

“A cor local”:

*rádio e artistas da música popular em
Belém nas décadas de 1940 e 1950*



Rádio dos anos 1950. Fotografia.

Antonio Maurício Dias da Costa

Doutor em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (USP). Professor da Faculdade de História da Universidade Federal do Pará (UFPA) e dos Programas de Pós-graduação em História da Amazônia e em Ciências Sociais (UFPA). Autor, entre outros livros, de *Festa na cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará*. 2. ed. Belém: Eduepa, 2009. mauriciodc@yahoo.com.br

“A cor local”: rádio e artistas da música popular em Belém nas décadas de 1940 e 1950*

“Local colour”: radio and popular music artists in the city of Belém in the 1940s and 1950s

Antonio Maurício Dias da Costa

Resumo

Este artigo trata da produção de representações sobre a difusão musical feita em Belém do Pará nos anos 1940 e 1950 por meio de programas de rádio. As representações em foco se constituíram historicamente a partir de discursos jornalísticos do período e da memória de músicos que atuaram na cena musical da chamada “era do rádio”. A pesquisa tematiza a ideia de “cor local”, isto é, a peculiaridade regional da difusão musical feita na cidade em meados do século XX. A ideia de uma cena musical regional desenvolveu-se à sombra das influências das grandes emissoras de rádio do sudeste do país, dos seus cantores do rádio e dos discos. O estudo trata do cruzamento entre a dinâmica de produção/difusão musical local e suas influências externas (via rádio e via disco).

Palavras-chave: Belém do Pará; música popular, emissoras de rádio.

Abstract

This article deals with the production of representations concerning musical spreading by radio broadcasting in Belém do Pará in the 1940's and the 1950's. The representations in focus were historically given birth by the press discourses' and by the memory of musicians who played a part in the musical scene of the so-called "radio era". The research focuses on the idea of "local color", namely, the regional uniqueness of the musical diffusion performed in town in the midst of the 20th century. The idea of a regional musical scene was developed in the shadow of the big radio stations based on the country's southeast, influenced by the radio and records' singers. The study approaches the intersection between the dynamic of local music production/diffusion and its external influences (by radio and records).

Keywords: Belém do Pará; popular music; radio stations.

*Este artigo é resultado parcial do projeto de pesquisa “Na periferia do sucesso: rádio e música popular de massa em Belém nas décadas de 1940 e 1950”, vinculado à Propesp/UFPa. Agradeço as contribuições dos alunos da graduação de História da UFPa e bolsistas de iniciação científica Edimara Bianca Vieira Corrêa e Elielton Benedito Castro Gomes.

¹ Ver AZEVEDO, Lia Calabre de. *No tempo do rádio: radiodifusão e cotidiano no Brasil, 1923-1960*. Tese (Doutorado em História) – PPGH-UFF, Niterói, 2002; CALABRE, Lia. *A era do rádio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

² ROCHA, Amara. *Nas ondas da modernização: o rádio e a TV no Brasil de 1950 a 1970*. Rio de Janeiro: Aeroplano/Faperj, 2007, p. 114.



O período entre 1945 e o final da década de 1950 é conhecido nos estudos de história dos meios de comunicação no Brasil como a “Era do Rádio”. Em linhas gerais, esse rótulo se aplica a uma época de grande popularidade das emissões radiofônicas, do crescimento vertiginoso do público ouvinte, do sucesso das radionovelas, do lançamento de produtos inovadores de consumo e do grande sucesso de cantores populares tornados ídolos de massa.¹ Tudo isso situado, aproximadamente, em um período entre duas ditaduras, a do Estado Novo, encerrada em 1945, e a do Regime Militar, iniciada em 1964.

Já em fins da década de 1940, a programação musical e os programas de auditório ocupavam a maior parte do tempo das transmissões.² O

surgimento do chamado rádio-espetáculo na década de 1950 foi marcado pelo desempenho fundamental das transmissões musicais, carro-chefe da produção artística e cultural das emissoras.³ Segundo Tinhorão, a figura de proa das programações era a do cantor romântico, “com sua voz máscula ou sestrosa” (e, certamente, a da cantora de grande recurso vocal), em torno do qual se construía o fascínio do público cativo, os fãs de rádio.⁴

O rádio, naquele contexto, ocupava o papel de centro propagador da música popular, quer no núcleo econômico-político do país, quer nas demais regiões brasileiras. Emissoras cariocas e paulistas de alcance nacional divulgavam as principais estrelas da música (cartazes) e os ritmos de sucesso apreciados pelos ouvintes. Da mesma forma, emissoras de alcance regional desempenhavam papel importante em sua área de atuação, articulando um sistema estelar local a um repertório de músicas e ritmos de sucesso⁵, ao lado da influência do *broadcasting* de alcance nacional.

No caso da Belém de meados do século XX, a imprensa local, em seus jornais e revistas de variedades, produziu registros importantes do alcance e da repercussão da programação musical de emissoras da cidade. Tais registros da atuação de artistas da música popular através do rádio servem como pistas formidáveis para o conhecimento da formação de um mercado musical local neste período. Este campo formou-se no cruzamento entre a dinâmica de produção/difusão musical, as influências externas (via rádio e via disco) e a interação com o público ouvinte e espectador de auditórios e shows promovidos pelas emissoras. É o estudo deste cruzamento, na sociedade belenense de meados do século, que se busca apresentar neste artigo.

O desenvolvimento deste campo de produção e divulgação musical é sumamente revelador da visão de mundo de artistas, profissionais dos meios de comunicação e do público consumidor da cultura de massa sobre a sociedade de sua época. Estes personagens estão situados num interregno pouco estudado da história da música popular do Brasil: o suposto hiato entre a era “de ouro” dos sambas cariocas dos anos 1930 e os anos 1960-70, época da Bossa Nova e da conformação da MPB como movimento musical.⁶

Segundo Napolitano, os anos 1950 são tidos por seus críticos como um período de música de baixa qualidade, comparado com as fases anterior e posterior àquela década.⁷ A época dos boleros, dos sambas-canções e dos seresteiros, no entender do autor, não teria sido uma “idade das trevas” musical para o país. Longe disso. Como diz Lenharo, foi aquela a época das “fãs apaixonadas por seus ídolos, das canções conhecidas na ponta da língua, dos fãs clubes espalhados pelo país e dos discos vendidos em grande tiragem”.⁸

Foi também tempo de grande circulação de discos estrangeiros nos portos do país,⁹ do crescimento vertiginoso do número de emissoras de rádio e do otimismo desenvolvimentista das camadas médias e altas do país, relativo às promessas de modernização do governo JK.¹⁰

Desenvolvimentismo tornou-se, na prática, a inserção definitiva do país no processo de concentração capitalista e importação de capitais, representado pelo ingresso de bens de consumo importados e pela suposta produção “nacional” de fábricas estrangeiras instaladas no Brasil.¹¹ O consumo significativo de maravilhas tecnológicas como geladeiras, máquinas de lavar e aparelhos de rádio foi acompanhado por um maior acesso à produção musical nacional e estrangeira por meio de discos e eletrolas.¹²

Estas maravilhas, no entanto, limitavam-se aos estratos médios e

³ *Idem*, p. 114 e 115.

⁴ TINHORÃO, José Ramos. Música popular – do gramofone ao rádio e tv. São Paulo: Ática, 1981, p. 121.

⁵ A primeira emissora de tv do Pará, a TV Marajoara, integrada à rede de Emissoras e Diários Associados de Assis Chateaubriand, foi inaugurada somente em 1961. Ver “Memória da Televisão Paraense”, disponível em <<http://www.orm.com.br/projetos/memoria/>>. Acesso em 12 jan. 2012.

⁶ Cf. LENHARO, Alcir. *Cantores do rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995, p. 8.

⁷ NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 63.

⁸ LENHARO, Alcir, *op. cit.*, p. 8.

⁹ Sobre as boêmias dos cais dos portos nos anos 1940, ver LENHARO, Alcir, *op. cit.*, p. 52.

¹⁰ ROCHA, Amara, *op. cit.*, p. 30-33.

¹¹ TINHORÃO, José Ramos, *op. cit.*, p. 82-102.

¹² *Idem*.

¹³ LENHARO, Alcir, *op. cit.*, p. 131.

¹⁴ AZEVEDO, Lia Calabre de. *A era do rádio, op. cit.*, p. 25.

¹⁵ Assim mencionado no masculino nas fontes jornalísticas consultadas.

¹⁶ Esta e as demais informações sobre a história do rádio paraense foram consultadas em VIEIRA, Ruth e GONÇALVES, Fátima. *Ligo o rádio pra sonhar: a história do rádio no Pará*. Belém: Prefeitura Municipal, 2003, p. 15-138.

¹⁷ O primeiro transmissor de 2 kw funcionou até meados dos anos 1940, quando foi substituído pela “polaquinha” (denominação atribuída pela gente de rádio local), um transmissor de 5 kw. Em 1955, a emissora pôs em funcionamento um novo transmissor de ondas médias de 10 kw, que permitiu ao sinal da PRC-5 o alcance da maior parte da região amazônica. Ver Revista Amazônia, ano 2, n. 15, março de 1956.

¹⁸ Sobre a trajetória dos fundadores da Rádio Clube do Pará, ver OLIVEIRA, Érito V. B. *Modernidade e integração na Amazônia: inteligentsia e broadcasting no entre guerras, 1923-1937*. Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) – PPHIST/UFGA, Belém, 2011. Consultar especialmente o capítulo, Uma proto-história do rádio na Amazônia, 1923-1929, p. 18-85.

¹⁹ VIEIRA, Ruth e GONÇALVES, Fátima, *op. cit.*, p. 57.

²⁰ Ver O Pará nas ondas do rádio. Disponível em <www.oparana-sondadoradio.ufpa.br>. Acesso em 5 maio 2010.

²¹ A rede de empresas de Assis Chateaubriand compunha um total de vinte jornais, cinco revistas e nove emissoras de rádio em fins dos anos 1940. Ver ROCHA, Amara, *op. cit.*, p. 43.

²² VIEIRA, Ruth e GONÇALVES, Fátima. *Ligo o Rádio pra Sonhar*. Op. Cit., p. 100.

altos da sociedade, dotados de poder de consumo. A média de longevidade do brasileiro era de cinquenta e quatro anos, um terço da população estava fora da escola e vigorava altíssima concentração de renda no país.¹³ O subdesenvolvimento predominante convivía com a modernidade representada pelo chamado “sem-fio” que, no caso de algumas emissoras, alcançava o país na totalidade através das ondas curtas.

Programas humorísticos, esportivos, jornalísticos, radionovelas, anúncios comerciais e apresentações musicais compreendiam o amplo leque da produção radiofônica. Neste campo, conforme Azevedo, atuavam grupos e atores sociais diversos cujas práticas e discursos revelam um sentido de disputa por poder e/ou prestígio.¹⁴

No caso do Pará, o campo de produção radiofônica começou a formar-se em 1928 com a fundação do Rádio Clube do Pará¹⁵, primeira emissora da Amazônia e surgida no formato de emissora de associados, de acordo com a tendência mais geral.¹⁶ A PRC-5 atuou até meados dos anos 1950 com um transmissor de pequeno alcance¹⁷, inclusive com dificuldades de alcançar os bairros mais distantes da cidade.

Os fundadores da emissora mantinham laços importantes com a elite política local, como era o caso do bacharel em Direito e radioamador Roberto Camelier, do ex-governador do estado Dionísio Ausier Bentes, sócio-fundador da emissora; do telegrafista Eriberto Pio e do jornalista Edgar Proença, que ingressou na sociedade logo após sua criação.¹⁸ O Rádio Clube foi presenteado em 1937 pela prefeitura municipal com um terreno no Bairro do Jurunas, numa localidade não-urbanizada e de difícil acesso.

No terreno concedido foi erguida a chamada “Aldeia do Rádio”, onde foram instalados seus transmissores e um estúdio para produção de programas. O complexo foi inaugurado em 1939 e permitiu a realização de apresentações musicais ao vivo com artistas locais. A programação musical tornou-se diversificada, com emissões especializadas em música clássica e popular, esta última dividida entre músicas estrangeiras, nacionais e regionais.

Vários músicos e cantores da C-5 (como era nomeada pela imprensa) foram revelados em programas de calouros da emissora nos anos 1940, com vista a ingressar em seu *cast*. O auditório da emissora, com e cento e cinquenta lugares, foi inaugurado em 1945 no complexo Aldeia do Rádio. Neste período, conjuntos musicais (“regionais”, conforme a denominação da época) e uma Jazz Orquestra passaram a fazer parte do Rádio Clube.¹⁹

Em 1954, a PRC-5 inaugurou, com nova doação de terreno público, sua nova sede no edifício Palácio do Rádio, erguido na Avenida Quinze de Agosto, centro da cidade. Os donos da emissora transferiram a construção do imóvel para um empresário local que, em troca, cedeu todo o segundo andar (de um prédio de quinze andares) à C-5.²⁰

Naquele mesmo ano foi inaugurada a segunda emissora do estado. A Rádio Marajoara, ZYE-20, foi criada como empreendimento da rede Diários Associados, de Assis Chateaubriand.²¹ Os profissionais que fundaram a emissora vieram das rádios “associadas” do Rio de Janeiro e de São Paulo e seus equipamentos foram importados da multinacional RCA-Vitor. Seu estúdio e auditório (com capacidade para mil pessoas) foram instalados no centro da cidade, próximo à Praça Justo Chermont, também conhecida como Largo de Nazaré. Outras instalações da emissora no Largo de Nazaré eram o cassino “Rancho Grande” e o Teatro “Marajoara”.²²

A Marajoara iniciou suas atividades com um transmissor de dez *kilo-watts*. Locutores, radioatores, cantores e músicos locais foram contratados para trabalhar na emissora após serem selecionados por especialistas de rádios do sudeste. Muitos eram provenientes da C-5. Cantores e músicos foram contratados, tal como na concorrente, para compor conjuntos vocais, regionais e a orquestra oficial. Os eventos musicais no auditório da E-20, no Teatro Marajoara e, principalmente, durante o Carnaval e as festividades do Círio de Nazaré mobilizavam parcela considerável da população da cidade.²³ Eram comuns nestes eventos as apresentações musicais, carro chefe da atuação do *cast* das emissoras, que ocupava a vitrine artística local ao lado das atrações nacionais e internacionais que visitavam periodicamente a cidade.

Os caminhos da pesquisa

Para este estudo foram levantados e consultados dois tipos de fonte histórica em particular: periódicos locais e a memória de profissionais da música cuja trajetória está ligada ao período aqui enfocado. Primeiramente, foram pesquisadas algumas crônicas musicais e notícias sobre eventos musicais de jornais diários locais. São aqui apresentados trechos de jornais como “A Província do Pará” e “O Liberal”.

O primeiro foi fundado em 1876 e funcionou sob o controle da elite política local ligada ao interventor de Belém Antônio Lemos²⁴ até 1926. Foi extinto a partir daí e refundado em 1947 sob iniciativa do grupo Diários Associados. Manteve, por conta de seu distanciamento, uma relação equilibrada com as forças políticas locais.²⁵ O segundo diário foi fundado pelo interventor do estado do Pará, Magalhães Barata, nomeado por Getúlio Vargas em 1930 e saído do poder no final da ditadura. Barata e seus aliados políticos do Partido Social Democrático fundaram O Liberal em 1945 com o objetivo de fazer frente, na imprensa, ao jornal “A Folha do Norte”, dirigida pelo jornalista Paulo Maranhão, notório opositor do “baratismo”.

De forma mais extensa, foram pesquisados os números da Revista Amazônia disponíveis no Acervo de Obras Raras da Biblioteca Pública “Arthur Vianna”. Trata-se de uma revista de variedades publicada na segunda metade da década de 1950 e nos dois primeiros anos da década seguinte. O periódico foi criado pelo escritor José Hermógenes Barra, membro da Academia Paraense de Letras e empresário de serviços gráficos. Suas edições contavam com contribuições de vários colegas acadêmicos de Barra para a composição de seções focadas em assuntos diversos: literatura, artes, cultura, ciência, economia, rádio, cinema e esportes. A seção de rádio era uma das páginas permanentes da revista, mas nem sempre regular. Há ausência desta seção em vários números da publicação mensal ao longo do período de 1955 e 1962.

O periódico tinha como subtítulo “revista da planície para o Brasil”. Pretendia, portanto, apresentar aspectos da sociedade, da economia, da política e da cultura do que entendiam seus colaboradores como “Amazônia” para o restante do país. Para isso, a revista contou desde o início com correspondentes fora do estado, especialmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, além de Amazonas, Ceará, Amapá e Pernambuco. As matérias, em geral, tratam da realidade local de Belém e do Pará. São apresentadas também algumas poucas notícias de eventos da alta sociedade, da economia e

²³ O Pará nas ondas do rádio, *op. cit.*

²⁴ Sobre a carreira política de Lemos, ver SARGES, Maria de Nazaré. *Memórias do “velho intendente”*. Belém: Paka-Tatu, 2002

²⁵ Sobre isso ver ROCQUE, Carlos. *História de A Província do Pará*. Belém: Mitograph, 1977, p. 190-215

²⁶ *Amazônia*, ano 1, n. 1, jan. 1955.

²⁷ *Idem*, ano 2, n. 18, jun. 1956.

²⁸ *Hiléia Magazine*, ano 1, n. 1, maio 1954.

²⁹ CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, p. 17. Sobre isso ver também CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de Fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 82.

³⁰ MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2001.

da política de outros estados amazônicos, como Amapá, Amazonas e Acre, este último sempre anunciado como a fronteira da ocupação humana na região.

Os diretores de “*Amazônia*” mantinham uma relação de cordialidade (e de ajuda mútua, na troca de imagens e de informações) com os editores da Província e da Folha do Norte. A inexistência de menções a contatos com jornalistas de *O Liberal* sugere certo distanciamento dos diretores da revista em relação ao baratismo. No entanto, como é explicitado no editorial de lançamento do periódico, “*Amazônia*” viria assumir uma posição conciliatória junto às “classes conservadoras, às entidades públicas e às classes liberais”, já que poderia necessitar da ajuda financeira desses grupos para a sua manutenção.²⁶ Isso explica a congratulação de página inteira feita a Magalhães Barata em junho de 1956 quando do seu retorno ao comando do estado por via eleitoral.²⁷

Outro periódico consultado foi a revista “*Hiléia Magazine*”, de subtítulo “do Pará para a Amazônia e da Amazônia para o Brasil”. Fundada um ano antes que “*Amazônia*”, “*Hiléia*” apresentava também como missão ser uma espécie de porta-voz da região junto ao país. Dadas suas limitações econômicas, a revista começou mensal, mas em pouco tempo tornou-se trimestral. *Hiléia* também contava com literatos e jornalistas de diários locais como colaboradores. Seu temário cobria tópicos diversos, entre curiosidades científicas, meios de comunicação, literatura, humor, cinema e história da Amazônia.

Nos dois únicos números disponíveis para consulta no Acervo de Obras Raras da Biblioteca Pública “Arthur Vianna” não há pistas disponíveis para deduzir a inclinação política dos editores da revista. Mas ela certamente não se diferenciava muito daquela adotada por “*Amazônia*”, dadas as dificuldades financeiras para a manutenção de uma publicação como aquela naquele contexto. Por isso, contribuições e apoio dos diferentes flancos políticos seriam certamente bem vindos para uma empreitada que supria uma lacuna, já que, como dizia o editorial do primeiro número de *Hiléia*: “Belém é, talvez, a única capital brasileira que não possui uma revista sua”.²⁸

O conteúdo destas fontes jornalísticas será aqui tratado como representações dos profissionais de imprensa da época acerca do mundo da música popular de Belém. Os jornalistas em questão mantinham trânsito considerável entre os artistas e produtores musicais e radiofônicos da cidade. A noção de representação é aqui tomada de empréstimo a Roger Chartier, na acepção de “esquemas intelectuais”²⁹ que constroem sentidos, mediados pelos interesses dos sujeitos envolvidos com os desdobramentos destas construções. Nesse caso, o texto jornalístico deve ser lido não somente “por sobre o ombro de seu autor” (para citar uma expressão de Clifford Geertz), mas também pela busca, nas entrelinhas, das redes de poder que atravessam a produção³⁰, a divulgação e a repercussão do texto.

No que tange às entrevistas, foram consultados dois importantes personagens do cenário musical local cujas memórias remontam à década de 1950. Um deles foi o cantor e compositor de sucesso nacional, Aurino Quirino Gonçalves, também conhecido como Pinduca, “o rei do carimbó”. Na época da entrevista, Pinduca estava às voltas com a produção de sua biografia em co-autoria com um jornalista local e, por isso, foi bastante econômico quanto ao fornecimento de informações sobre sua carreira. No

entanto, fatos preciosos sobre o cotidiano dos artistas da música na sua época foram trazidos à tona e são aqui utilizados para problematizar as fontes jornalísticas.

Outro entrevistado foi Paulo Pereira, filho do já falecido maestro Orlando Pereira, fundador e líder da Orquestra Orlando Pereira, ainda em atividade na cidade sob a batuta do sucessor. A orquestra foi fundada nos anos 1950 (o entrevistado não soube precisar a data de fundação) com o nome de “Jazz Internacional”, época em que seu líder era anunciado na imprensa com o cognome de Professor Candoca. Trata-se, portanto, de um registro de memórias de infância (nos anos 1960 e 1970), de alguém que era muito atento às histórias contadas pelo pai e que, posteriormente, assumiu a função paterna na condução da orquestra. Paulo Pereira criou outras duas bandas, ampliando o leque de atuação da marca “Orlando Pereira”.

Entre as imagens-lembranças individuais evocadas pelos entrevistados, é possível vislumbrar as condicionantes sociais que norteiam, no presente, suas impressões sobre o passado.³¹ Na entrevista de Pinduca, por exemplo, há uma clara valorização de sua carreira no presente, em detrimento das décadas passadas, sempre mencionadas como tempos difíceis. Isto tem certamente relação com o grande reconhecimento público obtido pelo artista a partir dos anos 1970. No caso de Paulo Pereira, suas memórias ligam-se à convivência com os músicos que frequentavam sua casa em sua infância, ao exemplo paterno como condutor da orquestra e às apresentações dentro e fora da cidade quando já atuava como integrante da banda. Isso tudo é hoje reavaliado do ponto de vista do empresário que é responsável pela orquestra e por mais outras duas bandas, de modo a atender contratos para tipos diferentes de público.

Revela-se, nessas entrevistas, o que Halbwachs chama de relação direta entre as recordações individuais e as experiências vividas no grupo social.³² Os grupos de convívio e de referência próprias aos sujeitos da memória, em particular no presente, têm marcante influência na configuração das reminiscências da história pessoal. Por isso, refletir sobre as memórias de Pinduca e de Paulo Pereira acerca de suas carreiras musicais é, de certa forma, aproximar-se de rastros das experiências dos artistas da música popular de Belém de meados do século XX.

O universo musical das programações de rádio

A programação musical era o carro chefe da grade das emissoras da “era do rádio”. Napolitano assinala que a Nacional, nos anos 1940 e 1950, com seu alcance em todo o país, tornou a música popular um “lugar definitivo na cultura brasileira”. Sua programação “voltada para o lazer das massas, ancorada em programas musicais, radionovelas e programas de informação”³³ tornou-se modelo para as diversas emissoras de alcance regional no país. A diferença entre as programações das emissoras seria não somente uma questão de escala, mas de nível de intercâmbio com as emissoras centrais do país.

No caso das emissoras paraenses, a preocupação com seu desempenho, na visão da imprensa, situava-se tanto no conteúdo da programação e quanto na excelência na montagem e organização dos programas. É este o alerta dado pelo colunista de rádio de Amazônia após o carnaval de 1955:

Chegou a hora de apagar tudo e começar de novo, planificando, saindo do ramerrão de todos

³¹ BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 53. Bloch aprofunda essa discussão ao propor que o presente é “só o movimento, devir dos acontecimentos históricos”. Daí que o conhecimento produzido pela pesquisa histórica deve dar conta desse movimento: só se conhece o presente pelo passado e vice-versa. Ver BLOCH, Marc. *Apologia da História ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 60.

³² HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990, p. 26.

³³ NAPOLITANO, Marcos, *op. cit.*, p. 52.

³⁴ Amazônia, ano 1, n. 2, fev. 1955, col. (coluna) Aqui se fala de rádio.

³⁵ Segundo Azevedo, a relação entre rádio e publicidade conduziu a expansão nacional das programações de rádio, ajudando a tornar nacionais “certas práticas culturais do eixo urbano do sudeste do país”. AZEVEDO, Lia Calabre de, *op. cit.*, p. 158.

³⁶ A coluna No mundo das Artes, da Hiléia Magazine, ano 1, n. 1, maio 1954, destaca o sucesso do concurso de músicas carnavalescas e das batalhas de confete do Rádio Clube, realizadas com o “apoio de grandes firmas comerciais de nossa praça”.

³⁷ Amazônia, ano 1, n. 12, dezembro de 1955, col. Aqui se fala de rádio. Segundo Lenharo, o carnaval era o “celeiro” de novos compositores e novas canções de sucesso, que poderiam seguir cantadas durante o ano todo. Ver LENHARO, Alcir, *op. cit.*, p. 145.

³⁸ A Amazônia, ano 2, n. 16, abr. 1956, anunciou a vinda de vários artistas de sucesso para o aniversário do Rádio Clube, como “oportunidade de ver, ouvir e aplaudir Ademilde Fonseca, ‘a rainha do chorinho’, Dilermando Reis, ‘o maior violonista das Américas’, Isaurinha Garcia, a personalíssima ‘estrela’ paulista, Antonio Laborda, a voz bonita que Recife nos mandou, Bené Nunes, ‘o poeta do teclado’, Antonio de Menezes, o tenor português intérprete sentimental das canções napolitanas, Nora Ney, ‘a voz mistério’ da nossa música popular, e Jorge Goulart, prêmio ‘Roquette Pinto de 1955’”.

³⁹ Como é o caso do “big show” promovido pela Marajoara em julho de 1956, que contou com a presença de artistas de rádios cariocas e paulistas. Amazônia, ano 2, n. 19, jul. 1956, col. Aqui se fala de rádio”

⁴⁰ Como no show de fevereiro de 1958, que teve a presença de uma vedete, um tenor mexicano, uma rumberia cubana, um conjunto musical carioca, dentre outras atrações. Amazônia, ano 4, n. 38, fev. 1958, col. Rádio.

⁴¹ Seu produtor geral de programas, J. Barroso, proveniente de Minas Gerais, atuou na emissora entre 1954 e 1957, após o que foi remetido ao seu estado natal pela rede associada.

os dias, evitando que à noite dials se estejam virando para estações do sul onde os programas são mais atraentes, bem montado, bem feitos. Não se pode, é claro estabelecer termos de comparação. Contudo, a côr local é um grande fator para que, com espetáculos bem organizados, a preferência seja dada às nossas emissoras.

*Esta tarefa cabe exclusivamente aos diretores de programação, responsáveis por cinquenta por cento da audiência das estações. O Carnaval acabou. Tiremos as máscaras, arregacemos as mangas e metamos a cara.*³⁴

O carnaval era uma grande ocasião para as atividades musicais das emissoras e para buscar alto retorno com as rendas de anunciantes. Naturalmente, o sucesso da programação significava tornar a emissora mais atrativa aos anunciantes.³⁵ As emissoras organizavam concursos de música de carnaval³⁶, traziam cantores de fora para apresentar os “sucessos para o próximo carnaval”³⁷ e criavam novos programas com o tema momesco, mobilizando seu *cast* artístico em atrações que faziam distribuição de prêmios.

Na opinião do colunista acima citado, o sucesso desta periódica reorganização da grade de programação das emissoras era principalmente responsabilidade dos produtores, que deveriam estar preparados, de “mangas arregaçadas”, para quando terminasse o carnaval. A fórmula de sucesso dos produtores seria promover a excelência na organização do programas, seguindo o exemplo das grandes estações do sudeste, e combiná-la com a “cor local”, a feição típica das atrações do “sem-fio” local.

Outro ponto alto da programação musical das emissoras de rádio ao longo do ano eram as festas de comemoração de seus aniversários de fundação. Era uma das grandes oportunidades dos produtores de trazerem “cartazes nacionais” para apresentações nos palcos locais.³⁸ Essa seria, obviamente, a fórmula de sucesso para a conquista do público num dos pontos altos da programação anual.

No mais, ao longo do ano, a atividade musical das emissoras poderia ser pontuada pela realização de espetáculos que também contavam com cartazes de fora entre cantores, comicos, locutores e até mesmo equilibristas. Shows com este feitio eram a tônica das atrações das emissoras de rádio durante as festividades do Círio de Nazaré, como será visto adiante. Mas este formato de “grande espetáculo” foi promovido pela Marajoara nos primeiros anos de seu funcionamento mesmo fora de grandes datas festivas³⁹. Na sua esteira, o Rádio Clube realizava apresentações com teor semelhante em seu auditório da Aldeia do Rádio, lançando mão de atrações nacionais e mesmo estrangeiras.⁴⁰

O intercâmbio com o *cast* de artistas do rádio dos grandes centros do país, no entanto, não se limitava a eventos festivos locais de grande porte. Havia certo trânsito entre profissionais de rádio de diferentes regiões do país. A Rádio Marajoara, por estar inserida na rede de Diários e Emissoras Associadas, contava com maior facilidade de circulação de profissionais de fora.⁴¹ Em escala menor, o Rádio Clube contava de forma esporádica com a presença de locutores de outros estados.⁴²

A ocorrência deste trânsito contribuía para a profissionalização das emissoras e, ao mesmo tempo, para a uniformização da organização dos programas⁴³ e para o surgimento de um padrão de interação com o público⁴⁴ em escala nacional. É certo que este padrão (recebimento de cartas de ouvintes, presença de público em programas de auditório, produção de programas voltados ao entretenimento, etc.) poderia apresentar matizes

diferentes nas programações locais, de modo a “atender satisfatoriamente aos desejos de seus milhares de sintonizadores”.⁴⁵

Os shows dos “cartazes de fora” eram a grande vitrine para os cantores e músicos locais aspirantes ao sucesso e para os produtores de rádio que buscavam maior profissionalização. A imprensa escrita anunciava isto de forma bastante clara. Eram comuns reclamações sobre a falta de apresentações de “elementos de fora” na coluna de rádio da Revista Amazônica.⁴⁶

As excursões de astros que chegavam a Belém nos anos 1950, trazidos pelas emissoras locais, eram festejadas na imprensa local e suas apresentações no rádio e em clubes sempre definidas com superlativos: “popularíssima audição”, “monumental festa”, “aplausos entusiásticos”, etc. Uma estratégia característica de divulgação dessas apresentações na imprensa é o destaque aos “títulos” dos cartazes popularmente consagrados nos meios de comunicação. Assim foi registrada a presença de Luiz Gonzaga, o “rei do baião e xaxado” no microfone do Rádio Clube em 1955.⁴⁷ No mesmo ano, foi noticiada a presença do paulista Armando Sousa Lima, “rei do solovox”, na Rádio Marajoara.⁴⁸ Outras “realezas da canção popular” que se apresentavam periodicamente nas rádios da cidade eram Carmélia Alves, a “rainha do baião”⁴⁹, e Ademilde Fonseca, a “rainha do chorinho”.⁵⁰

Reis e rainhas do rádio eram especialmente exaltados pela imprensa local se viessem à cidade no ano de seu reinado. Maior a importância do “cartaz de fora” trazido pela emissora de rádio, mais era ela elogiada por jornalistas locais, por sua preocupação em atender os “desejos” dos ouvintes.⁵¹ Para estes artistas de projeção nacional, segundo Rocha, as excursões serviam para promover suas novas gravações, seus discos e seus novos filmes.⁵² Isto, é claro, para além do ganho extra que vinha complementar os quase sempre baixos salários que recebiam de suas emissoras de origem.⁵³

Mas não só de cartazes do sudeste viviam as rádios locais. Nelas ocorriam com menor frequência apresentações de cantores e músicos provenientes do nordeste e de outros estados do norte. Também vez ou outra se faziam presentes na cidade artistas da música estrangeira, sempre festejados pela imprensa como “nomes mundialmente famosos”.⁵⁴ Vinham à cidade cantores, duos cantantes e orquestras, na maioria, provenientes de países da América do Sul, do Caribe, da Espanha e de Portugal.

Este fluxo de artistas nacionais e estrangeiros trazidos pelas emissoras de rádio tornava-se maior, sobretudo, durante as festividades não religiosas do Círio de Nazaré. A chamada “quadra nazarena” compreendia (como ocorre até hoje) quinze dias de festas nos arredores da basílica da cidade, onde se instalava o Arraial de Nazaré. Neste período, o arraial era composto por uma feira de exposições, com barracas de comidas regionais, espaço para shows e parque de diversões.⁵⁵

Os shows de “cartazes de fora” ocorridos nestas festividades eram basicamente promovidos pelas emissoras de rádio. A Rádio Marajoara, em particular, tinha o privilégio de estar instalada em frente à Praça Justo Chermont, local onde era erguido o Arraial de Nazaré. Seu auditório e o Teatro Marajoara tornavam-se centros de apresentações musicais na cidade durante o período festivo. A imprensa anunciava a ocorrência de espetáculos variados naqueles espaços, protagonizados por “grandes valores nacionais e internacionais do rádio, cinema e televisão”.⁵⁶

As atrações das rádios concorriam com os demais espetáculos pro-

⁴² Como é o caso dos locutores baianos cuja despedida foi noticiada pela imprensa local em 1956. *Amazônia*, ano 2, n. 16, abr. 1956.

⁴³ Para Azevedo, os programas de rádio sempre foram pautados na reação do público ouvinte e na fórmula de sucesso já empregada, ambos orientados pela lógica do mercado. AZEVEDO, Lia Calabre de. *No tempo do rádio*, op. cit., p. 256 e 257.

⁴⁴ Aqui entendido como construção midiática, equacionada pela sociedade abrangente. O público dos meios de comunicação é formado a partir de padrões de gosto e de consumo estipulados na sociedade num dado contexto histórico. Ver ROCHA, Amara, op. cit., p. 23.

⁴⁵ *Amazônia*, ano 1, n. 5, maio 1955, col. Aqui se fala de rádio.

⁴⁶ *Idem*, ano 1, n. 1, jan. 1955, col. Aqui se fala de rádio.

⁴⁷ *Idem*, ano 1, n. 05, maio 1955, col. Aqui se fala de rádio.

⁴⁸ *Idem*.

⁴⁹ *Idem*, ano 1, n. 6, jun. 1955, col. Aqui se fala de rádio.

⁵⁰ *Idem*, ano 1, n. 9, Nov. 1955, col. Aqui se fala de rádio.

⁵¹ *Idem*, ano 1, n. 5, maio 1955, col. Aqui se fala de rádio.

⁵² ROCHA, Amara, op. cit., p. 100.

⁵³ AZEVEDO, Lia Calabre de, op. cit., p. 142.

⁵⁴ *Idem*, ano 2, n. 19, jul. 1956, col. Aqui se fala de rádio Segundo Tinhorão, mesmo as grandes emissoras de rádio do sudeste preocupavam-se em promover apresentações ao vivo de cantores e músicos internacionais como parte de seu esquema de autopromoção. Ver TINHORÃO, José Ramos, op. cit., p. 68.

⁵⁵ Ver COSTA, Antonio Maurício D. A festa dentro da festa: recorrências do modelo festivo do circuito bregueiro no Círio de Nazaré em Belém do Pará. *Campos*, 7 (2), Curitiba, UFPR, 2006, p. 89.

⁵⁶ *Amazônia*, ano 1, n. 10, out. 1955. Coluna Aqui se fala de rádio. Tinhorão relata a vinda de uma caravana de artistas da Rádio Nacional a Belém em 1953. TINHORÃO, José Ramos, op. cit., p. 67.

⁵⁷ Amazônia, ano 3, n. 39, out. 1956, col. Rádio.

⁵⁸ *Idem*, ano 1, n. 4, abr. 1955, col. Aqui se fala de rádio.

⁵⁹ *Idem*, ano 3, n. 39, out. 1957, col. Rádio.

⁶⁰ *Idem*, ano 4, n. 45, set. 1958, col. Rádio.

⁶¹ Aurino Quirino Gonçalves (Pinduca), 75 anos, músico, entrevistado em 29 set. 09 2011.

⁶² Sobre conjuntos acústicos (“pau e corda”) e eletrônicos no Pará em fins dos anos 1950, ver COSTA, Tony Leão da. *Música do Norte: intelectuais, artistas populares, tradição e modernidade na formação da “MPB” no Pará (Anos de 1960 e 1970)*. Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) – PPHIST / UFPA, Belém: 2008. Consultar especialmente o capítulo O carimbó e a música popular paraense. Ver também SALLES, Vicente. *Sociedades de Euterpe: as bandas de música no Grão-Pará*. Brasília: Edição do Autor, 1985. Ver especialmente a parte Bandas de música nas comunidades”.

⁶³ Sobre a atuação dessas orquestras em Belém nos anos 1950, especialmente no período junino, ver COSTA, Antonio Maurício D. A “quadra joanina” na imprensa, nos clubes e nos terreiros da Belém dos anos 1950: “tradição interiorana” e espaço urbano. *Cadernos de Pesquisa do Cdhis*, v. 24, n.1, Uberlândia: UFU, jan.-jun. 2011, p. 201.

⁶⁴ Paulo César Pontes Lima (Nome artístico: Paulo Pereira), 51 anos, músico, engenheiro, economista, entrevistado em 25 nov. 2011.

gramados para os teatros da cidade neste período. A Marajoara, por exemplo, irradiava quinze dias seguidos de programas de auditório na Quadra Nazarena com renomados artistas da rede “associada”. Na opinião do colunista de rádio, Nivaldo Franco, isto influenciava no desenvolvimento da emissora, que poderia contar com apresentadores, locutores e regentes de orquestra de primeira linha, vindos dos grandes centros⁵⁷ naquele período.

Tais atrações de estrelas da música e do rádio brasileiro e estrangeiro no “sem-fio” paraense acabavam sendo tomadas como modelo para o sucesso da “cor local”. Os conjuntos musicais das emissoras vez ou outra apresentavam novidades inspiradas nas influências externas. É o caso da guitarra americana do músico Esdras Silva, incluída no Conjunto Guajará da PRC-5 em abril de 1955. Isto foi mencionado na imprensa como sinal de sensível melhora da banda no quesito acompanhamento musical.⁵⁸ Aliás, a recombinação de artistas para a formação de conjuntos musicais ou a adoção de certos ritmos como característicos de alguns cantores e músicos eram sempre apresentados na imprensa como novidade que viria mobilizar os espectadores no auditório e/ou mereceria um programa musical particular.⁵⁹ Exemplo disso é o anúncio do assim mencionado “segundo conjunto de rock e calypso do país”, *The Rockets*, formado em outubro de 1958 para atuar no microfone da Marajoara.⁶⁰

Mas é claro que o rádio não era o único espaço de atuação dos cantores e músicos da cidade. Havia artistas da música que se reuniam em pontos de referência na cidade entre as décadas de 1950 e 1960, nos quais eram recrutados para shows em clubes, boates e eventos particulares. Pinduca mencionou em entrevista que, antes do seu sucesso com o carimbó, “fazia ponto” com músicos no Café Glória, no Ver-o-Peso. Lá, segundo ele, eram organizados de improviso os assim chamados conjuntos “pega-pulso”, combinação de instrumentistas básicos de uma banda (baterista, banjista, contrabaixista, pandeirista, pistonista, saxofonista e trombonista) para imediata apresentação.⁶¹

Percebe-se, por essa descrição de Pinduca, que os conjuntos “pega-pulso” eram basicamente acústicos, com ênfase em instrumentos de sopro, o que data o seu registro memorial de meados dos anos 1950, quando ainda não eram muito comuns na cidade conjuntos musicais com instrumentos eletrônicos.⁶²

Conjuntos musicais da época podiam também apresentar-se em circos, quando então se organizavam no formato de orquestras. Algumas destas orquestras eram muito mencionadas nos jornais da época, arroladas nos anúncios de eventos em clubes sociais, sedes esportivas e apresentações abertas ao público. Orquestras como “Batutas do Ritmo”, de Sarito; “Martelo de Ouro”, de Vinícios; “Jazz Vitória”, de Raul Silva; “Jazz Marajoara”, de Oliveira da Paz; “Jazz Orquestra Maçaneta”, de Reginaldo Cunha; “Jazz-Band Pará”, de José Paixão; e “Jazz Internacional”, de Orlando Pereira (também chamado de Prof. Candoca) eram nomes recorrentes na programação festiva da cidade divulgada nos jornais dos anos 1950.⁶³ Ao lado do nome da orquestra, sempre era veiculado em destaque o seu líder, o maestro responsável pelo conjunto. O formato dessas orquestras acompanhava aquele das orquestras de rádio, figura obrigatória na programação das emissoras e sempre posicionada em um lugar de proa em seu *cast* musical.

Segundo Paulo Pereira, filho do antigo líder do Jazz Internacional (atual Orquestra Orlando Pereira), a demanda pelos conjuntos nos clubes e sedes sociais nos anos 1950 era muito grande.⁶⁴ Os foxtrotos, sambas, boleros e demais

ritmos latinos tocados no rádio eram a sensação das apresentações periódicas dos “jazzis”, como eram popularmente chamados. A presença desses conjuntos em festas do Clube do Remo, Delta Clube, Assembleia Paraense, Pará Clube, Automóvel Clube, por exemplo, lhes garantia algum destaque na imprensa, ao lado da programação musical das emissoras de rádio.

Apesar disso, o microfone e o auditório continuavam a ser espaços formidáveis para a projeção artística e a maioria dos artistas locais conhecidos pelo grande público tinha alguma inserção no *cast* das emissoras. O sucesso no rádio poderia ser trilhado por dois caminhos: os nomes poderiam ser construídos fora da emissora para em seguida se ingressar no “sem-fio”. Noutros casos, cartazes locais seriam mesmo criações dos produtores de rádio para programas específicos.

De todo modo, como diz Tinhorão, o sucesso no rádio como músico ou cantor, embora não significasse pronto enriquecimento, promovia grande mudança no status e nos hábitos de vida das novas estrelas.⁶⁵ Cantoras de rádio eram mencionadas na imprensa como rostos que “merecem ser vistos” nos auditórios⁶⁶; nomes verdadeiros e realizações dos artistas eram apresentados como curiosidades em periódicos⁶⁷; cantores e músicos eram cumprimentados publicamente por seus aniversários e casamentos⁶⁸; prêmios anuais eram distribuídos aos “melhores do rádio” no concurso da ARP; entrevistas e perfis de artistas eram divulgados na imprensa; e, finalmente, cartazes de sucesso local poderiam ter a sorte de ser lançados em emissoras do sudeste por algum produtor importante.⁶⁹

Aliás, o desenvolvimento do rádio nos anos 1940 e 1950 no país ocorreu no sentido da transformação das grandes emissoras do Rio de Janeiro e de São Paulo no centro definitivo da música popular brasileira, antes dessa expressão significar uma vertente musical específica. É inegável a centralidade dessas emissoras na divulgação da produção musical dos artistas de alcance nacional. Pinduca destaca que, antes dos anos 1970, o repertório dos músicos locais era basicamente sustentado pelos lançamentos vindos da capital do país: “Antigamente só era a música que vinha nos álbuns do Rio de Janeiro para cá”.⁷⁰

Isso explica a força de atração deste centro nacional dos meios de comunicação sobre os artistas da “cor local”. Essa força fez a cantora Carmem Silva, do *cast* da Marajoara, recusar um convite de transferência para a Rádio Bandeirantes, de São Paulo, por conta de seu interesse em tentar carreira na Rádio Tupi, do Rio de Janeiro.⁷¹ Mas não há notícias na revista *Amazônia*, nos números pesquisados, até 1959, de que a cantora tenha realizado seu intento. O fato é que a produção de estrelas nacionais do rádio obedecia também a um mecanismo de seleção de cartazes regionais no qual o interesse particular do artista ocupava um papel limitado frente aos esquemas de produção radiofônica.⁷²

No sentido preconizado por Edgar Morin, os meios de comunicação recrutam seus produtos “dentre as colheitas do local”.⁷³ A transformação dos talentos particulares em artistas representativos das emissoras, no caso da música, se opera na busca de um termo médio entre a padronização dos programas e a criatividade própria do artista. Adotando a perspectiva de Morin⁷⁴, os cartazes da música no rádio dos anos 1950 eram personalidades padronizadas pelas emissoras e, ao mesmo tempo, individualizadas por suas performances e inclinações artísticas.

Foi o que ocorreu com o “cidadão samba”, o cantor e compositor Ary Lobo, que ingressou no Rádio Clube em abril de 1954 através de um programa de calouros e atuou na emissora como sambista até outubro de 1955, quando decidiu tentar a sorte na capital do país. Mas não foi aquela uma decisão solitária e no escuro. Lobo foi levado ao Rio pelo compositor paraibano Pires Cavalcante, que também atuava como produtor radiofônico

⁶⁵ TINHORÃO, José Ramos, *op. cit.*, p. 130-132.

⁶⁶ *Amazônia*, ano 1, n. 4, abr. 1955, col. Aqui se fala de rádio.

⁶⁷ *Idem*, ano 1, n. 6, jun. 1955, col. Aqui se fala de rádio.

⁶⁸ *Idem*, ano 1, n. 8, ago. 1955, col. Aqui se fala de rádio.

⁶⁹ Como era o caso do cantor Carapêta, que seria “lançado” no Rio de Janeiro pelo compositor e produtor de rádio Pires Cavalcante. *Amazônia*, ano 4, n. 40, abr. 1958, col. Aqui se fala de rádio.

⁷⁰ Aurino Quirino Gonçalves (Pinduca), 75 anos, músico, entrevistado em 29 set. 2011.

⁷¹ *Amazônia*, ano 2, n. 17, maio 1956, col. Aqui se fala de rádio.

⁷² Sobre a nacionalização dos cartazes regionais, ver TINHORÃO, José Ramos, *op. cit.*, p. 69.

⁷³ MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo 1 (neurose)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011, p. 55.

⁷⁴ *Idem, ibidem*, p. 21 e 22.

⁷⁵ Amazônica, ano 1, n. 10, out. 1955, col. Aqui se fala de rádio.

⁷⁶ *Idem*.

⁷⁷ *Idem*, ano 2, n. 18, jun. 1956, col. Aqui se fala de rádio.

⁷⁸ *Idem*, ano 2, n. 19, jul. 1956, col. Ronda Musical.

⁷⁹ *Idem*, ano 3, n. 36, dez. 1957, col. Rádio.

⁸⁰ *Idem*, ano 4, n. 37, jan. 1958, col. Rádio (Entrevista do mês com Pires Cavalcante).

em Belém naquele período. Aliás, Ary Lobo já era conhecido na PRC-5 por cantar composições de Cavalcante e por terem composto algumas músicas em parceria.

Esta ligação prévia certamente contribuiu para o interesse de Cavalcante em promover fora do estado o sambista de sucesso do Rádio Clube. Como informou a Revista Amazônia em outubro de 1955, Cavalcante dispunha de “amigos ligados muito de perto ao círculo radiofônico da Capital Federal”.⁷⁵ Esses contatos seriam mobilizados pelo produtor de modo a encaixar o artista de sucesso regional no quadro de atrações de alguma emissora de alcance nacional.

O colunista de rádio de Amazônia, por sinal, considerava muito difícil a empreitada de Ary Lobo, já que a luta por sucesso “num centro imenso, como o do sul do país, é árdua e desigual”. Mas a intermediação de Cavalcante era vista pelo jornalista como elemento valioso na tentativa de cantor/compositor de “vencer na Maravilhosa”.⁷⁶

No ano seguinte, Amazônia publicava, no mês de junho, breve nota sobre a primeira gravação de um compacto de Ary Lobo pela RCA.⁷⁷ Acima da nota, uma pequena foto mostrava o cantor ao lado de Pires Cavalcante e, entre os dois, uma *pick up* com o teste de gravação. As músicas gravadas eram de ritmos nordestinos: o rojão “Atchim” (de Pires Cavalcante e Alcides Favacho) e o coco “Renda dá” (de Gadê). A partir daí, Ary Lobo foi assumindo o papel de cantor nordestino, distanciando-se do personagem “Cidadão Samba” que fazia sucesso no Pará, mas que não se adequava às chances disponíveis a um talento regional no meio artístico das rádios e das gravadoras sediadas na capital brasileira.

A nota já citada informava também que o compacto havia conseguido sucesso de vendas no eixo Rio-São Paulo. Notícias sobre o sucesso de Ary Lobo no Rio de Janeiro eram apresentadas pela imprensa local com uma forte marca de entusiasmo e, ao mesmo tempo, de reconhecimento por uma realização importante do artista. Lobo passou então a ser apresentado nas notas jornalísticas como “o nosso valor que venceu na Maravilhosa”. Seu lugar nas colunas locais de rádio e música mudou a partir de sua primeira gravação, transferindo-se para o estrato dos cantores nacionais de sucesso. Fica isto patente num teste de conhecimento sobre a carreira de cantores do rádio publicado na Revista Amazônia de julho de 1956.⁷⁸ Ary Lobo figura ali ao lado de estrelas como Ângela Maria e Ivon Cury. A pergunta era sobre uma das músicas gravadas por Lobo em seu compacto, e este mesmo disco era o prêmio dado aos acertadores que enviassem a resposta correta à revista.

Vê-se que a imprensa e o meio radiofônico local permaneceram divulgando localmente o artista que, apesar do alardeado sucesso, ainda ocupava um pequeno espaço entre os cartazes da grande mídia carioca. Já em 1957, Ary Lobo fora convidado pela PRC-5, sua antiga casa, a se apresentar no auditório da Aldeia do Rádio ao lado de outras de estrelas das rádios do sudeste.⁷⁹

A carreira do artista parecia ser a materialização das possibilidades de sucesso nacional aos cartazes locais. Pires Cavalcante, por sua vez, assumia de forma cada vez mais pronunciada o papel de lançador de artistas locais no Rio: já havia levado, depois de Ary Lobo, o sambista Bola Sete (que passou a usar o nome artístico “Sacy”) e pretendia lançar na Maravilhosa uma cantora paraense, sobre a qual preferia manter segredo.⁸⁰ Mas em abril

de 1958 Amazônia anunciava que outro cartaz da C-5, o cantor Carrapêta, seria brevemente lançado na “Capital da República” por Pires Cavalcante.⁸¹

Percebe-se que o produtor paraibano seguia adotando a fórmula bem sucedida com Ary Lobo: divulgar nas emissoras cariocas um cantor regional que pudesse se enquadrar no perfil de “estrela nortista”, espaço já consagrado por artistas como Luiz Gonzaga, Sivuca, Carmélia Alves, Jackson do Pandeiro, Almira Castilho, dentre outros. A regionalidade das estrelas da Rádio Nacional e de outras emissoras cariocas resultava, em certa medida, de uma padronização de personagens artísticos. Gravadoras e emissoras de rádio planejavam o sucesso de seus cantores, explorando todas as possibilidades comerciais da diversidade de ritmos musicais e da receptividade do público.⁸² Isso era repetido em escala menor pelas emissoras paraenses, considerando o cenário musical existente na década de 1950.

A “cor local”: o rádio e a música popular do Pará

Uma longa crônica sobre a qualidade da música popular feita localmente foi publicada no jornal “A Província do Pará” em 6 de maio de 1951. Intitulada “música paraense”, a crônica não assinada fala de um suposto encontro do autor com um velho amigo, “violonista emérito”, num dia comum, à saída de um cinema. Os amigos entabulam imediatamente uma conversa sobre música popular, lamentando, de início o “desaparecimento” das “grandes orquestras” em favor do “jazz” e do cinema falado.

Diferentemente das grandes orquestras, que executavam composições próprias de seus componentes, as jazz-bands se limitariam a “reproduzir as músicas gravadas nos discos”, submetendo-se aos “grandes centros gravadores [...] em condições de espalhar música pelo mundo”. Com isso, sem publicidade, perdia-se a memória da obra de grandes compositores locais. A oposição representativa desta situação, para o cronista, era a que se interpunha entre o piano e a *pick up*. O instrumento acústico, que requeria partituras, tendia a “rarear em nossa terra” em favor dos toca-discos elétricos, que impulsionavam a compra de discos. As partituras “esquecidas, guardadas entre papéis velhos” eram inexoravelmente substituídas pelo “disco vindo de fora”, quase sempre portador de “muitas exaropadas”.

Deste ponto em diante a conversa passou a ser propositiva. O violonista apontava como saída para a música paraense a necessidade de um esforço por gravar e distribuir “as nossas produções belíssimas que vivem esquecidas e ignoradas”. Dentre estas contariam não só as produções eruditas, mas também as músicas populares de “pássaros joaninos, blocos carnavalescos e pastorinhas de natal”. Mais ainda, caberia aos compositores locais, assim como já haviam feito no século passado os seus pares europeus e norte-americanos, coletar motivos musicais populares para que fossem transformados em composições amplamente divulgadas.

O exemplo mais próximo mencionado era o dos compositores e “coleccionadores musicais” cariocas: alguns deles, supostamente, compravam composições populares de autores desconhecidos e, depois, as publicavam fazendo “retumbante sucesso”. No caso paraense, o celeiro de ricas produções musicais seria o subúrbio de Belém, “arquivos dos nossos músicos e tocadores” populares. Bastava aos músicos paraenses de renome (provavelmente, não aqueles dos *jazz bands*) coletar essas preciosas criações para aplacar regionalmente a “fome de música (...) criada pelos discos nas

⁸¹ *Idem*, ano 4, n. 40, abr. 1958, col. Rádio.

⁸² LENHARO, Alcir, *op. cit.*, p. 69.

⁸³ Ver TRINDADE JR., Saint Clair. Produção do espaço e uso do solo urbano em Belém. Belém: NAEA/UFPB, 1997.

⁸⁴ Sobre isso ver COSTA, Antonio Maurício D., *op. cit.*, 196e 197.

⁸⁵ Em grande parte oriunda do interior do estado. Cf. *idem, ibidem*, p. 206 e 207.

⁸⁶ Guiães de Barros recorda, em seu livro de memórias, “noitadas da alta sociedade” transmitidas pelo Rádio Clube nos anos 1950. BARROS, Guiães de, *op. cit.*, p. 35.

eletrolas e pelas estações de rádio”.

No final da conversa, os dois amigos concordam com a necessidade da produção musical local ingressar na “corrente do progresso”. Mas, para isso, havia a necessidade de contar com a ajuda de um dirigente (leia-se, governante) “simpático à música regional”, “que promovesse uma cruzada em prol da ressurreição da música no Pará”.

A crônica fala em “ressurreição da música”, mas como vimos até aqui, o cenário musical na Belém de meados do século XX apresentava-se bastante diversificado e ativo, com os *casts* musicais de rádio, com as estrelas musicais vindas de fora e com a atuação de cantores e artistas em clubes, teatros e casas de festa. A pergunta correta a ser feita a esta fonte é: qual música devia ser ressuscitada?

Na verdade, a crônica gira em torno da busca pela produção de uma música legitimamente paraense, que viesse a se inserir no mercado musical mais amplo e chegasse às rádios e às *pick ups*. Esta música estaria em estado latente nos subúrbios, onde habitavam os “criadores espontâneos”, sintonizados com o que seria verdadeiramente regional. O “tratamento competente dessa matéria bruta” feito por compositores renomados daria origem a um acervo musical paraense apto a fazer sucesso no mercado nacional de discos.

Trata-se, é claro, de uma visão idealizada do subúrbio como celeiro da música popular. Há na crônica uma percepção conservadora sobre a produção e a circulação da música popular à época, considerando já estar consolidado, naquele período, o sucesso do cinema falado, o consumo de discos e a forte atuação das emissoras de rádio na divulgação musical.

Essa idealização do subúrbio tem ligação com uma visão estratificada do espaço urbano, cujas pistas podem ser seguidas nos registros da imprensa da época. O subúrbio é, nessa visão, um espaço extraurbano antes de tudo. Embora os bairros pouco ou nada urbanizados já fossem relativamente populosos nos anos 1950 e 1960 e circundassem a área central da cidade⁸³, eles sempre são apresentados nos periódicos como lugares distantes, ermos, perigosos, ou, num outro pólo, como espaços semi-rurais, festivos, alegres. Esta última caracterização é sempre presente nos jornais dos anos 1950 quando se trata de divulgar os festejos juninos.⁸⁴ As festas de clubes suburbanos, de vizinhança, estariam mais próximas, para alguns jornalistas das verdadeiras “tradições interioranas”.

A ambiguidade desta representação reside justamente nas impressões contraditórias produzidas por jornalistas sobre as transformações socioespaciais ocorridas na cidade a partir de fins dos anos 1940. Deste período até a década de 1960 ocorreu um salto populacional de quase 50%⁸⁵, e isso acarretou uma vertiginosa periferização, aprofundando a desigualdade entre as áreas mais e menos urbanizadas da cidade.

Esta assimetria é sempre evocada pelos cantores e músicos dos anos 1950 e 1960 quando mencionam a diferença entre os chamados clubes sociais e clubes suburbanos. Se os primeiros eram apresentados, na memória desses artistas (e também nos jornais da época), como lugares da elegância e de um público de elite⁸⁶, os clubes suburbanos, em geral, são descritos como espaços festivos sem limitação de acesso a pessoas de diferentes classes sociais. Seriam, portanto, lugares por excelência das festas populares, dos ritmos musicais populares, da dança sem afetação, da despreocupação com a indumentária, e etc.

Sobre os lugares em que se apresentava como músico antes do sucesso com o carimbó, Pinduca menciona, por exemplo, a disparidade entre as gafieiras, lugar do “pessoal de baixo” e os salões de festa da “sociedade”⁸⁷. Esta distinção se repete na fala de Paulo Pereira:

*Só ia pra festa da periferia quem era de lá. Tem casos que o papai fala muito assim, que o carroceiro [...] passava o dia inteirinho vendendo carvão, o dia inteiro. Quando era noite, ele parava a carroça na Sede dos Carroceiros, [...] todo suado, todo sujo, e ia pra festa que a Jazz Band Internacional tava tocando, lá na Sede dos Carroceiros, que era domingo à noite. Ai então o que acontece? Ficava aquelas cadeiras, tinha mesa, ficava aquelas cadeiras enfileiradas, o cara chegava todo suado lá e pegava a dama pra dançar. Então essa era a diversão antigamente.*⁸⁸

É claro que ambas são caracterizações idealizadas, já que alguns cantores e músicos da época registram em suas memórias as brechas de acesso do público “não-aristocrático” nos clubes elegantes da cidade. Da mesma forma, a identificação do clube suburbano, na imprensa especialmente, é sempre uma categoria acusatória, já que os proprietários e os promotores de eventos nesses espaços buscavam continuamente distinguir a boa qualidade (musical, de espaço físico, de atendimento) dos seus eventos nos anúncios de jornal. Mas é inegável a ênfase na distinção de classe nos registros sobre o acesso aos espaços de lazer e de apresentação musical à época.

Isto pode nos ajudar a compreender então a novidade do apelo do cronista de A Província do Pará, acima citado, à busca dos “motivos musicais populares” na periferia de Belém. Esta coleta poderia, após “tratamento competente” de músicos especialistas, ser transformada em legítima e bem sucedida produção da música paraense, distribuída na “corrente de progresso” das gravadoras e das rádios. Assim, na opinião do autor, seria possível “ressuscitar a nossa música”.

O problema desta visão otimista é ignorar (talvez conscientemente) as distâncias sociais e os mecanismos que promoviam o sucesso musical no período. Crônicas divagantes enfrentavam menos problemas que iniciativas concretas que buscassem aproximar cantores e locutores de diferentes origens sociais. Exemplo flagrante da persistência desse obstáculo se revela na coluna “No Mundo das Artes” da Hiléia Magazine de maio de 1954:

*Soubemos que Armando Pinheiro conseguiu fundar entre nós a Associação do Rádio Paraense. Sonho antiqüíssimo do seu colega que assina estas colunas. Marcamos encontro com todos os que militavam em rádio no Pará, convocamos reuniões pelos jornais e rádio, conseguimos médico, advogado e até engenheiro para atender nossos futuros colegas, mas, sabe o que aconteceu? Somente compareceu o elemento que não era propriamente de rádio. Alguns locutores de alto-falantes do subúrbio e alguns cantores de bares do subúrbio. E nada podemos fazer. Sabe por quê? Os radialistas paraenses ainda estão com complexo provinciano de que são radialistas e não desejam se meter em coisas “à toa”.. Se você conseguiu convencer essa gente a participar de sua iniciativa, eu considero um milagre. Desde já o nosso integral apoio [...] para conseguirmos o que precisamos de há muito.*⁸⁹

O cronista Roberto Rodrigues reclama do desinteresse dos radialistas paraenses pela associação que ele e seu colega Armando Pinheiro sonhavam em fundar já havia algum tempo. Compareceu à reunião, no entanto, gente que não era de rádio, mas que certamente almejava ingressar no universo do

⁸⁷ Aurino Quirino Gonçalves (Pinduca), 75 anos, músico, entrevistado em 29 set. 2011.

⁸⁸ Paulo César Pontes Lima (nome artístico: Paulo Pereira), 51 anos, músico, engenheiro, economista, entrevistado em 25 nov. 2011.

⁸⁹ Hiléia Magazine, ano 2, n. 1, jun. 1955.

⁹⁰ Há registros memorialísticos da atuação desses serviços de sonorização nos anos 1950 em PINTO, Lúcio Flávio. *Memória do Cotidiano* (a Belém de quase ontem), vols. 1 e 2. Belém: edição do autor, 2008.

⁹¹ À semelhança das pequenas cidades, trechos de bairros periféricos da cidade contavam com os serviços de alto-falantes como uma espécie de aparelho de rádio coletivo, em substituição ao rádio particular. Segundo Azevedo, isto era comum nos pequenos centros urbanos brasileiros nas décadas de 1940 e 50. AZEVEDO, Lia Calabre de., *op. cit.*, p. 182.

⁹² *Amazônia*, ano 2, n. 13, jan. 1956, col. Ronda Musical.

⁹³ *Idem*, ano 3, n. 25, janeiro de 1957 col. Aqui se fala de rádio.

⁹⁴ *Idem*.

⁹⁵ VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/ Editora UFRJ, 2004.

“sem-fio”, como indicava sua presença no local. Cantores de bares do subúrbio, como é possível deduzir, eram vistos como muito distantes daqueles que faziam sucesso nos microfones do Rádio Clube e da Rádio Marajoara. Distante também dos locutores de programas radiofônicos estariam aqueles que trabalhavam nos “alto-falantes do subúrbio”, que eram serviços de sonorização instalados em postes ao longo de trechos comerciais da cidade.⁹⁰ Estas verdadeiras rádios suburbanas, limitadas ao alcance dos alto-falantes, faziam divulgação dos estabelecimentos comerciais, tocavam músicas e tinham nos seus locutores (muitas vezes seus proprietários) algo como um apresentador de programa radiofônico.⁹¹ Daí por que, possivelmente, estes se viam aptos a ingressar na Associação do Rádio Paraense.

Percebe-se, assim, que a ideia de uma “música paraense”, com espaço cativo no rádio local, era algo realmente nebuloso. Tratava-se de uma cena musical definida pelo intercâmbio com as influências externas e, ao mesmo tempo, com a recepção musical praticada tanto nos auditórios de rádio, teatros, clubes elegantes como nos serviços de alto-falantes, bares e clubes de subúrbio. Havia, então, um cenário heterogêneo na cidade em que a difusão e o consumo musical eram feitos por diferentes “porta-vozes”, alguns dos quais faziam parte dos *casts* das emissoras e buscavam o estrelato seguindo o roteiro trilhado pelos cartazes nacionais das rádios do sudeste.

Popular, neste caso, não significa somente ser a música oriunda do povo, mas ter um tratamento específico nos meios de comunicação para que as criações conquistem a preferência deste mesmo “povo”. O colunista musical de Amazônia em janeiro de 1956 sustenta esta ideia e defende um sentido de popularidade que ultrapassa as diferenças socioeconômicas: “A música popular ocupa um lugar de destaque na preferência do povo. Ela não traz cartão de apresentação, sua mensagem alegre invade o lar do rico e do pobre”.⁹²

Outros, entretanto, não eram tão otimistas. Uma entrevista publicada em Amazônia em fevereiro de 1957 com um importante letrista carioca, Pedro Caetano, revela uma visão mais conservadora em relação à música popular dos discos e das rádios. Ao responder uma pergunta sobre as dificuldades em lançar suas letras em músicas novas, Caetano reclama da música que se tornou “um produto industrial e os vendedores são muitos”.⁹³ A “industrialização da música” promovia, segundo o letrista, uma pilhagem da “inspiração alheia”, tornando-a inautêntica. E mais, isto valeria inclusive para o samba carioca do seu tempo, já que Caetano afirmava considerar somente o baião e o coco como “únicos ritmos verdadeiramente brasileiros”.⁹⁴

A autenticidade brasileira atribuída pelo letrista carioca aos ritmos nordestinos estaria calcada, podemos deduzir, na sua posição secundária frente ao samba (e suas variações) no campo da (nos termos do letrista) “industrialização musical”. Mas é sabido que coco e baião faziam sucesso nos discos e nas grandes emissoras de rádio na voz de cantores do nordeste ou de outras regiões, como era o caso de Ary Lobo.

O samba urbano carioca, na pesquisa de Vianna, é apresentado como resultado de uma miscelânea de influências musicais que acompanharam as transformações sociais vividas no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX.⁹⁵ Segundo o autor, vários grupos sociais (negros baianos vindos para o Rio após a abolição, músicos ciganos, literatos apreciadores

de música e poesia popular) conviviam no centro da cidade nos anos 1910, praticando trocas musicais nas festas populares.⁹⁶ Os compositores de samba, oriundos deste meio, só ganham projeção na imprensa e nos salões intelectuais na década seguinte, momento em que o subúrbio carioca começa a ser identificado por intelectuais e jornalistas como o lugar de origem do samba, em bairros pobres, festivos, mas perigosos.⁹⁷

Somente em fins dos anos 1930 que, segundo Vianna, o “samba do morro” passa a ser evocado por músicos brancos de classe média, especialmente da turma de Vila Isabel (Noel Rosa, Almirante e Braguinha), como berço autêntico do samba carioca. Esta versão estaria calcada mesmo nas “expedições aos subúrbios” que estes músicos faziam com “ouvidos atentos”.⁹⁸

Mas já aqui, segundo Viana, havia uma música popular “impura”: o samba do morro, “descoberto” pelos sambistas de Vila Isabel já era resultado da mistura de diversas expressões musicais cultivadas entre a população da cidade deste o início do século XX e que se tornou mais conhecida exatamente por circular também pelos meios eruditos e pela imprensa da cidade.⁹⁹ O samba carioca teria, portanto, nascimento simultâneo à indústria fonográfica e às emissoras de rádio. A força de divulgação destes meios, o reconhecimento de parcela dos intelectuais que viviam na capital do país e sua base de legitimidade popular forjada nas primeiras décadas do século XX¹⁰⁰ contribuíram para a transformação do samba urbano carioca em referência central da música popular brasileira.

Isto ajuda a explicar a projeção do samba entre as criações musicais brasileiras ao longo do século XX. Tal pode ser observado numa crônica de “A Província do Pará”, de 9 de janeiro de 1952, intitulada “A Nova Música”, que alude à busca de dois jovens compositores locais pela criação de um ritmo paraense, que servisse para identificar tanto uma expressão musical quanto uma dança. O cronista de A Província apresentava a novidade dos compositores Paulo Roberto e Flaviano Cruz de forma entusiástica e dizia que a nova “dança do Pará, diferente do samba, do baião, do choro e da marcha” seria levada para “vencer na Maravilhosa”.

O Rio de Janeiro acaba por ser mencionado na crônica, portanto, como o centro de ebulição da música popular do país, para onde deveriam convergir as novidades regionais. O sucesso da “nova música”, no entanto, estaria calcado em sua regionalidade, no fato de ser diferente do frevo de Pernambuco, do baião da Paraíba, do calango da Bahia e do samba de morro do Rio de Janeiro. Observe-se que o samba é enfatizado na crônica como o verdadeiro paradigma musical popular brasileiro, considerando suas variações de ritmo e de dança, que incluía o choro, a marcha e o calango baiano.

Importante destacar que a “nova música” era anunciada na crônica como promessa de sucesso no carnaval daquele ano. Tratava-se, antes de tudo, de uma música carnavalesca, próxima do samba, mas com um quê da “côr local”: “com a nossa música, bem paraense, cheirando a tacacá, da cor do açaí e cujos passos bem se assemelham a do caboclo marajoara acostumado a pegar o boi pelos chifres e comer chibé com pirarucu”.¹⁰¹

A síntese destas referências locais em termos de música seria o ruído compassado dos tamancos de “uma morena brejeira” que passou, num certo dia, pelos compositores quando conversavam sobre suas ideias musicais “num banquinho do Bairro da Campina”. A morena brejeira levava uma cuia de açaí e se movia num “passinho miúdo”, “batendo no calçamen-

⁹⁶ *Idem, ibidem*, p. 113.

⁹⁷ *Idem, ibidem*, p. 118-119.

⁹⁸ *Idem, ibidem*, p. 121.

⁹⁹ *Idem, ibidem*, p. 124.

¹⁰⁰ Mas com ligações mais longas com o gosto popular pelo lundu, pela modinha e pelo maxixe, todos ritmos musicais dançantes populares de sucesso em períodos anteriores. Sobre isto ver: TINHO-RÃO, José Ramos. *Música popular – os sons que vêm da rua*. Petrópolis: Vozes, 1976.

¹⁰¹ A Nova Música. *A Província do Pará*, 9 jan. 1952.

¹⁰² *Idem*.

¹⁰³ Espécie de associação de cronistas voltada para a divulgação e a promoção de eventos carnavalescos na década de 1950. Para um estudo específico sobre esta associação ver DIAS, Sinara da Costa. *O reinado de Momo na Belém da década de 1950: os meios de comunicação de massa e a influência no Carnaval*. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso em História) – FAHIS-UFPA, Belém, 2011.

¹⁰⁴ Paulo e Flaviano em visita à Crônica Carnavalesca deste vespertino. *O Liberal*, 2 fev. 1952.

¹⁰⁵ Ver COSTA, Tony Leão da. Carimbó e brega: indústria cultural e tradição na música popular do norte do Brasil. *Estudos Amazônicos*, vol. VI, n. 1, Belém: UFPA, 2011.

¹⁰⁶ *Idem*, p. 168-169.

to ainda molhado da última chuva”.¹⁰² A tentativa dos compositores de reproduzir o som dos tamancos com a ajuda de instrumentos típicos do samba, como pandeiro, surdo, tamborim e reco-reco, teria dado origem à “nova música paraense”, o “talaque”, que viria a ser lançado no carnaval daquele ano.

O sucesso da criação do novo ritmo dependia, entretanto, da ampla divulgação da novidade nos meios de comunicação locais. Daí a busca dos jovens compositores pelo cronista de A Província na redação do jornal para a divulgação da criação. O mesmo teria sido feito na redação de “O Liberal”, à qual retornaram os compositores em 2 de fevereiro de 1952 para agradecer à divulgação do novo ritmo e para fazer um apelo: um pedido ao Círculo de Cronistas Carnavalescos¹⁰³ que realizasse sua “batalha de confete” no sábado gordo para que, nele, escolas de samba, ranchos e blocos carnavalescos pudessem apresentar suas alegorias.¹⁰⁴

O talaque ainda não tinha sido levado para a “Maravilhosa”, mas estava sendo preparado pelos compositores (e pela crônica jornalística) para fazer sucesso no carnaval daquele ano em Belém. A previsão deste sucesso sustentava-se, como se vê, na receptividade da imprensa local. Mas um dado novo anunciado nesta visita à crônica de O Liberal era que a “nova música” seria lançada numa boate da cidade com patrocínio dos Diários Associados.

Isto era mais ainda significativo. Talvez por intermédio da Rádio Marajoara e/ou de A Província do Pará, que faziam parte da rede associada, os dois compositores emprestavam uma chancela importante para o que chamaríamos hoje de apoio cultural. Os compositores se projetavam assim como promotores do carnaval local e porta-vozes de agremiações carnavalescas a partir de seu trânsito pela imprensa, valorizado pela condição de criadores de um novo ritmo paraense.

Não foram encontrados outros registros na imprensa que atestassem ou não o sucesso do talaque no carnaval daquele ano ou dos anos subsequentes. O que se sabe, todavia, é que não há menção atual ao talaque como um ritmo musical tipicamente paraense, como acontece com o carimbó. Este último, além de ter uma presença de longa duração entre as manifestações musicais populares paraenses, passou a ser divulgado nas rádios e nos discos na década de 1970, alcançando inclusive repercussão nacional na primeira metade daquele decênio.¹⁰⁵ No entendimento de Costa, foi por conta do sucesso do ritmo popular nos modernos meios de comunicação e sua valorização por parcela da intelectualidade local, ao lado da atuação de compositores, cantores e conjuntos musicais, que se consolidou o sentido contemporâneo do carimbó como música identitária, representativa, até os dias de hoje, do regionalismo paraense.¹⁰⁶

Esta combinação não ocorreu com o talaque. A novidade parecia mais uma das variações do samba de carnaval e, como tal, parece ter ficado restrita à folia momesca de 1952, já que não há referências a ele nos carnavais dos anos seguintes. Vê-se com isso que nem todas as criações midiáticas voltadas para fazer o sucesso de artistas e ritmos musicais eram bem sucedidas ao tentar forjar sua “cor local”.

Os produtores de rádio e as gravadoras sabiam da dificuldade de promover o sucesso de músicas e artistas, algo deveras condicionado às inclinações oscilantes do público ouvinte e comprador de discos. O mais adequado seria buscar um meio termo entre as experiências bem sucedi-

das do passado e a aposta na criatividade do artista, de modo a melhor interpretar o eco da receptividade do público. Isto explica a aposta de Pires Cavalcante de promover Ary Lobo como cantor nordestino no sudeste do país.

Já a mesma trilha de sucesso nacional não foi alcançada por artistas paraenses que “levaram à cera” suas músicas em estúdios cariocas em fins dos anos 1950. É o caso da cantora Zilda Pereira, que gravou dois compactos¹⁰⁷ no Rio de Janeiro em 1958 com boleros de Paes de Queiroz e que ingressou na Rádio Tupi naquele ano.¹⁰⁸ Suas gravações, todavia, não alcançaram o sucesso e a repercussão das de Ary Lobo à época, talvez por não se encaixarem no feitio regional estipulado no cenário musical do sudeste do país.

Outros artistas paraenses também frequentaram os estúdios cariocas já no início dos anos 1960, mas com o intuito de reforçar seu sucesso local com a divulgação de seus discos. Por exemplo, a antiga *Jazz Band Internacional*, já com o novo nome de Orquestra Orlando Pereira, em referência ao seu líder, gravou dois discos de 33 rpm naquele período. Os discos lançados no início daquele decênio ilustram bem a ideia de regionalidade concebida pelos artistas do *star system* paraense no período. O primeiro, com o título de “Belém Belém” e lançado em 1963, contava com somente duas composições próprias.¹⁰⁹ As demais se classificavam entre samba, chorinho, baião, mambo e bolero, todas músicas de sucesso nacional no período e que foram liberadas para a gravação sob chancela da RCA, empresa que produziu o disco.

Apesar da produção da RCA, o investimento para a gravação foi responsabilidade do líder da orquestra. Segundo Paulo Pereira,

*papai pagou do próprio bolso. A banda viajou pra gravar, 30 dias no Rio de Janeiro [...], tudo bancado pelo papai [...] tanto que quando voltaram o papai teve que vender televisão, teve que vender móveis de casa pra pagar as despesas, porque o LP fez sucesso mas não arrecadou pra pagar a despesa. Não contente, ele bancou de novo em 66, de novo também, mesma dificuldade. Mas foram marcos. Porque naquela época não era essa facilidade que você tem pra gravar um LP.*¹¹⁰

O disco de 1966, “Dançando com o Conjunto Orlando Pereira” seguiu a mesma fórmula. Desta vez a banda contou com a produção da gravadora CBS, que também foi encaminhada para estúdios cariocas. Os custos, como ocorrera no primeiro disco, foram arcados por Orlando Pereira. Da mesma forma, a venda local do disco não foi suficiente para pagar as despesas com o investimento, diz Paulo Pereira. Mas apesar da inexistência de retorno financeiro direto, os discos foram fundamentais para a promoção da orquestra junto ao público local, aumentando os convites para apresentações em diversos municípios do interior do estado e em vários clubes de elite da cidade.

A orquestra que atuava em festas de subúrbio e em clubes da alta sociedade local desde os anos 1950 conseguia, com a gravação de seus discos, tornar-se mais ainda representativa da cena musical local. As capas dos 33 rmps ilustram bem a marca regional invocada pela banda. A capa do vinil “Belém Belém” exibe um panorama da cidade visto a partir do então chamado Forte do Castelo, num ponto à sombra de uma mangueira.¹¹¹ A imagem mostra o Ver-o-Peso, com destaque para a Feira do Açai e para o

¹⁰⁷ Lenharo destaca a popularidade dos compactos na década de 1950, especialmente por seu menor custo de produção. LE-NHARO, Alcir, *op. cit.*, p. 147 e 148.

¹⁰⁸ Amazônia, ano 4, números 38, 42 e 45, fev., jun. e setembro 1958.

¹⁰⁹ Uma delas deu nome ao disco. Era o samba “Belém Belém”, do músico Guilherme Coutinho, integrante do conjunto.

¹¹⁰ Paulo César Pontes Lima (Nome artístico: Paulo Pereira), 51 anos, músico, engenheiro, economista, entrevistado em 25 nov./2011.

¹¹¹ Os discos de conjuntos aqui citados estão disponíveis para consulta no acervo da Fonoteca Satyro de Mello, da Fundação Cultural Tancredo Neves, em Belém.

¹¹² VENTURINI, Carolina M. M. Cartão-Postal: o tempo de uma cidade. *Lato & Sensu*, v. 2, n. 3-4, Belém: 2001, p. 90-92.

¹¹³ Disco “Voa meu samba”, de Alberto Mota e seu Conjunto, acervo da Fonoteca Satyro de Mello, da Fundação Cultural Tancredo Neves, em Belém.

¹¹⁴ *Idem*.

¹¹⁵ Disco “É pra dançar... Ou mais!”, de Alberto Mota e seu Conjunto, acervo da Fonoteca Satyro de Mello, da Fundação Cultural Tancredo Neves, em Belém.

¹¹⁶ Ver COSTA, Tony Leão da. *Música do Norte*, op. cit., p. 152-214.

¹¹⁷ BELÉM, Fafá de. *Tamba Tajá*. Rio de Janeiro: Polydor, 1976. LP.

¹¹⁸ SILVA, Edilson Mateus. *Ruy, Paulo e Fafá: a identidade amazônica na canção paraense (1976-1980)*. Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) PPHIST / UFPA. Belém: 2010, p. 80.

Mercado de Ferro, ícone muito presente nos cartões-postais da cidade ao longo do século XX.¹¹² Acima, no céu, despontava um avião da Paraense Transportes Aéreos, cuja marca se fez presente em alguns discos da época, já que a companhia garantia apoio, mesmo que limitado, às gravações.

É o caso da capa do álbum “Voa meu samba”, lançado pelo Conjunto Alberto Mota também no início dos anos 1960. Na capa do LP produzido pela Polydor se estampava um avião da Paraense Transportes Aéreos em terra, com os componentes do conjunto, devidamente uniformizados. Estavam todos dispostos à frente da escada do aparelho, mas voltados para a câmera, sugerindo partida ou chegada do conjunto numa turnê. O texto de apresentação do disco, não assinado, ressalta a importância dos progressos da aviação comercial para a superação das “fronteiras artísticas regionais”: “Com a mesma facilidade que o artista gaúcho se apresenta no Amazonas e vice-versa, a Polydor se dá ao luxo de mandar buscar uma orquestra em Belém para gravar em seus estúdios no Rio... e pela segunda vez.”¹¹³ O disco, como sugere o título, era todo voltado para o samba e, podemos supor, tinha como alvo o público do norte e do nordeste do país, já que o apresentador destaca o grande sucesso do conjunto entre o público nordestino. No final, o autor indica de onde está falando, ao louvar a qualidade do conjunto ao alcançar o nível dos artistas cariocas: “O prestígio de Alberto Mota [...] atravessou fronteiras regionais para nos deliciar com seu ritmo gostoso, que prova que o artista não se limita a ficar em casa, êle vem nos fazer uma visita e nos mostrar que lá no Norte também se tem bossa, tanta quanto a dos cariocas!”¹¹⁴

Talento mostrado no centro do mercado fonográfico brasileiro, mas cuja repercussão se limitou à região de origem do conjunto e a seus fãs nordestinos. É certo que o sucesso nacional era a grande expectativa destes artistas cujos discos chegaram a ser produzidos por grandes gravadoras. É o que defende o colunista social de “O Liberal” e do Rádio Clube do Pará, Pierre Beltrand, na apresentação do LP “É prá dançar... Ou mais!”, também do Conjunto Alberto Mota. Para o colunista, “a Orquestra de Alberto Mota [...] poderá competir com as melhores do país”¹¹⁵. Mas o sucesso mais evidente do conjunto, também ressaltado pelo colunista, eram suas apresentações nos “principais clubes elegantes de Belém do Pará, como a Assembléia Paraense, Clube do Remo, Pará Clube, Bancrevea, AABB, Tuna Luso Comercial, Grêmio Literário Português”, além de reuniões da alta sociedade local e apresentações em outros estados da Região Norte.

A regionalidade destes discos, portanto, reside mais na evocação imagética das capas, no conteúdo de algumas poucas letras que falavam de coisas regionais, e na busca por alcançar o estrelato nacional tomando como emblema a ligação com público local. Menos importante era a divulgação de uma música paraense, de um ritmo local, que viesse a ocupar espaço ao lado de outros ritmos nacionais de sucesso. Isto de fato, só seria efetivado na década de 1970 com o sucesso nacional do carimbó, encabeçado por Pinduca e Eliana Pitman.¹¹⁶

Aliás, lançado em 1976, o primeiro LP da cantora Fafá de Belém, “Tamba Tajá”¹¹⁷, estampa o carimbó “Esse rio é minha rua”, composição do poeta Ruy Barata e do músico Paulo André, dentre suas canções com ambientação rural e temática regional-folclórica.¹¹⁸ Embora distante do “carimbó de roda” do interior do estado¹¹⁹, a composição estilizada tornada sucesso nacional na voz de Fafá reforçou a difusão do carimbó, apresentado

como ritmo musical característico do norte do Brasil. Mas nesta altura, os tempos já eram outros e a era de apogeu das estrelas musicais do rádio já havia chegado ao fim.

Nas trilhas da “cor local”

Mas o que seria exatamente o fim da “era do rádio”? Em primeiro lugar, a tendente popularização da televisão já nos anos 1960 modificou o fluxo da maioria das verbas de publicidade em direção ao novo veículo de comunicação. Com isso, as emissoras não tinham mais como manter grandes *casts* artísticos e demais profissionais empregados na realização de radionovelas, programas de auditórios e outras programações ao vivo.¹²⁰ O rádio dos anos 1960 passou a assumir gradualmente um novo formato: programação realizada em estúdio e prioridade de apresentação a programas gravados: musicais, noticiários e esportivos.¹²¹

Ocorreu também aos poucos uma transferência da estrutura do rádio para a televisão. Programas, escritores, técnicos, artistas, diretores, executivos passaram a compor o novo universo televisivo¹²². Tornara-se então comum que os artistas do eixo Rio-São Paulo não se preocupassem em estar empregados nas grandes emissoras de rádio: podiam aparecer na TV, cantar em boates e fazer turnês pelo país.

Mais ainda, a nova geração de cantores surgida com a Bossa Nova e, mais tarde, com a MPB, contribuiu para alterar o perfil do cantor popular do sucesso. Os cantores de grande recurso vocal que arrebatavam fãs-clubes e estavam ligados ao mundo do rádio foram aos poucos perdendo terreno para novas gerações de ídolos ligados a inovações musicais (Bossa Nova, *rock'n'roll* etc.). O público destes novos ídolos era composto, na maioria, por jovens de classe média dos grandes centros urbanos e consumidores regulares de discos.¹²³

O desenvolvimento da televisão e da indústria fonográfica do país diminuiu o tempo médio de sucesso das estrelas da canção, levando as novas platéias musicais a desconhecer ídolos da canção popular de outros tempos, como os cantores do rádio dos anos 1940 e 1950. Tal ocorreu tanto no sudeste quanto no norte do país. Aliás, isto parece ter sido mais agudo no norte por conta de sua posição periférica em relação ao centro da indústria cultural brasileira.

Músicos e cantores do rádio paraense de meados do século XX foram gradualmente esquecidos pelo grande público a partir dos anos 1960 e ofuscados pela geração de artistas ligados a referências tradicionais como o carimbó, ou à modernidade da MPB produzida por cantores/compositores locais.¹²⁴ Permaneceram na memória popular alguns artistas que tinham trabalhado antes no rádio, mas que continuaram na ativa, gravando e tendo repercussão também na TV. O exemplo mais característico deste tipo é o de Ary Lobo, cujo sucesso nacional também contribuiu para que permanecesse reconhecido como estrela originada na era de ouro do rádio. Outros como Carmem Silva, Roberto Rodrigues, Geruza Sousa, Alberto Yone, Zilda Ferreira, Tácito Cantuária, Virgínia de Moraes, dentre outros, são pouco ou nada conhecidos pelos apreciadores contemporâneos de música paraense.

Este esquecimento, por seu turno, é revelador do processo de formação e difusão da atual música popular brasileira no Pará, considerando a relação entre meios de comunicação, sociedade e poderes econômico e

¹¹⁹ De acordo com o ponto de vista de Silva. Cf. *idem, ibidem*.

¹²⁰ CALABRE, Lia. *A Era do Rádio*, *op. cit.*, p. 49 e 50.

¹²¹ ROCHA, Amara., *op. cit.*, p. 129.

¹²² LENHARO, Alcir., *op. cit.*, p. 159.

¹²³ TINHORÃO, José Ramos., *op. cit.*, p. 102.

¹²⁴ Tais como os que são estudados nas dissertações de SILVA, Edilson Mateus, *op. cit.* e COSTA, Tony Leão., *op. cit.*

¹²⁵ Lenharo informa que revistas e jornais dos anos 1960 acompanhavam a política da guerra fria e apresentavam regularmente matérias de denúncia dos horrores do comunismo ou da suposta conspiração comunista interna, oposta aos “valores ocidentais e cristãos de nossa sociedade”. LENHARO, Alcír. *op. cit.*, p. 231.

¹²⁶ CERTEAU, Michel de. *op. cit.*, p. 94.

político. No início dos anos 1960 desapareceu a coluna de rádio da Revista Amazônia. Também se percebe, claramente, uma mudança na linha editorial da revista, cujo conteúdo central passou a ser político. Sente-se na leitura do periódico a atmosfera de radicalidade política reinante no início daquela década. Artigos de análise política e de temas de política internacional tornaram-se o carro chefe do periódico, seguidos de tópicos sobre “figuras da alta sociedade”, literatura, festas de clubes de elite e cinema estrangeiro. A crônica política assume um alinhamento radical com o liberalismo norte-americano, na mesma medida em que se denunciava o risco da expansão do comunismo soviético não só como perigo interno, mas principalmente como ameaça interna ao *status quo*.¹²⁵

Televisão, jornais e rádio vão acompanhar estas mudanças na sociedade, adequando-se às novas formas de apoio ou reprovação ao que seria veiculado como atração.¹²⁶ A ascensão de nova elite política, o desenvolvimento local da televisão e o crescimento populacional urbano têm relação direta sobre a mudança em torno da fórmula de sucesso musical e sobre uma ideia de “cor local” na música paraense. Mas essas novas realidades pedem outra pesquisa que traga à lume, de forma crítica, o entendimento desse novo cenário da música regional.



Artigo recebido em março de 2012. Aprovado em novembro de 2012.