música é essa e a gente vai olhar pra trás ela tá lá no início, na criação da Bossa, então a Bossa tá sempre nova, e é isso que eu quero, a música sempre nova, o sucesso repentino, ele pouco me interessa, porque ele passa, a gente canta, todo mundo dança, mas amanhã todo mundo esquece.

O festival foi uma necessidade de criar alguma coisa pra cidade, cultural, na verdade a cidade não tinha nada cultural, as coisas muito difíceis e a informação pequena, na época. Hoje, todo tema que a gente quiser tá tudo aí guardado na internet, descobri tudo, e foi influência das escolas, influência das pessoas formadas fora, e com a necessidade [de] Parintins ter uma identidade musical que, na época, tava carente de novas pessoas, novas identidades, também o festival, [o] FECAP na verdade, alavancou tudo isso aí e, até hoje, todo mundo se pergunta por quê, que isso não continua, por que não [está] até hoje vivo, parece que há pouco interesse em dar sempre continuidade. Tenho certeza que Parintins inteiro, todas as escolas, com todos os movimentos, toadas, as pessoas que participaram lá dos primeiros festivais, têm alguma coisinha guardada para mostrar [dós] próximo [s] festivais.

ENTREVISTA Nº 3

Nome: Erivaldo Maia.

Profissão: Empresário

Tempo: 30 minutos

Suporte: Gravador de Micro Fita Cassete TDK Lado B

Data da entrevista: 10 de março de 2010.

Nessa ocasião, há uns vinte anos atrás, era muito difícil você conseguir recurso proporcional pra essa natureza, que era um festival englobando a cidade que tava recebendo o bumbódromo, aquela coisa toda, e o Festival da Canção era muito ligado na linha de “Boi Bumbá”, por causa das toadas, então foi aí que começou a ideia nossa, minha e do Nelson, de fazermos um festival pra ter uma linha de música de festival passando para o boi que, justamente, era onde [eu era o presidente] do Garantido, [agremiação folclórica] que fui presidente muitos anos, e fui diretor também. Foi nós que iniciamos a coisa toda.

O certo é que para começarmos isso, primeiramente, fizemos uma Sociedade de Jovens, que o nome era Frente Jovem Sócio –Cultural - A- Política, que a gente não queria que a política se metesse no meio porque ia envolver muitos seguimentos que ia destoar[d]aquele pensamento que a gente tinha da democracia, da verdade das coisas que a gente pudesse fazer com que fosse legítimo, sem precisar que houvesse roubalheira pra cada um ganhar o festival, tanto que eu tive um irmão que foi compositor desses festivais, mas ele não ganhou todas as vezes e eu, se fosse usar de má fé, teria deixado ele ganhar todas, mas então...[risos].

Então começou que a gente trabalhou também muito com recursos próprios, a gente tinha uma linha de trabalho porque, pra você começar isso, você tem que ter algum dinheiro. Depois, passado dessa fase inicial, se tornava mais fácil, porque as pessoas que nós tínhamos essa sociedade de jovens reunidos eram uma base de cinquenta pessoas participando para o engrandecimento do festival, então isso aí chamava atenção dos políticos e das pessoas, mesmo a gente não querendo meter política, mas a gente aceitava a ajuda deles, mas os grandes políticos, que eram os prefeitos, eles tinham, naquela época, tomaram [conta] pela família Gonçalves. Então, eles tinham uma linha muito...De que eram eles que deveriam fazer, [mas], nós não permitíamos isso. Mas como eu tava te falando, as dificuldades eram muito grandes, porque a gente começava com o dinheiro próprio da gente, depois a gente ia enxertando com o dinheiro dessa sociedade, que iam fazendo

propaganda e os empresários e outras pessoas. Devido à gente se embrenhar no contato e nas amizades, a gente conseguia alguma coisa. Nós pedíamos o conjunto [musical] de um... Enfim! Mas aquela parte sabe como é que é... Tem dinheiro pra tudo, tem para o tricicleiro, tem para carroceiro, tem para [o] carro que vai pegar o conjunto, para [o] cara que vai pegar a água, para um para outro lá, enfim, um emaranhado de despesas que é difícil citar todas aqui, mas é um gasto muito grande do qual, naquela época, também [eu] muito jovem, a gente tinha força e energia para isso.

Mas o certo é que nós disponibilizamos também das grandes amizades, como eu tava te falando. Em Manaus tinha uns contatos, que o Amazonino era o prefeito de Manaus e o Gilberto Mestrinho que era o Governador, como meu cunhado, [era] o secretário de saúde, o Dr. Euler Ribeiro, que foi deputado federal, mas naquela época ele era o secretário de saúde. Ele nos proporcionou a maneira da gente ter contatos com esses políticos mais acentuados, que tinham mais poder na época. Isso aí nos facilitou bastante pra gente conseguir essa premiação, que eu te falei que era uma premiação bastante grande para aquela época, você já pensou? Vou te citar aqui o que nós conseguimos: naquela época, nós pedimos patrocínio do governador Gilberto Mestrinho, [da] EMANTUR, [empresa de turismo] que nos ajudou, e do secretário José Dutra. E, a colaboração veio do prefeito Amazonino Mendes, secretário de saúde, que era o Euler Ribeiro, e [do] deputado estadual João Pedro, que nos ajudou bastante, e a Rede Calderaro de Comunicações, que foi incansável com a gente. Conseguimos um prêmio de uma guitarra elétrica, com amplificador, uma televisão de 29 polegadas colorida, que naquela época tava saindo, [novidade] eram as maiores que tinham coloridas, e um equipamento de som completo, e também nós premiamos com dinheiro o melhor intérprete, a melhor letra, melhores arranjos, melhor torcida. Isso facilitou, porque o festival engrandece bastante na época, tanto que nós fizemos depois mais dois.

Quando foi tomado pela Secretaria de Cultura de Parintins, aí a gente resolveu abandonar. O certo é que nós deveríamos ter continuado pra que de repente, como o FECANI de Itacoatiara, que até hoje tem, é como eu estou te falando. A gente vai tendo outros afazeres. Eu trabalhava no Banco do Estado, eu era caixa lá, passei no concurso nessa época e o tempo vai ficando restrito, e o Nelson também trabalhava na Acrítica [no jornal] e teve que abandonar. O certo é que nós fizemos este festival e foi o festival que começou a primeira etapa dos compositores de Parintins para o aprendizado, de como nós fornecemos dados a eles, de como nós gostaríamos que a música fosse, né? Foi aquela chamada pra ter a potência nas músicas, tanto de emprego de palavras, o português correto,

enfim, pra que de repente o cara pudesse concorrer também já a partir daquele momento, e em outras competições de músicas, e Parintins ganhou com isso. Hoje a gente é pouco lembrado por isso, mas a gente se engrandece por ter participado de alguma forma, contribuindo para a evolução das composições de Parintins que, você sabe, que hoje é uma realidade muito grande em nossa cidade.

Bom, naquela época os grandes compositores praticamente são os grandes compositores de hoje [os] dos bois-bumbás. Eu sinto [que] o Emerson Maia que [era] pra mim, não por [eu] ser o irmão dele, mas para mim, é considerado um dos maiores compositores de Parintins, ele e Chico da Silva. O certo é que, é... Cito também o Tony Medeiros, eu cito José Carlos Portilho, é... Carlos Magno Pereira da Costa, que é o “Pato”, eu cito, enfim, muitas pessoas. O Beto daqui, que trabalha na SUCAM, [o] “Bulcão”, que chamam para ele Beto “Bulcão”, enfim, então no critério, nós tínhamos um regulamento, que a gente seguia, né? Do qual ele não é pequeno, também não é grande, mas, de qualquer maneira, olha! Vou te citar como a gente fazia como a gente fazia [o] critério de regulamento. Nós tínhamos um folder que a gente, na hora da inscrição, eles pagavam só taxa de manutenção, vamos dizer que fosse cinco reais, e dariam três fitas para nós, e a gente ia escutar essas fitas é... Pra passar para um sistema de seleção e, no caso, nós colocávamos trinta músicas, então, o que acontece dentro desse início, a gente, [o festival] é... Mandava ensaiar, e tal. Dessas trinta músicas, sobrariam quinze, né, no caso? Aí, no último sobraria dez, e de dez nós escolheríamos três, primeiro, segundo, terceiro lugar e aquele lance que eu te falei logo no início, também as músicas premiadas, também foi [para] a melhor intérprete, melhor letra, melhor arranjo, melhor torcida. Isso aí vou te contar era um lance, vamos colocar a data 1985 pra cá, olha quantos anos passa, eu vou te ler alguma coisa da participação, é... [do] primeiro [o] IV FECAP será aberto, participação qualquer compositor, interprete, amador ou profissional de qualquer localidade brasileira. Somente poderão participar músicas inéditas, originais e [que] nunca tenham [sido] gravadas ou editadas, e que não foram apresentadas em festivais oficiais anteriores. Primeiro, terceiro: a partir do momento em que for escrita, a música não poderá sofrer alterações no ato da inscrição, os participantes deverão entregar a comissão organizadora a letra da música e a mesma gravada em fita cassete; somente serão aceitas as letras em português, salvo a exceção de palavras soltas e variadas em outros idiomas; poderão participar mais de uma letra feita por um só compositor; uma poderá ser interpretada por mais de um interprete; serão proibidas composições que contenham abusos, ou seja, ofensas morais de palavras de baixo calão; cada interprete, provavelmente, somente poderá

defender uma música a partir da inscrição do Festival; o concorrente estará submetendo-se às normas deste regulamento, às datas e aos horários do ensaio, [que] serão determinados pela comissão organizadora; para a seleção das músicas [que forem selecionadas e que passarem], todas as músicas escritas serão submetidas à uma comissão de triagem feita pela comissão organizadora, aquilo que eu te falei. Desde que o número de músicas escritas ultrapasse as trinta, os participantes poderão ser apresentados com o conjunto próprio, sem ônus para o IV FECAP; do espetáculo, os compositores e intérpretes cedem automaticamente o direito de transmissão [às] emissões de rádio ou televisão, [nas] apresentações previstas; o IV FECAP será realizado em três espetáculos [etapas], sendo dois eliminatórios e um final; no máximo, trinta músicas participarão das eliminatórias, nesse caso, apresentando-se quinze em cada eliminatória. Eu tinha me esquecido, viu? A final será disputada, no máximo, por dez músicas; a ordem de apresentação das músicas será obtida através de sorteio; os concorrentes que estiverem em altos estados etílicos não poderão participar; as músicas ou letras que forem identificadas pela comissão como plágio serão eliminadas; as interpretações não poderão ultrapassar o tempo de dez minutos, [sendo] cronometrado desde o início da música; as músicas classificadas terão que ser defendidas, na final, pelos mesmos intérpretes, artigo quatro do júri; o júri, para a eliminação e para o final, será escolhido pela comissão organizadora, podendo ser mantido e alterado em cada fase do festival; ao presidente do júri caberá a responsabilidade de acompanhar a apuração, fornecer o resultado e proferir o voto de Minerva, em caso de empate; a votação de um a cinco pontos e os itens pra serem observados serão: letra, música e interpretação; Os jurados primeiramente receberão uma cópia da letra e somente depois de lê-la, o apresentador poderá anunciar o intérprete; artigo 5º, Das Disposições Gerais: no caso [de] não comparecimento do interprete inscrito, caberá à comissão organizadora determinar a desclassificação da música; a decisão ou decisões do júri e da direção do festival serão incorrigíveis; os casos omissos serão resolvidos pela comissão organizadora; artigo 6º: a torcida que apresentar mais adereços, mais entusiasmo, melhor organização e preparo, receberá um prêmio da comissão organizadora; toda torcida deverá ter um chefe identificado previamente junto à comissão organizadora; as torcidas serão julgadas por júri especial, não tendo a comissão julgadora a menor responsabilidade [na] escolha. Aí era isso, a gente tinha esse regulamento que a gente fazia e se baseava nisso para fazer o festival, simples e bem direcionado como você vê. A gente conseguia com isso atrair grandes multidões, que foi um grande prazer, para mim, ter participado disso tudo.

Eu lembro que o Emerson ganhou um ano, e lembro que o Carlos Magno, com o

Carlos Portilho, ganharam com a música “Amigos do Peito” o Emerson Maia defendeu a música “O Predador” e “Mundo Verde”, e lembro que na minha mente, o Chico da Silva colocou uma música e tirou em terceiro lugar. Você nota que [foram] nomes renomados, só gente que sabe fazer mesmo. Se prova que nós tínhamos critérios pré-estabelecidos de organizações e muita pureza naquilo que a gente fazia. Ao bem da verdade, a gente primava pra que de repente as coisas fossem realmente adequadamente sérias e, graças a Deus, o resultado foi esse. Todos os que ganharam hoje são estrelas e, graças a Deus, nós ainda estamos vivos para contar e os filhos da gente vão ver que no final das contas... Deu tudo certo. [Risos]

ENTREVISTA Nº 4

Nome: Paulo Pimentel da Silva.

Profissão: Músico e compositor

Suporte: Gravador de Micro Fita Cassete TDK

Tempo: 60 Minutos

Data da Entrevista: 27/05/10.

Veja bem para mim sempre um prazer imenso falar desse festival por que ali começou tudo, a história de Paulinho Dú Sagrado, Inaldo Medeiros, Tony Medeiros, [e] o Grupo Ajuri, no qual eu fiz parte, então ali foi o início de todo esse movimento, e até hoje você percebe que tem pessoas que ainda tá no mercado, Eu, Inaldo, o Afonso, hoje é advogado, mais isso foi um aprendizado, porque pra quem seguiu o caminho da música como eu, eu procurei me aperfeiçoar, procurei ter outras informações e também pra você[eu] complementares, tudo aquilo que a especificidade musical, [ela] te cobra. Então pra mim, foi muito importante o movimento para essa gama de informação não só em música regional, mais também tive algumas obras fui participar em outros estados. Então para mim o FECAP ele representa o início de todo movimento de todo seguimento pra mim, fica na história porque fui campeão em dois festivais.

Então o FECAP ele significa muito na minha vida, porque foi assim que eu procurei buscar novos horizontes, novas informações dentro da música, então o começo me fez ter conhecimentos de outros gêneros e até mesmo para [eu] fazer uma adaptação daquilo que eu continuo a fazer até hoje que é a toada, então, para mim foi um aprendizado muito grande, é sempre bom falar do FECAP. Até a década de noventa [iam] pela melodia simples, até mesmo a escrita [letras] era de forma muito simples, a década de noventa com a fusão dos novos elementos [os instrumentos andinos] que foi muito interessante a influência latino-americana, os instrumentos andinos, [com] muita sonoridade musical, então eu vejo como um resultado positivo, porque veja bem, foi quando houve a introdução do índio, mas faltava algo mais e você vê que a ideia até hoje ela resiste a grande prova disso é você ouvir “O Instrumental da Floresta” de minha autoria esse ano no Caprichoso [Agremiação folclórica] que tem todo esse contexto andino, no qual eu uso [os] instrumentos como: Zampoñas, Quenas, Cuatro Venezuelano, Charango, Bumbo leguero.

Então todos esses instrumentos fazem parte desse contexto. Então, eu conto uma história da América Latina até o Zeca Chibelão, [figura emblemática do festival folclórico]

sem fugir da essência [da] tradição. Olha quando eu tive na década de oitenta meu primeiro contato com os instrumentos andinos, os dois primeiros instrumentos que eu pude é ter o privilégio de tocar foi o Charango com o Cuatro. O Cuatro, foi um dos instrumentos que eu me apaixonei de cara pela sonoridade, uma sonoridade muito agradável, o ritmo andino ele [tem]... Estes instrumentos andinos somaram por quê? Por causa da sua sonoridade por causa da sua história, contada e decantada pela etnia. Mas, veja bem: quando você pega estes instrumentos de forma correta dentro de uma concepção, na qual você observa uma leitura daquele instrumento você vai ver a somatória de tudo isso, você vai ver que existe uma sonoridade agradável. Então veja bem! Não é a questão de você pegar qualquer música e introduzir esses elementos, você tem que fazer um estudo pra ver no qual concepção musical ele vai se encaixar. Quando eu faço uma composição voltada para este contexto então tem que analisar muito tem que ter muito esse cuidado para não agredir a sonoridade, porque tem que ter respeito, acho que tem que ter uma verdade apesar de que são instrumentos sensíveis, com sonoridade muito agradável, eu acho que merece todo esse respeito, tem que ter respeito com essa especificidade musical.

A toada em si ela ganhou muita influência de outros gêneros musicais quer dizer, hoje a toada ela é uma miscelânea de outras influências musicais, até porque na década de oitenta, você percebe é como eu te falei, eram toadas simples, você fazia toada com quatro linhas, tinha uma melodia muito fácil, aí o que é que foi que aconteceu? Com a influência da música popular brasileira e o... FECAP começa [da] uma nova composição, uma nova concepção, um novo conceito musical. A partir desse momento aí sim! Começa a entrar os novos elementos, por exemplo, a Zampoña, [flautas andinas] o Charango, aí é que entra o regionalismo, a musicalidade de forma mais conceituada, mais trabalhada, mais progressiva.

Agora tem esse negócio, se você me perguntar se eu concordo com esse avanço, isso depende, porque veja bem tem compositor que consegui fazer um trabalho progressivo fazendo a fusão do popular sem fugir da essência, tem compositor e compositor! Eu respeito muito aquela criação no qual fica uma característica do compositor. Então veja bem, houve uma mudança muito grande por causa dessas influências, [desse] novo gênero musical, tentaram adaptar pra dentro da toada, se houve um resultado ou não o tempo provou, porque veja bem se você for analisar quando o boi, [o ritmo musical] não tinha uma metodologia de pesquisa, não tinha compromisso técnico, você percebia que as toadas eram feitas para o povo, um trabalho dentro de uma expressão popular com contexto popular, hoje ficou uma coisa muito mecanizada mas ainda existe compositor que consegue, por

exemplo [o] compositor que tem inspiração poética, não [os] compositores de uma metodologia de pesquisa, mas, o que consegue uma boa obra musical, então eu fico feliz porque, nós [eu] não conseguimos deixar ser influenciado pelo modernismo. Eu, eu não sou fabricante de toada, porque muito antes de você ter uma ideia eu sei o compromisso de ter comigo mesmo, pelas pessoas que me respeitam até hoje, pelas minhas obras. Então sofreu sim, muita influência [do] novo gênero musical, você percebe que aquela coisa simples ganhou várias identidades. [E] o FECAP foi o grande ponto inicial sim, porque, quando em 85 [eu] participei do FECAP, nós tínhamos um grupo, o Grupo Ajuri, que era liderado pelo Tony, ali começou o movimento, a dedicação, o interesse de cada um pela música, então veja bem, eu já tocava violão na época, aí cresceu a perspectiva cresceu o interesse das pessoas de compor e a ter gosto pela música mesmo, e ouvir boas músicas, [e] uma gama de informação. Pra você ter como referência a boa música, e nós corremos atrás... [risos]. Então o FECAP acho que foi um grande espelho, assim, pra toda essa geração, eu tenho saudade, muita saudade...

O [Grupo] Ajuri permanece até hoje, eu fico muito feliz que o Ajuri ainda continua na ativa, eu fiz parte da primeira formação, O Vento e Proa [grupo musical], ele foi criado para um determinado momento, para a gente trabalhar muito a música andina [em] 1986, nós [eu] fizemos parte já para [o] segundo Festival, com a música “Canto Karowara” fomos campeões também, mas é como eu te falo, todo mundo seguiu o seu rumo, e tem algumas pessoas que permanece até hoje, como o Silvio Camaleão, o Neto, que não vive da música, mas [que] é músico, e assim, pra gente é prazeroso recordar tudo isso, porque nós fizemos parte de uma geração, e se for analisar essa geração existe até hoje, essa geração fez parte daquele início, [do] movimento [musical] quer dizer, o FECAP que nos proporcionou tudo isso, o Ajuri me proporcionou muita coisa bela, muita coisa maravilhosa, até um determinado momento, mas eu tive que seguir outros rumos, e me aperfeiçoar em outra profissão também.

Olha só, não havia rivalidade, havia sim uma confraternização, porque a gente ia analisar o trabalho de cada um, poxa! Existia um incentivo, e aquela perspectiva, é claro, um nervosismo antes de você subi ao palco. Mais no final das apresentações tudo era festa, porque era uma alegria para nós, era uma novidade, então terminava tudo em confraternização, e assim naqueles momentos de alegria, [e] mesmo nos ensaios. O FECAP começava oito horas, mas, desde a tarde a gente já começava ensaiar e eu achava natural, porque era nosso primeiro encontro com a música de uma forma mais séria, e participar [do] festival pra gente era sempre tudo, porque a gente percebia que ali estava nascendo um

movimento, que mais tarde ia proporcionar muita coisa na vida de cada um.

Não! Não houve não! Mais assim eu acho que você falava da repressão de uma forma mais sutil, isso já existia a gente já... Não é! Não de forma agressiva mais havia sim umas contestações, mas não dentro desse contexto [de] represália, mas nós sofremos muito da influência [do] Linha Afro, Ritmo e Maña, Raíces de América, do próprio Tarancón, Mercedes Sosa, [a cantora] que a gente gostava de cantar esse repertório, até mesmo pela Revolução Cubana, pela história da Revolução da América latina, a gente tinha muito essa força, nós já éramos inteirados, já sabíamos o que acontecia, a força da música Latino Americana, então, tocava muito a gente, era por isso que a gente executava muito música andina, e até hoje, quando a gente se encontra a gente ainda recorda desses velhos momentos.

Uma música do Tony que é a “Cantiga Tropical” a melodia é dele e a letra... Era do... Era mesmo assim Oh! Meu deus eu não lembro... (esquece a letra da música). Eu me lembro de “Canto Karowara” *Canto Karowara verde que te quero verde, toma a quena Ôh! Mãe natureza, o rio correndo de nós, ôh mãe natureza, o rio morrendo de nós...* Essa foi o “Canto Karowara”, já em 86. (Lembra da canção Cantiga Tropical de Tony Medeiros) *“Neste rio distante, no rio Amazonas que corre ligeiro, é sempre o primeiro a chegar no mar NAN, NAN, NAN, Larauê, lauê, lauê, lauê, lará...”* Não lembro mais da letra, “Cantiga Tropical” foi em 1985, [ano] que nós fomos campeões, com o Tony, O Vento e Proa, [a canção] Canto Karowara, ganhou em 1986, em [...] 1985, foi aquilo que ti [falei], então tinha vários estilos [musicais] pela nossa característica, pela nossa Cantiga Tropical com o [grupo] Ajuri.

[O FECAP] tinha Rock, tinha Reggae, e a formação para aquele momento, então, a nossa ideia [foi] o regionalismo.

Se eu te falo hoje, você tem mais liberdade de expressão pra falar da política, do meio ambiente, pra você falar do teu amor [e] do teu desamor, das tuas vitórias, das tuas derrotas, [e] nesse contexto político também, acho que ficou legal porque existe uma gama de informação e dentro dessa gama te dá liberdade, como de fato já não é mais aquela coisa simplória, hoje[no] boi já existe toda uma metodologia de pesquisa, mais eu continuo sendo um compositor com uma concepção, e expiração poética, então isso é muito importante.

É porque quando você tem informação, quando você busca conhecimento é claro que é, é obvio é inevitável você obedecer para esse lado, você pegar, você precisa ter uma referência dentro dessa leitura universal, é claro que você vai buscar informação, se você

analisar, por exemplo, os meus trabalhos que eu faço [há] sempre uma a fusão, [o] erudito com o popular. Eu busco novos conhecimentos, para que eu possa adaptar gêneros dentro do que chamamos de “toada” e se você for perceber hoje, se você for analisar o conceito de cada CD, é uma miscelânea de influências de vários gêneros musicais, não é mais só toada, [a] toada, fugiu, [o ritmo] mudou, completamente.

Porque assim, olha na minha cabeça nunca houve um bairrismo, até porque eu vejo a arte como um universo, pra mim a arte ela não tem fronteiras, então eu como adepto da boa música, de uma boa informação. Eu quando tive contato com [o] Sidney [músico] com o Ronaldo [compositor], a gente sabia que ia produzir muitas coisas juntos, então veja bem o Sidney, foi uma pessoa que contribuiu muito para essa formação, para esse progresso musical, o Ronaldo outra pessoa que cogitou essa influência nordestina, produzindo o jeito nordestino de compor, então isso influencio muito, a outros compositores também, pra gente foi muito importante, porque até então é! A gente buscava novos conhecimentos, mas a gente, [eu] precisava ter alguém pra compartilhar dentro dessa formação popular, no qual ia resultar em obras belíssimas, aí então isso contribuiu. Foram pessoas que contribuíram muito mesmo para esse contexto musical.

Até hoje, quando “o novo” [ele] chega, soa estranho, você precisa estar livre do determinismo linguístico limitante, que pra você compreender até aquilo que chega como notório, porque tudo aquilo que chega como novidade a seus ouvidos, se você não tiver preparado, causa um choque cultural, né! Causa um choque cultural. Então eu sempre fui muito ousado, muito ousado! Eu nunca me preocupei de fazer um trabalho para agradar uma minoria, a minoria são inclusive as pessoas que determinam certas ideias dentro do boi, mais eu nunca me preocupei, e por isso que meus trabalhos hoje eles tem uma certa aceitação porque eu levo pra apreciação do povo, eu levo pra julgamento do povo, então o povo que tem que dizer se o meu trabalho tá bem ou não, sabe!

Os grandes precursores desta ideia toda foi o Tony, com [o] Inaldo, eles criaram, mas, sempre existia uma resistência, mas nós insistíamos tanto, porque a gente sabia que ia dar certo, a gente sabia que a musicalidade que nós estávamos propondo a divulgar ia fazer um bem pra nossa cultura, então você sabe que até hoje a música indígena, a música tribal, ela surge também lá na ideia do FECAP, é por isso que eu ti falei, o FECAP foi muito importante dentro dessa contribuição, porque ali era feito ali tu criaste uma ideia, entendeu, e até hoje [pra] você ver, se propagou de uma forma cibernética, e é isso, o resultado está aí, e é importante isso aí para a nossa formação também, sabe! Eu analiso, eu vejo como uma miscelânea de influências, de muitos gêneros musicais, a toada ela é canção. Eu fico

muito feliz de contribuir, e assim [estou] à disposição para aquilo que me competi falar, enquanto [que] o FECAP ele surgiu [para] o bem da arte parintinense, né! Então, ele veio [e] contribui com toda essa formação artística naquele momento, e resistiu ao longo de muito tempo, eu sou resultado desse movimento, dessa ideia, então, eu fico feliz de contribuir até hoje com um trabalho de qualidade, graças [ao] FECAP graças ao Ajuri.

É, porque veja bem, eu acho que dependeria muito tu até entender de questões políticas, mesmo porque a gente sabe do nosso foco, né! Então, pra gente foi muito importante, assim a gente criava mais, com uma perspectiva de sair, para não ficar aquela coisa restrita [de] sair para fora de Parintins, para que outras pessoas tivessem esse conhecimento, e hoje o festival não é mais só nosso, o festival é do mundo, então a gente fica muito feliz, por ter participado daquele momento do FECAP, muito feliz por ter participado do Ajuri, por ter participado do Vento e Proa, então pra mim isso foi mais um fato positivo, e eu só tenho a agradecer muito toda[s] aquelas pessoas que contribuíram naquele momento.

Não, porque é assim, a gente nunca se sentiu assim diminuído né, perante a mídia, porque tudo aquilo você fez com prazer, né! Então era muito prazeroso a gente ter que participar [de] um festival que estava nos proporcionando muita coisa na nossa vida. Então eu acredito que esse seja o início de uma grande reação, de maneira que você a de saber que contribuiu muito para esse festival, e contribui até hoje.

ENTREVISTA Nº 5



Nome: João Eliton Cursino (Tony Medeiros)

Profissão: cantor compositor

Tempo: 60 minutos

Data da Entrevista: 29/05/2010.

Suporte: Gravador de Micro Fita TDK

Olha, na realidade, a organização do Festival Folclórico de Parintins, eu lembro bem que nessa época, o secretário de cultura era o Pedrinho Ribeiro, que havia, não, não... [não recorda do nome]. O Pedrinho fez o próximo, [o] de antes... Na realidade, o IV Festival da Canção de Parintins, foi organizado pelo Erivaldo Maia, pelo Nelson Brilhante, eu não sei se tem mais alguém na comissão, você vai ter que perguntar pro Nelson ou pro Erivaldo.

E nessa época, eu trabalhava em Barreirinha, na EMATER, [em] 1985, quando eu já havia saído do Colégio Agrícola, onde eu era vice-presidente do centro cívico, eu já tinha uma visão, eu já vinha compondo algumas coisas, eu já trabalhava na EMATER nessa época, e eu sempre fui um apaixonado muito grande pela causa indígena, inclusive, nessa época, eu trabalhava em Barreirinha, justamente naquela área do Sateré-mawé, e, eu então, acabei me inscrevendo no IV Festival da Canção de Parintins com uma música chamada “Cantiga Tropical”.

O curioso disso tudo é que apesar dela ter um ritmo de boi, mas ela tinha uma temática diferente, que era justamente essa temática indígena. E essa temática falava justamente da história, e da fundação de Manaus, quando ela... [lembra] Eu conto a saga do Guerreiro Ajuricaba, e pra que ele não fosse levado para Belém, se jogou nas águas do Rio Negro. Essa foi a parte diferente de toda a história, né? Aí, nós fomos para o festival, o

[FECAP], [como] á música era indígena, nós precisávamos de aparatos indígenas também.

Nessa época tinha o Fred Góes, que havia chegado com alguns instrumentos indígenas, entre os quais é...Flauta de Pan, ou zampoña, só quê, é[...] foi aí que nasce [u] o Ajuri. Eu convidei vários amigos que [moravam] perto de casa, o Genilson [irmão] me ajuda até lembrar, pra você ter uma ideia da primeira formação do Ajuri. É aí que nasce o Ajuri, em 1985. Não é 1984, como dizem, é 1985! Nasce o Ajuri. Eu crie [i] o Ajuri, mas assim, tem um fato curioso que vou te revelar agora é... Quando nós já estávamos no processo de ensaio [s], nós precisávamos de um nome, e naquela época, como eu trabalhava com extensão rural, nós usávamos muito essas palavras “ajuri”, “puxirum”, “mutirão”, e quem sugeriu inclusive o nome, eu sou o fundador, realmente o criador do Grupo Ajuri, mas quem sugeriu o nome Ajuri, foi o Genilson, e aí, nós juntamos naquela época o Paulinho Dú Sagrado, nós juntamos o Tianga, que tocava, que era o Álvaro, né? Que chamavam [ele] de Tianga...quem mais... Genilson, o Zaca, o Floriano, que era do atabaque.

Na realidade, nós usávamos o Gambá [tambor] olha, os instrumentos, já começavam por aí, e nós usávamos é...Tinha o Vilson, que tocava o Gambá é...Quem mais? O Afonso Piranha, Afonso Rodrigues que, inclusive, é seu parente. Então nós fomos com a temática indígena, com uma proposta indígena, nós já tínhamos os [tambores], apesar de usar o violão como instrumento forte, não usávamos teclado, é...Era como se fosse pau e corda, foi aí então que nós necessitávamos de um instrumento muito comum entre os indígenas, que era justamente a flauta.

O Fred não se propôs a tocar, mas como nós preparamos o arranjo, o Fred, ele acabou passando um pouco da técnica. O Genilson se dispôs, como era bem simples [o] arranjo, se tapou os buracos que não iam usar na zampoña, e aí sim, o Genilson foi que tocou a zampoña, na “Cantiga Tropical”, que foi justamente o nome da música com essa temática indígena, [era] essa minha paixão.

Eu já vinha com outras músicas indígenas, há muito tempo, só que essa música, “Cantiga Tropical” que, inclusive, hoje, é [um] marco, até hoje! Ainda hoje as pessoas conhecem as pessoas quando escutam gostam bastante dela. O quê que faltava? Nós já tínhamos o arranjo pau e corda com tambores, apesar de ter o violão [e] as flautas, nós precisávamos de um cenário. Foi aí, que nós levamos o cenário indígena também pro IV Festival da Canção. Eu te diria, sem dúvida nenhuma, que você pode entrevistar inclusive todos aqueles da fundação do Ajuri, que 1985, na estrutura montada pelo grupo Ajuri, com a música “Cantiga Tropical”, é o grande marco inicial da introdução da temática indígena

no Festival Folclórico de Parintins.

É claro que a primeira música indígena, nós não conseguimos colocar esse ano, até porque tinha alguns preconceitos, porque música de índio não era música de boi, é... Foi aí que eu brinquei com uma célula rítmica. Até então, o boi, que eu vou falar [tinha] uma linguagem técnica, ele pode ser binário ou quaternário. Quando você vai no quaternário, a divisão da caixinha é em quatro semicolcheia, um tempo para cada semicolcheia, contínuas, cada semínima com quatro semicolcheias. O que foi que eu fiz? Usei a mesma estrutura do surdo, que são as batidas que marcam o tempo, desse tempo quaternário, e na leitura da caixinha que eu faço a modificação. No primeiro tempo, uma pausa, no segundo duas colcheias, no terceiro uma pausa, e no quarto também duas colcheias, quando você faz a leitura rítmica você acaba percebendo que é justamente o que o boi [hoje] chama de ritual. Então a introdução da temática indígena, ela vem com a introdução da célula rítmica, que hoje também os bois chamam de “ritual”. Às vezes, eu fico até brincando, que é muito difícil você encontrar alguém que criou uma forma, que música não é estilo, [é forma], uma forma musical. Mas, se diz [em] que nós fazemos história [num] determinado momento, sem a consciência [de] que nós fazemos história. É claro que eu não esperava que tudo isso fosse acontecer, mas aconteceu. Eu acho que ali eu comecei [a] escrever o meu nome na história, e no boi bumba de Parintins, e no IV Festival da Canção.

Se você for ver, na realidade, é o seguinte, o quê, que se ouvia naquele momento? Naquele momento era justamente tudo isso que você tá falando, até um pouco antes, né? Só que a Cantiga Tropical, na realidade, ela nasce de um poema [...] É claro que há umas modificações... Aqui, se você [for] analisar, a “Cantiga Tropical” não é só minha. É Tony Medeiros e Luiz Medeiros. Luiz Medeiros é um tio meu que também é um dos fundadores do Clube da Madrugada em Manaus, e “Cantiga Tropical”, na realidade, ela foi um poema bem maior [do] que você está vendo. Às vezes, diferente em alguns pontos, mas a base toda foi um poema que foi inscrito no Festival... [para] um concurso de poesia, naquele tempo, no Atlético Rio Negro, justamente nessa época do Clube da Madrugada, ela venceu o concurso de poesia, é... Eu, como apaixonado pela causa indígena, já naquela época, [infância] que engraçado [risos], minha paixão começa no cinema, é... Eu ia para o cinema naquela época, era só filme de faroeste, e eu nunca torcia pelo artista, geralmente eu torcia pelo índio, mas o índio nunca ganhava do artista, né? E eu lembro que marcou minha vida. Um dia vou até pesquisar na Internet sobre ele, era um filme chamado “Sangue nas Flechas”. Isso marcou de tal forma na minha vida que aí virá minha grande paixão pela causa indígena. Então, quando minha mãe construiu uma casa minha, que eu tive

oportunidade de ter o primeiro quarto na minha vida, eu transformei o meu quarto numa maloca, entendeu? Com utensílios indígenas, algum material já do boi daquela época, cocar, entre outras coisas.

A minha paixão e o que me deixa feliz nesse processo todo, é que a minha paixão irradiou de tal forma que, hoje, eu percebo que os compositores regionais vendem mais a temática indígena. É um dos grandes avanços da temática indígena, por exemplo. É que eu acho que nós acabamos com aquela vergonha de assumirmos [o] que somos, descendentes de índios, somos meio índios, sim! Pra você ter uma ideia, é tão forte a coisa que, apesar de ser uma festa de boi, mas que com essa festa de boi, que naturalmente, seria [como] aquela [com] bota, aquele cinto largo que tem nos Estados Unidos, n[a] Country, mas o nosso boi aqui, não! Pra você se identificar com boi, você usa uma tiara [cocar] indígena, você usa um colar indígena, você usa uma pulseira indígena, uma braçadeira indígena, você usa um brinco indígena, então, aí, essa [s][eu] acho que são duas contribuições importantes, justamente [para] nossa identidade. É a nossa identidade, agora que nós [temos] um pouco menos [de] vergonha de assumir a nossa identidade, e a valorização dos nossos autores regionais. Essa é a grande contribuição do movimento, do [FECAP].

Olha! Interessantíssimo. Eu era um menino novo, desconhecido na música, naquela época. Os famosos daqui já eram José Carlos Portilho, que era o compositor conhecido do Caprichoso, e o então [...] Eu não era o favorito da história e no fundo, como Parintins sempre se dividiu, a tendência de todas as pessoas do Garantido era acompanharem o Emerson Maia [compositor] e a tendência das pessoas do Caprichoso, era acompanhar o José Carlos Portilho, [compositor] que até concorreu com uma música muito bonita, “Amigos”. “Amigos que se consideram, no peito tem sempre um lugar...” Era uma música fácil, bonita, fácil de aprender, e o Emerson Maia, nessa época, ele veio com o “Pregador”. “Ê... Eu sou o pregador, canto a voz...” Tem uma coisa interessante também nessa história toda. A introdução da temática cabocla [no] boi é do Emerson Maia, esse mérito ele tem... O Emerson Maia, a única diferença minha pra ele [é] que além da temática, eu tinha uma proposta rítmica, e o Emerson, não. Só foi a temática. Então, eu consegui algo fantástico. Parte da torcida da turma do Garantido e parte da turma do Caprichoso. Eu acabei formando [um] terceiro grupo, porque era algo diferente demais pra época. O cara entrava com baixo, bateria, guitarra, aí eu vinha com [um] tamborzinho, uma flauta [e] com [o] violão e foi assim, algo fantástico! A cidade toda, é... Porque tinham as eliminatórias, quando você passou primeiro, quando eu passei, no primeiro momento, as músicas começavam a tocar no rádio, os arranjos foram do Paulinho Du Sagrado, a música começou

a tocar no rádio e virou, assim, uma febre na cidade. Não só a minha música tocava, a música de todo mundo... E com essa proposta diferente as pessoas se identificaram, e eu acabei formando esse terceiro grupo, e acabei sendo, ganhando, sendo o campeão do IV Festival da Canção de Parintins, e ainda ganhei o prêmio, na época, de melhor arranjo, [e] ganhei na época, [de] melhor torcida. Na época todo mundo era espontâneo, de bandeira na rua, foi, assim, maravilhoso, inclusive, o Delson...o Delson, que mora em Santarém, ele tem as imagens do IV Festival da Canção de Parintins. As imagens ele gravou, ele tinha uma filmadora, na época, e ele gravou, e não é difícil [encontrar] o Delson em Santarém, pra você captar essas imagens de época.

[Eu] era bastante jovem é [...] Aquela história, com essa juventude aqui, que se formou com [o] Grupo Ajuri e dessa determinação minha... Tá aí, oh! O Camaleão tocava charango nessa época, aí que entra o Fred Góes. Apesar de ter trazido esse [s] instrumento [s] não foi [...] Ele [não], [lembrou] foi o cara que foi tocar o charango. Quem foi tocar o charango comigo foi o Silvio Camaleão, então, nós tínhamos charango, nós tínhamos zampona, tínhamos Gambá, Quenas, Tarka [flauta vertical de madeira], e alguns elementos que nós introduzimos na música. Então, ela soou de forma diferente, de forma natural e com isso, nós acabamos conquistando um terceiro público na nossa cidade, que sempre foi dividido em só dois.

O Vento e Proa foi o [ano] seguinte: o Neto, ele escreveu uma música no outro festival, que já era o V Festival da Canção, inclusive, o Neto veio com uma proposta meio parecida com a minha. Agora, assim: o Neto, ele estudou flauta transversal no conservatório em Belém. Toca, até hoje, maravilhosamente bem, e o Neto vem com uma proposta legal de vocal, uma proposta legal, vocal, porque o Neto não é alguém que tem a voz privilegiada, mas ele formou um grupo vocal interessantíssimo em defender uma música chamada Canto Karowara. Dizia, inclusive, que ela já tinha participado de [um] Festival em Belém também, mas isso não foi o caso. Ele ganhou no V Festival da Canção.

Eu escrevi outra música, chamada “Filhos do Sol”, que aí eu canto, é a primeira vez que se canta além da temática indígena, aí vem agora nessa segunda fase, uma vem, uma, eu te diria um, eu vou já ti dizer aqui, ela vem em outra proposta. A introdução de palavras indígenas que era (CANTA A MÚSICA) *assoa, assoa, assoa, assoê*”, *acho que tu se lembra disso ainda. Assoa, assoa, assoa, assoê, / ratipó quereré somiopai, / ratipó quereré somiopai*”, *tu lembra disso? “Filhos do sol, / filhos da lua, / mãe-terra, /pai-rio, /mãe-terra, /pai-rio, / é teu desafio, / Sateré bravos guerreiros, orgulho e raça de um povo de fê*”.

A temática era [a] mesma, a proposta era parecida também com instrumentos indígenas, a cênica também, só que a novidade, nesse quinto festival da canção, apesar de eu não ter ganhado o festival, de ter ficado em segundo lugar, em melhor intérprete, mas aí vem a introdução das palavras indígenas dentro de uma proposta musical também, então vamos enumerar: nós temos a temática, nós temos a proposta rítmica, nós temos o cenário, né? Nós temos, é...Nós temos os instrumentos utilizados e, por último, nós temos as palavras indígenas. Isso aconteceu [em] 1985 e 1986. IV e V Festivais da Canção.

Assim, é [...] Eu acho que o Estado, [o] nosso Estado do Amazonas, tem uma dívida muito grande com Parintins. Por quê? Nós acabamos dando uma identidade musical que, até então, o Estado não tinha. Se você perceber, eu até já justificava, naquela época, acabei de lembrar, o Sudeste assumiu o branco, a Bahia assumiu o negro, então falta alguém assumir – esse era meu discurso da época –, assumir as raízes indígenas, que são justamente a base da formação do povo brasileiro... E eu tinha medo, na realidade, na minha inocência, é que alguém na nossa frente acabasse abraçando a causa indígena e nós ficássemos sem nenhuma identidade cultural. Também outro fato, podia parecer uma bobeira pra época, mas é aquilo que eu te falo. Nós fazemos história sem a consciência [de] que nós fazemos história, e acabou acontecendo também, né? Hoje, nós demos uma identidade pro Estado, as pessoas se orgulham sim, hoje, de ter a sua descendência indígena, e quando você procura a própria figura do boi, em si, o que o boi tem, a figura do branco, do negro, que é o pai Francisco, [referente] ao auto -do- boi branco, o amo do boi negro Catirina [personagens folclóricos] e pai Francisco [personagens folclóricos] e [agora], é o índio que entra devagarzinho com o pajé, mas se você olhar o boi-bumbá na nossa região, ele não tem mais só o pajé, que o pajé vai lá ressurgir do boi, nós temos as tribos indígenas, nós temos os rituais indígenas, nós temos as lendas amazônicas, nós temos a cunhã-poranga, que é [a] mulher mais bonita da tribo, nós temos, na realidade, essa intervenção das causas indígenas. Foi tão forte que, na realidade, eu te diria que um dos momentos mais bonitos, hoje, do festival folclórico, é quando realmente quando, nós fazemos a exaltação [d]os indígenas do Brasil [e] da Amazônia. Na realidade, não existe MPA (Música Popular Amazonense), não existe nada além do que [a] Música Popular Brasileira. É uma Música Popular Brasileira do Amazonas, né? Tem um detalhe. Hoje, a toada de boi que nós chamamos, ela não pertence mais, é, só a Parintins ou ao Estado do Amazonas. Ela é um Patrimônio Imaterial do Brasil e da humanidade.

Na realidade, os meios de comunicação, naquela época, eram diferentes dos de agora. Eu estudei no colégio interno e, ali, era muito forte algumas figuras do Nordeste

como: Zé Ramalho, Fagner, é [...] Gonzagão. [Luiz Gonzaga o cantor] Na realidade, nós estamos no cantochão. Geraldo Vandré, saindo daquele festival perseguido pelo AI-5, toda aquela história, mas eu vou voltar a te repetir uma coisa aqui: eu tinha uma paixão pela causa indígena, eu tinha não, desculpa! Eu tenho uma paixão indígena, uma paixão gigante pela causa indígena, e eu queria retratá-la de qualquer forma. O que aconteceu, é aquilo que eu te falei, eu consegui[ir]radiar aquela minha paixão, e essa minha paixão acabou é se tornando a paixão de um grupo, que acabou se tornando a paixão de uma cidade, uma agremiação folclórica, de uma, depois de duas, depois de uma cidade, e hoje, tomou conta do nosso Estado, é um marco, né! Então, a toada, a toada em si, o que nós chamamos de toada de boi, ela é o que nós temos de mais puro, ela nasceu do desejo de uma juventude que não tinha muitas alternativas. Na época nós tínhamos o quê? Uma rádio, nós tínhamos canais de televisão como repetidoras precárias, ainda começando, naquela época, então, talvez, esse isolamento geográfico, é... Que nós temos até hoje, nós não temos estradas... O Tonzinho Saunier, que é um grande poeta parintinense, [...] ele dizia o seguinte: “como é uma ilha, [Parintins] não tem muitas opções. A gente começa a pensar besteiras (risos), então foram coisas que deram certo.”

Na realidade, todo mundo criticava, mas, realmente, era resquício, eu estudava no colégio interno em 82, e 80 eu ajudava até vender Tribuna Operária, que era do PCB. Isso aí, na época. E eu cheguei a ser vice-presidente da União dos Estudantes Secundaristas do Amazonas. Nessa época, inclusive, em 88, nós conseguimos a meia-passagem. O Sávio, primeiro vice-presidente, também [o] Vicente Filizola, na época, era o presidente dos estudantes secundaristas, e eu lembro que, naquela época,[...] nós estudávamos, eu tinha um companheiro que por várias vezes, ele foi chamado na Polícia Federal, pra você ter uma ideia, foi ali que eu vi pela primeira vez um livro de Marx, super escondido na minha vida, e o Inaldo, [em] 1982, 81-82, ...Também era tido...Pois é, o Inaldo, também ele teve, inclusive, que terminar os seus estudos no Mato Grosso, é...O Pena, foi [...] outra pessoa que foi super perseguida, na época. Então, realmente, ainda existia resquício, mas existia também...Eu lembro de Chico Buarque, ele cantava “pai afasta de mim este Cálice [...]”. Eram as coisas que a gente gostava. “Caminhando e cantando e seguindo a canção [...]”. Mas eu me lembro que tinha uma outra: “Companheiro de viola vou cantar em verso, em prosa, o homem que foi outrora um grande compositor [...]”. Que era uma exaltação. A gente tava saindo daquela fase, que era uma homenagem, isso, ao Geraldo Vandré, e isso tudo influenciou, sim. Pra você ter uma ideia, eu, como sou muito católico, algumas coisas, aqui, eu até parecia um pouco ríspido, para época, né? Quando digo assim: “O branco

português invadiu o torrão e tingiu todo o chão de sangue Baré [...]”. Até então, a defesa era muito mais para o colonizador do que [para] o índio, né? Aí eu digo: “[...] então Ajuricaba, o líder da taba, plantou sua força gritando primeiro: está terra tem dono, é nosso este chão, este rio, está mata, está gente pacata, não quer lutar não. E a tribo Baré, perdeu a batalha, caindo na malha do branco invasor”. E você continua criticando: “Preso Ajuricaba, o guerreiro da taba, foi acorrentado e por fim, sepultado, no fundo do rio, onde se lançou”. Então, tudo que a gente fazia naquela época, na realidade, se você pegar [o] material, até a própria música do Emerson, “Pregador”, tudo é protesto. Na realidade, todo mundo protestava, naquela época, sobre alguma coisa.

O Ajuri que nasce em 1985, que eu te falei, que na realidade que foi início de um movimento musical, [...] ele perdura nessa formação original até 1988, porque em 1988 eu saio [do grupo]. No final de 1988 eu vou estudar música na Universidade Federal da Paraíba, e eu fundo o Grupo Ajuri, quase com as mesmas características, lá na Paraíba. Então, tem uma outra formação. Se você olhar na capa do disco, inclusive, foi gravado na capa do disco “Tony Medeiros e grupo Ajuri”. E ali é engraçado. Ali passa por essa época, é tipo assim, Fernando Pinta Silva, que era do Quinteto Armorial, passa Alice, que era do Tarancón, passa Paulo Rô, que era do Jaguaribe e Carne, passa Sandro Guimarães. Era uma formação só com pessoas de lá mesmo, utilizando a temática indígena e se apresentando na Paraíba, no Nordeste, na realidade. Quando eu volto, isso em 1988, aí eu estudei lá 89, 90, 91,92, quando eu volto, em 92, eu reativo o Ajuri em Parintins de novo. Agora ele vem com outra formação que, inclusive, tem alguns que estão até hoje dentro do Ajuri, que é o Dé Monte Verde. Eu já venho com uma proposta indígena já mais pesada, mesmo, pra cima do boi em si. O Dé Monte Verde, o Mário de Andrade, é...O Bené Menezes, que ainda estão nessa formação aí, é muito fácil. Tipo assim: essa formação do Ajuri atual, ela volta em 1992, entendeu? Então, é tipo assim, na realidade, aquilo que eu sempre amei, que era a causa indígena, eu sempre levei através de quê... do grupo Ajuri. E essa formação de 92, que ainda existe, até algumas pessoas, quando foi mais ou menos em... Preciso até ver essa data direito, acho que 2005, 2006, 2007, eu me desligo do grupo Ajuri, por quê? Porque já começa a rolar fama e dinheiro nessa história toda. Se nem os Beatles deram certo, aí eu digo: “não, faz o seguinte: eu vou entregar para vocês” [o grupo] e, cá pra nós, os meninos com todas as dificuldades, hoje continuam levando o grupo Ajuri e hoje, tantos anos depois, na realidade, eu tive, inclusive, com Camaleão, nós vamos reativar, é quase que com grande parte da primeira formação do Ajuri e nós vamos marcar um outro momento musical na nossa cidade.

Então, assim, eu queria deixar bem claro pra você o seguinte: nós não [ES]tivemos [n]o movimento musical de Manaus [n]o Projeto Nossa Música, não, não tem interferência nenhuma no movimento musical que acontece em Parintins a partir de 1980, nenhuma, nenhuma. Inclusive, apoio cultural não rolou, nada de apoio, não! Ninguém gravou nada nessa época e o primeiro disco, o primeiro CD que a gente grava, até que eu tive oportunidade de gravar profissionalmente “Cantiga Tropical”, é um vinil, que é o primeiro e único da minha carreira, e esse vinil foi gravado em Recife, e ali eu utilizo músicas do Tarancón, que eu te falei, do “Quinteto Arborial” e de grandes músicos do Nordeste.

“Cantiga Tropical” é o seguinte: ela já foi cantada e decantada, [e] mais, ela é uma música muito atual, incrível, se a gente começar a tocar, por exemplo, hoje, de volta na rádio, todo mundo que conheceu e até os mais novos se identificam e acabam gostando da proposta. Mas a “Cantiga Tropical” é o marco-zero da introdução da temática indígena da variação rítmica do boi. Antes, era só o boi-tradição, depois mudou o boi de corda com todas aquelas características, todas que eu te passei. Ela é o marco-zero e, depois dela, vem “Filhos do Sol”, que é do outro Festival da Canção, mas ela é o marco-zero de todo esse envolvimento do nosso povo com a causa indígena.

É, olha só! Eu participei só por duas vezes, sabe por quê? Eu pensei assim: na época eu ganhei um festival, melhor letra, melhor intérprete, melhor arranjo, primeiro lugar, torcida, então, eu ganhei todos os prêmios. Quando você ganha todos, a tendência é [a de] alguém ganhar também, e você não ganhar. Aí, se encerra a minha carreira em festivais, eu nunca mais concorri no festival da canção e em lugar nenhum.

Olha com certeza as influências ficam, né? E eu encontro muita gente, bastante gente até, nos dias atuais, mesmo, que diz assim... E ontem eu tava [em] Presidente Figueiredo, e o cara olhou para mim: “neste Norte distante, no meu Amazonas [...]”. Então é assim. Muito legal. Eu lembro que eu cheguei em Curitiba... E [quem] foi me receber, naquela época, imagine, um menino novo, o pai dele, aqui, comandava onde você se alista, aqui do exército, né! Quando eu entrei no carro, em Curitiba, naquela época: “neste Norte distante [...]”, Olha, vou te falar uma coisa, aqui [é] maravilhoso, inclusive, você vem mexer num baú, aqui, que me deixou extremamente com muita saudade [emoção] e até com muita vontade da gente reviver aqueles momentos assim. A gente podia reviver aquele momento e dar de presente para nossa cidade é... Num show, como nos velhos, e belos tempos de Parintins.

ENTREVISTA Nº 6

Nome do colaborador: José Carlos Portilho de Jesus

Profissão: Funcionário aposentado do Banco do Brasil, Cantor /Compositor.

Entrevista realizada na residência do colaborador/Bairro Vialves/ Manaus-Am.

Data da Entrevista: 16/11/2017.

Na realidade, eu milito com música desde [os] treze anos de idade, foi quando eu fiz minha primeira música canção, que chamava “Quem somos nós”, [e] com 16 anos [Eu] participei do primeiro festival de Parintins, foi promovido pelo projeto Rondon, naquela época era pela UERJ - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, e [Eu] participei com 16 anos, tirei em segundo lugar, com “Quem somos nós” daí pra frente tiveram vários festivais, que [...] quer dizer, autônomos, não tinha aquele festival da prefeitura de Parintins, fazia-se assim [...] pelos órgãos que existia na cidade, então [foram] [os] “Cidade Providencia”, “Ilha de Tupinambarana”[...] quer dizer, são festivais direcionados à localidade, [ao lugar], depois que a prefeitura promoveu os festivais, foi exatamente em 1986, quando eu fiz [...] participei com a música “ Aos amigos do peito” foi uma música que eu fiz direcionada a verdadeira amizade, das pessoas, aquelas pessoas que são amigas, se ficam, ou se partem, se consideram amigos, e, [Eu] ganhei em primeiro lugar nessa canção, e depois me tiraram o título, porque tinha empatado, e levaram para o lado de boi [...] e isso daí me prejudicou muito, porque eu já estava com a taça na mão, já estava com o título na mão, depois vieram dizer, que tinha havido um erro, numa [nota] por um jurado, que inclusive era o único que entendia de música, o Aldisio Filgueiras, que é o autor de “Porto de Lenha” (canção), porque ele deu zero para o concorrente, que era meu principal adversário do Caprichoso[...] [risos] [...], era o Emerson Maia, era meu principal adversário, ele tirou em quinto lugar[...] ainda assim, depois que juntaram toda [s] [as] [notas] deram, consideraram um [ponto] Para não haver isso [...] o Emerson [...] Tirou em quarto lugar, [e] empatou, [Eu] e o Tony Medeiros[...] para não haver briga na cidade, na arquibancada, [torcida] porque era[m] seis mil pessoas torcendo por mim, e outras seis mil torcendo para o Emerson, então resolveram me dá o segundo lugar [...] Pra evitar confusão, teve o famoso voto minerva, aí, se você me perguntar [...] quem tirou realmente em primeiro lugar, ninguém sabe, não foi tocado ou executado [...] Então a música “Aos Amigos do Peito” até hoje, é uma música muito bem executada, tanto em Parintins como no Baixo Amazonas, se você for em Barreirinha, Nhamundá, Terra Santa, Urucará, São

Sebastião, [municípios do Amazonas] até [em] muitas partes [de] dentro da cidade de Manaus [onde], inclusive, essa música é muito executada, ela me [foi] pedida para gravar pelo Trapalhães, em 1988 , [eles], [me] fizeram abrir o cartório para registrar a música, não era registrada com título de documento, mas, não gravaram, padre Zezinho [o cantor] também levou para gravar, e não gravou, ela encerrou [o] Sínodo dos Bispos do Brasil em Itaiçi em 1990, com todos os bispos reunidos [e] com mais de cem freiras tocando [a música] [Amigos do Peito] no violão. Quer dizer, ela foi uma música realmente muito bem aceita e é, até nesta data, porque se você chegar a Parintins e perguntar, ou cantar “Amigos do Peito” para qualquer pessoa, todo mundo sabe cantar, porque as rádios executam, pelo aniversário, em casamento, em batizado, e até em funerais [risos] quer dizer, é uma música que se tornou popular, e agradeço por [ter] acertado de cheia, porque realmente eu falo [d] a pureza, na realidade da verdadeira amizade. Ontem nos fizemos inclusive uma gravação para a TV Amazonas, no [programa] Paneiro, e foi solicitado [para] que gravassem [os], e encerrasse com ela, porque o Davi [cantor parintinense] até colocou o encontro de amigos do peito, porque o Davi canta e executa muito bem.

Antes de ser compositor do Caprichoso [agremiação folclórica] que eu entrei em 1984, é como eu estou lhe falando eu ia participar e era apaixonado por festivais de canção, tanto que pelo meu faro todos os festivais que aconteciam no Rio de Janeiro, pela Globo, ou pela Tupi, ou por outras coisas, de imprensa de televisão eu ia escutar pelo rádio, porque não tinha televisão, e eu ficava monitorando qual é a melhor música , eu nunca errei naquela campeã eu acertei “Bandolim”, do Osvaldo Montenegro , acertei em “Agonia”, também do Osvaldo Montenegro, acertei “Sabiá”, do Chico Buarque , acertei Escrito nas Estrelas, da Tetê Espíndola , porque, a minha filosofia de Festivais era o seguinte; você tem que trazer coisas novas para música, não pode cantar coisas que já existe, por exemplo, você nunca ouviu falar que o samba ou o forró ganharam festivais de canção, porque já aí, são coisas [ritmo] que já existe, o que na realidade se ganha, são canções, canções bem elaboradas como diz o Chico Buarque, era nisso que eu me apegava , com boa letra, porque quem te julga a princípio [está] observando, quando ele [jurado] olha no papel, ele te observa, [qual] mensagem que tu [está] trazendo ali, logicamente que atrelado a uma boa harmonia, [e] melodia.

Na época eu já tocava violão com os amigos em casa, numa chácara que eu tenho em Parintins, e essas músicas eram [m] executadas assim, amadoramente, para animar o ambiente, era eu e mais cinco, [...] era eu e mais seis, inclusive o Davi Assayag, foi isso, [e] essa entrevista que eu dei ontem, era exatamente mostrando nada de boi, era exatamente

mostrando como foi que eu conheci o Davi, como foi que eu dei oportunidade para o Davi cantar e tudo na base da MPB, logo depois que apareceu o boi.

[Eu] não assinava J. Carlos Portilho, eu assinava um pseudônimo, porque eu não queria confundir o compositor de MPB, com o compositor de boi bumba, então assinava J. Carlos, [...] pra ninguém [...] eu não queria que ninguém soubesse quem era [Eu], entendeu? Mas depois que o boi pegou perna [repercussão] aí [...] eu botei o Portilho [...] mas os festivais em Parintins acabaram [...] depois em 1988 teve outro festival em Parintins, eu tirei também em segundo lugar, que na realidade só para completar aqui, eu sou penta campeão em segundo lugar tá [...], todos os cinco que eu participei eu tirei em segundo, o que eu ia tirar em primeiro [festival] deu nisso que acabei de comentar, mas ganhei todos em segundo lugar, e também apareceu muita gente de Manaus, foi aberto, o festival organizado pela prefeitura que foi aberto, inclusive para todo o Brasil, mas só quem mais participou foi [pessoas de] Manaus e o Chico da Silva, que nessa época era muito famoso, com os sambas, no Rio de Janeiro, e colocou uma música “Os Cabocos”, eu coloquei “Caminhos Incertos”, por que Caminhos Incertos, porque eu vi uma matéria no jornal, um aluno de faculdade dizendo que se formou em engenharia, entendeu?... e logo que ele se formou engenharia, em um ano ele tava desempregado, isso em 1987, eu fiz em 1988, e dizendo [d] a dificuldade que naquela época tinha de arrumar um emprego, que não era só sair da faculdade pra fazer o seu trabalho, era exatamente, ter a sorte, a sorte de arrumar um emprego, eu fiz “Caminhos Incertos”, porque [era] baseada naquela matéria que eu [assistir] sobre o aluno da faculdade, da UFAM, falando desse caso [situação] “o sol vem brilhando no leste que a brisa desta manhã me traga sorte na rotina do meu viver vou desfazendo o momento neste sentimento em busca de um prazer, tanta incerteza na vida pra lutar meu amanhã, quantos caminhos incertos, jogo aberto pra começar”, quer dizer, nunca era tarde para começar, então, o jogo continua, um dia você vai arrumar, desde que você se esforce, que vá atrás de mais conhecimento, que é pra ter oportunidades, e ganhei também em segundo lugar, o Chico da Silva ganhou em primeiro lugar, e foi o último festival promovido pela cidade de Parintins, organizado pela prefeitura, que eu lamento até hoje, porque festivais de canção te trazem novidades, motivações dentro da universidade, entendeu [...] as pessoas tem mais motivação pra fazer, pra acontecer, porque elas querem [...] alguns talentos estão escondidos, e através desses festivais eles aparecem, não é o meu caso, que eu já faço[...] como eu falei, música eu canto desde os doze e faço desde os treze, e poesia eu faço desde os doze anos de idade, entendeu! Eu fiz recentemente uma mostra de poesia dessas exatamente mostrando o quanto eu tinha de poesias, quando eu era garoto,

não fazia aquelas poesias, formatada com palavras bonitas, difíceis, mas eu fazia tipo cordel, entendeu? Mas já era uma poesia, que eu queria contar um fato, entendeu? E depois foi arrumando [a poesia]. [Eu] sou formado em Letras, pela Universidade do Estado Rio de Janeiro e sou especializado em Administração Pública pela USP, em termos de faculdade eu [estou] bem [risos], na USP, na sala da USP, eu fui convidado a cantar, lá em Brasília, porque foi um curso contratado por dois anos, o Banco do Brasil onde eu trabalhei, contratou então nós fazíamos, [Eu] fiz uma música lá, o pessoal tinha dúvidas foi 2001, exatamente três dias depois de ter acontecido aquele fato nos Estados Unidos, e eu fiz uma música, como tinham colocado um assunto sobre globalização, e globalização naquela época não tinha muita matéria, esse assunto não era do Brasil, tinha muito em espanhol, entendeu? E quando duvidaram que eu era compositor mesmo, de fato e de direito, um colega duvidou, o restante alguns já sabiam, outros tinham dúvidas, mas acreditaram e me pediram pra fazer a música, eu fiz, [Eu] levei o assunto pra casa, globalização, [eu] estudei, e quando foi á noite, de madrugada, tinha o meu violão, eu fiz a música....

A música “Aos amigos do Peito” na realidade teve um início, [eu] era fiscal do banco, e um colega que também era de outro banco, porque a gente tocava junto, ele tocava atabaque e eu violão, e fazia mais ou menos um mês que ninguém se encontrava, até que um dia nós nos encontramos pra tocar , quando ele me encontrou foi um negócio assim, que mexeu, [emotivo] “meu amigo você deixou muita saudade, você realmente é um amigo do peito que faz falta”,aquilo me tocou profundamente, eu fiz pra ele, [a canção], quando anunciaram que tinha o festival, aí, eu fiz pra todo mundo [risos]. Na influência era isso, toda a atividade que tinha na minha cidade, mesmo trabalhando no Banco, eu me apresentava pra cantar, ou cantar Jovem Guarda que era a onda no momento, mas nunca me descuidava de cantar as músicas de Chico Buarque de Holanda, principalmente Carolina, Roda Viva, A Banda, são músicas que na época tava tocando bastante, a gente tocava, mas muita gente não gostava, porque a letra era difícil de entender, entendeu, escutava bastante o Milton Nascimento, a Travessia, são essas músicas que tocava naquela época, então, escutava bastante Milton Nascimento, Conjunto Pau- Corda que era um conjunto regional, Quinteto Violado, também [...] eu fugia um pouco da raia daquela situação, de que é obrigado a escutar fulano, beltrano, e sicrano, eu não sei se a faculdade me trouxe isso, me mostrou luz, ou se foi realmente intuição , e até hoje eu faço isso, se você me perguntar de quem eu gosto de sertanejo, muito pouco, porque eu acho as letras muito fora daquilo que eu gosto, não tou contra o sertanejo, porque eu adoro Vitor e Léo, mas dentro da ordem, Luan Santana muito pouco, esses outros [...] Paula Fernandes, um pouco mais, porque tem

algumas mensagens boas que ela dá, o que eu gosto da música, é, melodia boa, harmonia boa, letra boa, que traga alguma mensagem boa, e não essas mensagens vulgares, essas mensagens descartáveis.

Inicialmente quero dizer que sou autodidata de música, eu nunca estudei música, entendeu? Tenho mais de 350 composições, 106 só no Caprichoso, o restante são músicas que eu faço hoje, inclusive tou fazendo música para cada neto que nasce, tem uma música, então são sete netos, então são sete músicas, e amigos que me pedem também faço algumas para dois ou três [...] para não ficar só na família, e mostrar também que a gente faz música de outros tipos... eu tenho forró, xote, baião, então o que eu quero te dizer é o seguinte nessa [...] [esquece], [...] o que eu quero dizer, que eu era autodidata em música, mas todos os arranjos das minhas músicas eram colocados por mim, eu chamava o tecladista, ou guitarrista, fazia na boca, “eu quero assim” entendeu? Com uma ajuda nos Amigos do Peito, que teve George Jucá que era um tecladista, que deu umas mexidas para dá uma melhoria [na] harmonia, tirando isso, todas as minhas músicas, todas [...] inclusive de boi, não tem nenhuma que eu não entregue ta aqui é assim que eu quero, entendeu? não sei, é a intuição, e eu sou crítico dentro do meu trabalho, isto é importante dizer, que eu sou muito crítico, pra eu entregar uma obra ou um trabalho desse eu escuto mais de 100 vezes, e vou tentando melhorar tanto na parte de letras quanto na melodia, na harmonia, que é pra chegar no ouvinte [...] na vontade de dizer, pô! Tá legal! Nesse patamar eu sou muito crítico dentro do meu trabalho.

A torcida eram admiradores, porque eu era o principal compositor do Caprichoso, eu já tava naquela época com umas 30 ou 40 músicas, toadas, no caprichoso e eram as melhores, não é porque são minhas [canta as letras das toadas] “este ano eu vou erguer minha bandeira bem”, “vim trazer o meu boi” “sejam bem vindos os visitantes”, “maués mostra a cultura de um povo”, “no mês de junho eu vou brincar de boi”, quer dizer, eu já tinha uma torcida em função de boi, não era por causa das minhas músicas, a torcida foi trazida pelo nome J Carlos, que depois eu botei o Portilho, que ela já vinha oriunda de dentro do boi, e como do outro lado, meu maior concorrente que era o Emerson Maia, mas nunca tivemos desafetos, nós, nos respeitávamos, então o Emerson Maia era meu maior concorrente, porque ele fazia para o Garantido, [toadas] e [Eu] fazia para Caprichoso, ele era o ídolo de lá, e eu era o ídolo daqui [lado do caprichoso] quando teve o festival ele fez o festival música do festival de lá, eu fiz música de festival daqui, primeiro da família e amigos, porque a família e amigos, e os torcedores do caprichoso, boa parte deles, não tinham trabalho nenhum, as bandeiras eram por conta dele, os apitos eram por conta dele,

as mãos [que iam aplaudir o festival] eram por conta dele, e ficava uma coisa bonita, infelizmente eu não tenho nenhuma foto para te mostrar, mas eu tenho certeza que tem registro, entendeu? Eu tou até atrás porque tem um amigo em Parintins que me disse que tem, mas por causa disso, a maior torcida que eu tive, foi em função do boi, não foi em função das minhas músicas, poderia até ter, mas ela não me traria essa oportunidade de pegar gratuitamente seis mil, cinco mil pessoas para torcer por mim.

É, participei em Itacoatiara, entendeu? Com Amazônia [Música] por quê? [Porque], tirou em quarto lugar, [foi classificada] lá, em Itacoatiara, primeiro segundo e terceiro lugar, só deu Itacoatiara, dos estrangeiros [...] isso foi em 89 [...], 90 [...] 1990, e essa música Amazônia eu considero uma obra prima minha, não é nem Amigos do Peito, é Amazônia. Essa música inclusive, eu comecei a conversa que eu achei que era do FUM, Festival Universitário, eu participei com “Amazônia” só que eu mandei pra cá a música e chegou atrasada, no outro dia já tinham escolhido, quando entregaram no outro dia a fita, já tinham escolhido todas as músicas, aí foi pra comissão escutar a música, gostaram muito e recebi um convite que era pra vim fazer uma participação especial, porque gostaram muito da música eu vim fazer o encerramento inclusive não foi nem participação especial, o João Bosco na época aquele cantor mineiro que toca violão, e João Bosco se apresentou, eu aproveitando a oportunidade cantei a música e trouxe quarenta pessoas de Parintins pra cantar lá no festival da UFAM, isso foi em 1989, se não tou enganado, foi em 1989, porque aí depois como essa música poderia ser concorrida lá no festival de Itacoatiara eu coloquei lá... aí eu nem fui participar porque eu trabalhava em Banco não deu pra sai mais outro cantor cantou lá, mas eu também não acreditava muito nela, mas ela tirou em quarto lugar, primeiro, segundo e terceiro tirou Itacoatiara, e depois nesse disco aqui eu gravei a música, esse disco eu fiz em 1993. Aí [EU] gravei, “Aos Amigos do Peito”, tem quase todas as músicas, não são de boi, tem música “Caminhos Incertos”, tem “Cascata do Amor”, tem [...], nem eu sei direito aqui, tou lembrado mais aqui [...] tem “Mãe Andina”, “Planeta Azul” “Sol de primavera”, “Canto Livre”.

Não, não vejo da forma que tudo é canção é [...] hoje se faz toada canção, até [Eu] já fiz “O rio é o caminho, estrada da vida do povo amazônida, contos e lendas...” isso é uma canção, mas, se meter o ritmo do boi vira toada, entendeu? O que eu vejo é o seguinte, Festival de Canção, o nome já tá dizendo, [É] uma canção que você tem que fazer, se possível diferente daquela que já tem no mercado brasileiro, se não tiver pelo menos que agrade né, então, a toada, é a toada, ela tem seu ritmo próprio, que se for levar a toada para o festival da canção, logicamente vai fazer aquilo que eu te falei no início, já é semelhante

ao samba, ao forró, o carimbó e nunca vai ter condições de ganhar, porque isso já existe, agora formular uma canção dentro de um festival, isso é diferente, você vê o Pará, é rico lá no carimbó, no Pará, tem uma riqueza espetacular, eu conheço muito lá, a fundo aquela situação da festa do carimbó, porém, as melhores canções de Festival de Canção de Belém, é um negócio de obra prima, tá, é obra prima, você escutando as canções de Belém do Pará você fica maravilhado e nenhuma é carimbó, e nenhuma tem o ritmo acelerado, são todas canções bem formuladas como flauta, piano, violino, violão selo, entendeu, que acabam se tornando maravilhas.

Foi em [...] 1978, [...] no Palmeiras Clube, era um clube que tinha em Parintins, e o Projeto Rondon formulou pela primeira vez em Parintins um festival de Canção, porque, naquela época era febre os Festivais de Rio de Janeiro que aconteciam, o I FIC o Festival da Canção Nacional e o Festival da Canção Internacional, por causa desses festivais trazidos pela equipe que vinha de professores do Rio de Janeiro, nesse tempo eu nem estudava lá na Faculdade de Letras da UERJ, que era, á sala [SEDE] era lá em Parintins, tinha uma Faculdade lá em Parintins, da UERJ, e depois passou para UFAM então nessa época eles formularam o primeiro festival pra ver o quê que tinha, e eu participei com 16 anos, mas com 14 eu já tinha feito [...] Porque eu queria fazer minha primeira música. Eu tirei em segundo lugar, em I lugar tirou o Mario Jorge, que mora em Belém que ele fazia parte de um grupo chamado de Glead Boys, [MENINOS FELIZES], entendeu? Terceiro e quarto eu não me lembro [...] [eram] canções pra festivais, eu contestei, mas não adiantou, ele era meu amigo, mas eu contestei porque tinha um plagio na música dele, que era uma música do Roberto Carlos e até hoje eu brinco né, [canta a melodia], [risos], que é do Roberto Carlos, e era igualzinho, [canta a melodia] só que, era outra letra, eu protestei mais não adiantou, perdeu, perdeu.

As minhas canções não eram de protesto, eu vim dá uma de protesto não... dá uma de alerta, quando eu estudava já na faculdade, aliais, tinha terminado a faculdade, passei pra fazer parte da toada, aí a primeira toada que eu fiz foi de protesto, que eu pedia eleições diretas já naquela época, [em] [1983] era febre nacional, entendeu [canta a toada] *“Alô meu povo quer votar pra presidente desta nação brasileira, diretas já minha gente, votando pra presidente, hoje eu me sinto orgulhoso em ser caprichoso, quem viver verá que este é meu canto de guerra, desfraldando o azul e branco do campeão desta terra”*. Fiz um pouco temeroso, porque era ditadura, ainda era ditadura, fiz um pouco temeroso eu trabalhando no Banco do Brasil pior ainda, né? [De] haver uma marcação, mas eu dei o meu recado, a sorte é que ela não valeu porque não podia cantar música política na arena, só podia cantar fora,

então [...] mas lá fora pegava, porque o Brasil todinho pedindo eleições diretas, e eu lá em Parintins no boi também pedindo a minha, fora disso não eu usávamos a poesia mesmo, muito, a poesia pura, poesia infantil, muito para o lado infantil, muito pro lado da natureza, não gostava muito desse negócio de desmatamento apesar de Amazônia ter um pouco, mas porque eu sabia que tava nessa febre do desmatamento da Amazônia não sei o quê, tem, tinha na época, mas não era tanto, mais eu já entrava nessa seara, eu pegava carona da mídia geralmente, eu via o que falava mais no momento e embarcava, o contexto da época, tanto na parte de devastação da Amazônia, como na parte de exaltar a juventude, a criança, o Halley [Cometa], e não sei o que, quer dizer tinha a todo momento, e minhas músicas algumas foram inspirada, mas a maior parte delas não, elas foram pensadas dentro de textos que se lia e tirava alguma coisa, conclusão, como eu falei de Caminhos Incertos, que eu vou ti da, a letra das três, “Amazônia”, “Caminhos Incertos”, “Aos amigos do Peito” para que você tire suas conclusões daquilo que eu falava naquela época.

Quando você me perguntou, por que esses Festivais acabaram, e o que deixaram, deixaram exatamente um vazio pra esses jovens que querem fazer alguma coisa, entendeu, e que incentive a tocar algum instrumento musical, porque naquela época na cidade depois dos festivais era todo mundo queria tocar violão, queria tocar teclado, porque para o ano eu vou participar desse festival também, charango entendeu que era um instrumento diferente, e isso daí, é lamentável porque é falta de interesse público, porque dinheiro pra educação tem, pra cultura tem, não é caro, porque a banda que você contrata na cidade além de você tá dando emprego para aquele cidadão que toca, para que ensaie com aqueles 24 que são escolhidos lá a dedo, Parintins tem palcos maravilhosos para fazer festivais, eu não sei o motivo porque acabou e lamento muito, já dei minha ideia para o prefeito atual não pra querer participar, mas que de oportunidade pra outros jovens que participem que vão, ainda mais agora que Parintins tem em média Brasil é o maior número de estudantes universitários que tem hoje no Brasil, em termo populacional é Parintins, parece que tem mais de doze mil estudantes universitários, estudantes universitários, isso daí era o prato cheio pra dentro da própria faculdade, na aula de arte, na aula de música, na aula disso, as pessoas terem mais motivação e quem sabe daí sair exatamente talentos, e algumas músicas que marquem como marcou essa “Aos amigos do Peito” que eu não fiz pra marcar, eu fiz pra participar de um festival, mas pra minha surpresa é a música [...] se você final do ano em Parintins “Aos Amigos do Peito” é uma música tão executada quanto “Noite feliz” e “Este ano quero paz no meu coração” entendeu, tanto quanto.

ENTREVISTA Nº 7



Nome: Paulo Pimentel da Silva (Paulinho Dú Sagrado)

Idade: 57 anos

Profissão: músico e compositor

Data: 26 dezembro 2017

Gravação: gravador digital marca Sony

Entrevista realizada no Bar Comunas em Parintins. Rua Caetano Prestes.

Eu nasci numa família de músicos, meu primeiro contato com a música [isso] foi, ainda na década de 1970, meu pai era músico de pastorinhas, naquele período em Parintins, a pastorinha era uma brincadeira assim [...], que era muito festejada pela comunidade, era uma coisa assim muito popular, onde todas as moças bonitas da cidade, moças de família [...], então elas tinham o prazer de brincar nas pastorinhas, e o meu pai, ele praticamente tocou em todas as pastorinhas de Parintins, então eu fui criando um [...] Um elo muito grande, criando simpatia pela brincadeira, e no decorrer do [s] tempo [s] eu fui crescendo, e fui aprendendo a tocar violão, [...] e pintaram os festivais, o FECAP, em 85, no qual, Eu e o Tony Medeiros, nós somos os fundadores do Grupo Ajuri, e [em] 1985, nós fomos campeões com a música Cantiga Tropical, e em 1986 eu já me transferir para o outro grupo no qual também eu sou fundador que é o Vento e Proa, fomos campeões também, com a música Canto Karowara. Então, a partir desse momento, começou a criasse esse movimento, no qual a gente [...] É [...] Começamos a produzir músicas dentro do contexto regional, eu ainda não era compositor nessa época, comecei a fazer minhas primeiras composições em 1988, surgiu [a canção] “Morena Bela”, e, aí eu fui criando gosto pela

música, [pela] arte da música para [a] substância da minha sobrevivência, e até hoje, graças a deus, eu tenho assim uma afinidade muito grande com a arte, é pena que nós, não temos um reconhecimento necessário, nós não temos um credenciamento por parte dos organizadores dos evento [s], mas é muito pouco, pelo [tanto] que o artista produz, mesmo assim [...] Eu sou feliz naquilo que eu faço, naquilo que eu costumo produzir, porque para mim, pra minha maior satisfação é ver o povo se identificar com a minha obra, saber que o Paulinho Dú Sagrado sempre prezou pelo trabalho de qualidade, trabalhou de alma, ou numa fundamentação que possa ser aproveitado , então, eu acho [isso] aí muito importante, a gente ter essa preocupação [até] porque você cria expectativa [s] nas pessoas, sempre, a cada ano, você produzir trabalhos de qualidade, então, eu como compositor que sou, pelo menos considerado pela mídia que é isso que a mídia publica, então eu tenho essa preocupação sim, de elaborar os projetos bem elaborados, bem conceituado [s] [Eu] acho isso importante, a gente ser avaliado por aquilo que você produz, e [Eu] graças a deus ,eu tenho contribuído muito para a cultura da minha terra.

Na época, eu tinha 20 anos, então no cruzamento das [ruas] Armando Prado e 31 Um de Março, ali morava [m] , Tony Medeiros, Inaldo Medeiros, na 31 de Março, e [Eu], a minha residência era na Armando Prado, quer dizer, muito próximo, então, ali surgiu esses movimentos , [ali] a toada ela começa [...] Ela deixa [...] Um pouco as suas linhas simples, né... Melódicas, e passa [a] se construir um novo conceito musical, até porque, era necessário, porque o boi precisava sair da sua simplicidade [...] Mas se você me perguntar, Paulinho mais e aí [...] houve alguma mudança pra melhor, ou para pior, [Eu] não vejo que mudou para o melhor, se você for analisar hoje as músicas que eram feitas na década de 1980, na década de 1990, só foram ...Até mesmo, na década de 1960, e 1970, são obras que se tornaram atemporais, né? Então eram músicas que você... Eram trabalhos musicais que você poderia de cara logo perceber, que ali existia arte, cultura, e entretenimento, então, hoje, o compositor está muito pautado no boi de arena, então [Eu] costumo dizer que os trabalhos de hoje são muito descartáveis [já] é um trabalho feito para um espetáculo, já não existe mais aquela [...] a inspiração poética, a liberdade de você expressar seu sentimento através da arte, então eu acho que não ganhou muito não, eu acho que o boi, ele teve sim a sua importância, [...] muito dentro da sua simplicidade, é porque, você sabe que até hoje quando existe o projeto boi de arena quando você não alcança os projetos que o boi necessita para se materializar no espetáculo de arena, a comissão de arte sempre recorre às músicas antológicas, e essas músicas que [Eu] costumo dizer pra você, que são identificadas por ser um produto de qualidade folclórica simples, mas rica em poesia, mas

[...] é a gente tem que mudar, tudo muda, então a gente tem que acompanhar, mas [Eu] te confesso que [...] Com a introdução dos elementos andinos na música a sonoridade ficou mais rica, né! Melodicamente, [...] ela se tornou muito mais rica, muito mais sonora [...] então [...] a contribuição, essa introdução desses elementos na nossa cultura é [...] Houve uma importância muito grande, por contribuir de forma grandiosa, que veio se destacar dentro de projetos musicais, que até hoje eles estão aí, no arquivo da memória de muitas pessoas, como : “Mãe Andina” , Unankiê, (nomes de canções) como é [...] a música que eu fiz [...] Inclusive, eu fiz uma música a “Mística Xinguana” (toada) [ela] inspirou no ano passado (2017), a Imperatriz Leopoldinense (Escola de Samba) á desenvolver [o] enredo deles, “Xingu, clamor que veio da floresta”, aquele trabalho ali foi inspirado na minha música, então eu fico muito feliz por isso, porque a gente sabe que a gente não só produz um trabalho para uma galera se divertir, mas, existem outras finalidades também, então [é] isso daí [...] Eu fico muito feliz por isso.

Assim, ô... na década de 1980 né, [...]aí você, [N]os bares né[...] que era o grande encontro do Parintinense, por exemplo o Kactus (bar) final de semana a gente ia expor nossos sentimento através da música, através... as nossas mensagens através das grandes construções de Chico Buarque, de Gil, Caetano, essa galera toda, então a gente expressava assim o sentimento ou pensamento ideológico de transformação... mas legal, porque tudo isso aí ... A leitura, a literatura, e a música, elas contribuíram muito para que a gente chegasse até hoje ... absorvesse a ideia, como eles se reuniam, como eles se encontravam, como eram expostas as suas ideias através da música, e, isso aí contribuiu muito, muito, muito mesmo, para que eu é...eu absorvesse essas ideias, tu tá entendendo, e fazer o paralelo para as minhas composições de hoje, né! Então foi um período, a década de 80 pra mim foi um período assim, que eu...manifestei muito bem a poesia né, a mensagem através da poesia, então os movimentos a gente se reunia no final de semana pra gente extravasar mesmo, chegar, e cantar, e falar daquilo que a gente sentia, e porra, e politicamente, tudo aquilo já chegava de forma revoltante, porque a gente via que era [...] havia um contraste, né, dentro da sociedade, quer dizer, um grupo menos privilegiado, outros mais privilegiados, e já a falta de oportunidade daquela época né, e principalmente pra gente, que tentava sobreviver da música, nós não tínhamos muito espaço é Porque a remuneração tu tá entendendo era muito pouco, quer dizer, tocava mais a troco de cachaça mesmo, mas mesmo assim éramos felizes, porque a gente fazia aquilo, ... que o sentimento e o coração expressava, mas assim, tudo, tudo , tudo se evoluiu e outros membros da época, os amigos cada um tomou seu rumo, eu preferir ficar trilhando na arte até hoje, e é o que mais, me faz

feliz, no mundo no qual eu possa dizer, que todo esse mundo, cheio de turbilhão aí, eu possa manifestar meu sentimento seja ele de forma explícita ou de forma ... é ...ou nas entrelinhas do pensamento.

Por exemplo, esse ano eu fiz um trabalho para o Garantido chamado Consciência Negra (toada) a consciência negra ela é um discurso abolicionista moderno, onde eu descarto todos os tipos de preconceito, quer dizer, eu faço com que as pessoas se liberte do determinismo linguístico, limitante de um discurso cartesiano de gavetinha de sala de universidade, até porque o discurso da música é muito mais além do que isso, eu coloco o positivismo do negro, e não o negativismo dele, tá entendendo, quer dizer o urubu, o urubu no qual eu cito na minha música, no qual as pessoas costumam associar o negro com o urubu quando eu digo assim “a consciência negra a bela arte negra, a ciência negra, a ascensão dos negros”, o urubu troca um diálogo comigo ele chega comigo ele diz : “Sagrado o papo é o seguinte é “eu sou uma ave, eu sou vista de forma pejorativa, eu sou ignorado, mas porra cara, eu preciso que vocês se conscientizem, que eu sou uma ave, que eu sou um ser muito importante , tu está entendendo? Para a natureza, eu quero que vocês se conscientizem né, que, eu faço parte da ciência, e, se eu estou aqui é porque alguém me colocou aqui, a ascensão que você faz da classe, eu quero também que você, tu estas entendendo? Me eleve, [SE REFERE A AVE] e me coloque no mesmo plano dessa galera” Então, o urubu da minha música, é isso, é o meu tiro todo, em qualquer tipo de preconceito, no qual ele faz um rasante, dizendo da importância dele, fazendo com que as pessoas vejam ele de forma diferente, e o Paulinho Du Sagrado, conseguiu colocar isso, quer dizer, já é um ponto polêmico, tu tá entendendo? Porque tem pessoas que acham que eu estou associando, não cara! ao preconceito... o preconceito está na mente, de quem pensa dessa forma, cara se você pensa dessa forma, tu está entendendo, você está sendo... você está aderindo o escravagismo, então você precisa, tu ta entendendo? Se libertar disso, eu não, meu discurso é outro, agora por mais ... por mais, por mais ...que tente mudar o conceito do negro, vocês podem mudar para o que vocês quiserem, mas preto vai continuar sendo preto, aos olhos do preconceito, aos olhos da ignorância, para o Paulinho Du Sagrado, não !! Para o Paulinho Du Sagrado, o preto não nasceu para ser escravo, alguém escravizou ele, para o Paulinho Du Sagrado não existe outras raças, para o Paulinho Du Sagrado, existe apenas a raça humana. Então eu estou elevando, a elevação ...fazendo essa elevação para comparar todo mundo...tu ta entendo? ...todas as raças negras, com um único objetivo, né! com que as pessoas vejam tudo isso de forma diferente, mas, é complicado porque as pessoas não pensam assim, principalmente quando você chega, tu está entendendo, nesse discurso

cartesiano que para mim é um discurso sucateado, que as pessoas precisam, tu estás entendendo, terem uma outra visão de mundo, a não ser sair, tu ta entendendo... a não ser saído de uma sala de aula.

Olha [Eu] gosto sempre de abordar temas polêmicos né! Olha, [eu] costume primeiro é [...] construir a melodia, fazer a construção da melodia, para depois desenvolver o tema que [Eu] quero organizar, todas as palavras dentro da métrica para [Eu] poder ter liberdade de escrever, então eu costume fazer praticamente tudo [junto] melodia e letra [...] e para mim a “Consciência Negra” é uma composição diferente de todas que eu já compus, é uma obra prima porque ela tem um discurso muito atual, cara do Paulinho. [RISOS].

CARTAS DE CESSÃO

CARTA DE CESSÃO

Parintins, 16 de 11 de 2017

Destinatário,

Eu, JOSÉ CARLOS PORTIANO DE JESUS, portador do RG nº 154.530-2, declaro para os devidos fins que cedo os direitos autorais de minha entrevista gravada em 16.11.2017 para _____ usá-las integralmente ou em partes, sem restrições de prazos ou citações, desde a presente data. Abdicando de direitos meus e de meus descendentes quanto ao objeto desta carta de cessão, subscrevo a presente.


Assinatura do Depoente

. CI. 154.530-2
CPF. 022.009.882-49

CARTA DE CESSÃO

Parintins, de de

Destinatário,

Eu, Paulo Pimentel da Silva, portador do RG
nº 0589562-6, declaro para os devidos fins que cedo os direitos autorais de
minha entrevista gravada em 2010 para _____
_____ usá-las integralmente ou em partes, sem restrições
prazos ou citações, desde a presente data. Abdicando de direitos meus e de meus
descendentes quanto ao objeto desta carta de cessão, subscrevo a presente.

Paulo Pimentel da Silva

Assinatura do Depoente

CARTA DE CESSÃO

Parintins, de de

Destinatário,

Eu, Paulo Simentef da Silva, portador do RG n° 0589562-6, declaro para os devidos fins que cedo os direitos autorais de minha entrevista gravada em 2017 para _____ usá-las integralmente ou em partes, sem restrições de prazos ou citações, desde a presente data. Abdicando de direitos meus e de meus descendentes quanto ao objeto desta carta de cessão, subscrevo a presente.

Paulo Simentef da Silva

Assinatura do Depoente

CARTA DE CESSÃO

Parintins, 36 de 33 de 2017

E. E. M. M.

Destinatário,

Eu, JOSÉ CARLOS PORTIANO DE JESUS, portador do RG nº 154.530-2, declaro para os devidos fins que cedo os direitos autorais de minha entrevista gravada em 16.11.2017 para _____ usá-las integralmente ou em partes, sem restrições de prazos ou citações, desde a presente data. Abdicando de direitos meus e de meus descendentes quanto ao objeto desta carta de cessão, subscrevo a presente.



Assinatura do Depoente

CI. 154.530-2

CPF. 022.009.882-49

CARTA DE CESSÃO

Parintins, de de

Destinatário,

Eu, Frederico Daniel Paulo Rolim de Fôes portador do RG nº 162.6378-2 declaro para os devidos fins que cedo os direitos autorais de minha entrevista gravada em _____ para _____ usá-las integralmente ou em partes, sem restrições de prazos ou citações, desde a presente data. Abdicando de direitos meus e de meus descendentes quanto ao objeto desta carta de sessão, subscrevo a presente.


Assinatura do Depoente

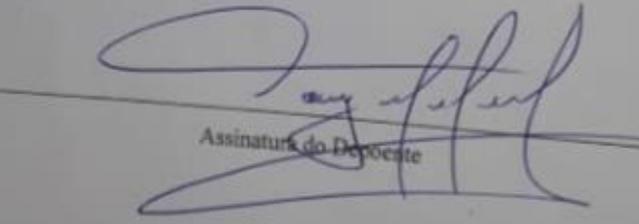
Parintins, 24 de Setembro 20

CARTA DE CESSÃO

Parintins, de de

Destinatário,

Eu, João Wellington de Medeiros Curvino, portador do RG nº 6257020, declaro para os devidos fins que cedo os direitos autorais de minha entrevista gravada em _____ para _____ usá-las integralmente ou em partes, sem restrições de prazos ou citações, desde a presente data. Abdicando de direitos meus e de meus descendentes quanto ao objeto desta carta de cessão, subscrevo a presente.



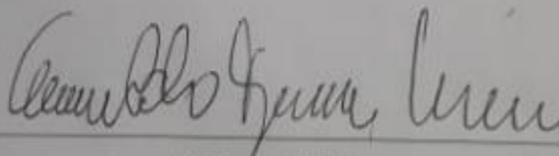
Assinatura do Depoente

CARTA DE CESSÃO

Parintins, de de

Destinatário,

Eu, Brivaldo Aguiar Maia, portador do RG
nº 312277, declaro para os devidos fins que cedo os direitos autorais de minha
entrevista gravada em _____ para _____
usá-las integralmente ou em partes, sem restrições de
prazos ou citações, desde a presente data. Abdicando de direitos meus e de meus
descendentes quanto ao objeto desta carta de sessão, subscrevo a presente.



Assinatura do Depoente

CARTA DE CESSÃO

Parintins, de de

Destinatário,

Eu, Inaldo Roberto de Medeiros Carino, portador do RG nº 0625751-8, declaro para os devidos fins que cedo os direitos autorais de minha entrevista gravada em _____ para _____ usá-las integralmente ou em partes, sem restrições de prazos ou citações, desde a presente data. Abdicando de direitos meus e de meus descendentes quanto ao objeto desta carta de cessão, subscrevo a presente.

Inaldo Roberto de Medeiros Carino
Assinatura do Depoente

GALERIA DE IMAGENS FECAP



Figura 1: Jurados IV Festival da Canção de Parintins, ano 1985. Acervo cedido à pesquisadora.



Figura 2: FECAP 1991. Músico Silvio Camaleão, cantor João Nogueira, cantor Rei. Acervo cedido à pesquisadora.



Figura 3: Artista Solo, IV FECAP, ano 1985. Acervo cedido à pesquisadora.



Figura 4: Apresentação do compositor João Nogueira, FECAP, ano 1991. Acervo cedido à pesquisadora.



Figura 5: Erivaldo Maia, Fred Góes, Nelson Brilhante. Organizadores do FECAP. Acervo cedido à pesquisadora.



Figura 6: Sexta edição do FECAP. Acervo cedido à pesquisadora.



Figura 7: Palco do VI FECAP. Acervo cedido à pesquisadora.



Figura 8: Torcida do compositor Emerson Maia, IV FECAP, 1985. Acervo cedido à pesquisadora.



Figura 9: Torcida FECAP. Acervo cedido à pesquisadora.



Figura 10: Torcida IV FECAP, 1985. Acervo cedido à pesquisadora.



Figura 11: Tony Medeiros e Grupo Ajuri, IV FECAP, 1985. Acervo cedido à pesquisadora.



Figura 12: Apresentação da canção “Aos amigos do Peito”, José Carlos Portilho, IV FECAP, 1985. Acervo cedido à pesquisadora.



Figura 13: Davi Assayag, IV Festival da Canção de Parintins, 1985. Acervo cedido à pesquisadora.



Figura 14: Grupo Musical Vento e Proa, V FECAP, 1986. Acervo cedido à pesquisadora.



Figura 15: Premiação do 3º lugar, compositor José Carlos Portilho, 1985, IV FECAP. Acervo cedido à pesquisadora.