

BERNARD ARTHUR SILVA DA SILVA
RAFAEL ELIAS DE QUEIROZ FERREIRA (ORGS.)

HISTÓRIA, SOCIEDADE E MÚSICA NA AMAZÔNIA CONTEMPORÂNEA

(SÉCS. XIX, XX, XXI)



BERNARD ARTHUR SILVA DA SILVA
RAFAEL ELIAS DE QUEIROZ FERREIRA
(orgs.)

HISTÓRIA, SOCIEDADE E MÚSICA NA AMAZÔNIA CONTEMPORÂNEA

(sécs. XIX, XX e XXI)



EQUIPE EDITORIAL

Coordenação Editorial: Ernesto Padovani Netto

Revisão Textual: os organizadores

Diagramação: Pablo Madeira

Capa: Murilo Vieira Menezes

Catálogo na publicação

Elaborada por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

H673

História, sociedade e música na Amazônia contemporânea (sécs. XIX, XX e XXI) / Organização e Apresentação de Bernard Arthur Silva da Silva, Rafael Elias de Queiroz Ferreira. – Ananindeua-PA: Cabana, 2026.

Autores: Juliana dos Santos Carvalho, Keila Michelle Silva Monteiro, Edvan da Silva Conceição, Gabriel Borges Souza, Murilo Vieira Menezes, Paulo Moreno Sanches Dias, Lucas de Souza Maximim, Bernard Arthur Silva da Silva, Rafael Elias de Queiroz Ferreira.

Livro em PDF

ISBN 978-65-82718-18-2

1. Música - Amazônia - História. 2. Música - Aspectos sociais - Amazônia. I. Silva, Bernard Arthur Silva da (Organização e Apresentação). II. Ferreira, Rafael Elias de Queiroz (Organização e Apresentação). III. Título.

CDD 780.9811

Índice para catálogo sistemático

I. Música - Amazônia - História

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução de parte ou totalidade da obra sem a autorização prévia da organização e editora. Os textos presentes neste livro são antigos e mantiveram a escrita da época em que foram produzidos.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

Bernard A. S. da Silva & Rafael Elias de Queiroz Ferreira.....9

O BATUQUE, O TERREIRO E A MEMÓRIA ETNOGRÁFICA: NOTAS SOBRE O TERREIRO DE SANTA BÁRBARA NO BAIRRO DA PEDREIRA EM BELÉM DO PARÁ

Juliana dos Santos Carvalho9

HISTÓRIA DE RESISTÊNCIA: MULHERES MUSICISTAS NA CENA PUNK/HC DE BELÉM DO PARÁ

Keila Michelle Silva Monteiro 31

“QUEM NÃO TEM PAPEL DÁ O RECADO PELO MURO”: GRAFFITI, SOCIABILIDADES E PRODUÇÃO DA CIDADE EM BELÉM DO PARÁ NO FINAL DO SÉCULO XX

Edvan da Silva Conceição..... 46

A CIDADE CANTADA: PERSPECTIVISMO AMAZÔNICO E RETRATOS SONOROS NA BELÉM DE OSVALDO OLIVEIRA (1961–1973)

Gabriel Borges Souza & Murilo Vieira Menezes 66

**FESTIVAL TRÊS CANÇÕES PARA SALINAS (1979):
MÚSICA, SOCIABILIDADE E ARTICULAÇÃO
CULTURAL NA CENA DA CANÇÃO.**

Paulo Moreno Sanches Dias..... 89

**O RÁDIO COMO FERRAMENTA PARA O ENSINO E A
PESQUISA EM HISTÓRIA: UMA ANÁLISE DO PROGRAMA
“CAMINHOS DE MEMÓRIA” (2018-2020)**

Lucas de Souza Maximim.....103

**É, AQUILO QUE EU TE FALEI. ERA MEIO DIFÍCIL.
PORQUE EU CHEGAVA LÁ, TODO MUNDO OLHAVA,
TIPO ASSIM: “PÔ, O QUE QUE ESSA MULHER VEM FAZER
AQUI?”: INTERSECCIONALIDADE, RESISTÊNCIA E
PROTAGONISMO DE SÉRGIA “HARRIS” FERNANDES NA
CENA HEAVY METAL DE BELÉM-PA (1980-1990)**

Bernard Arthur Silva da Silva..... 117

**CULTURA HIP-HOP E BATALHAS DE RIMAS EM
BELÉM: OCUPANDO PEDAÇOS, CONSTRUINDO
CIRCUITOS**

Rafael Elias de Queiroz Ferreira135

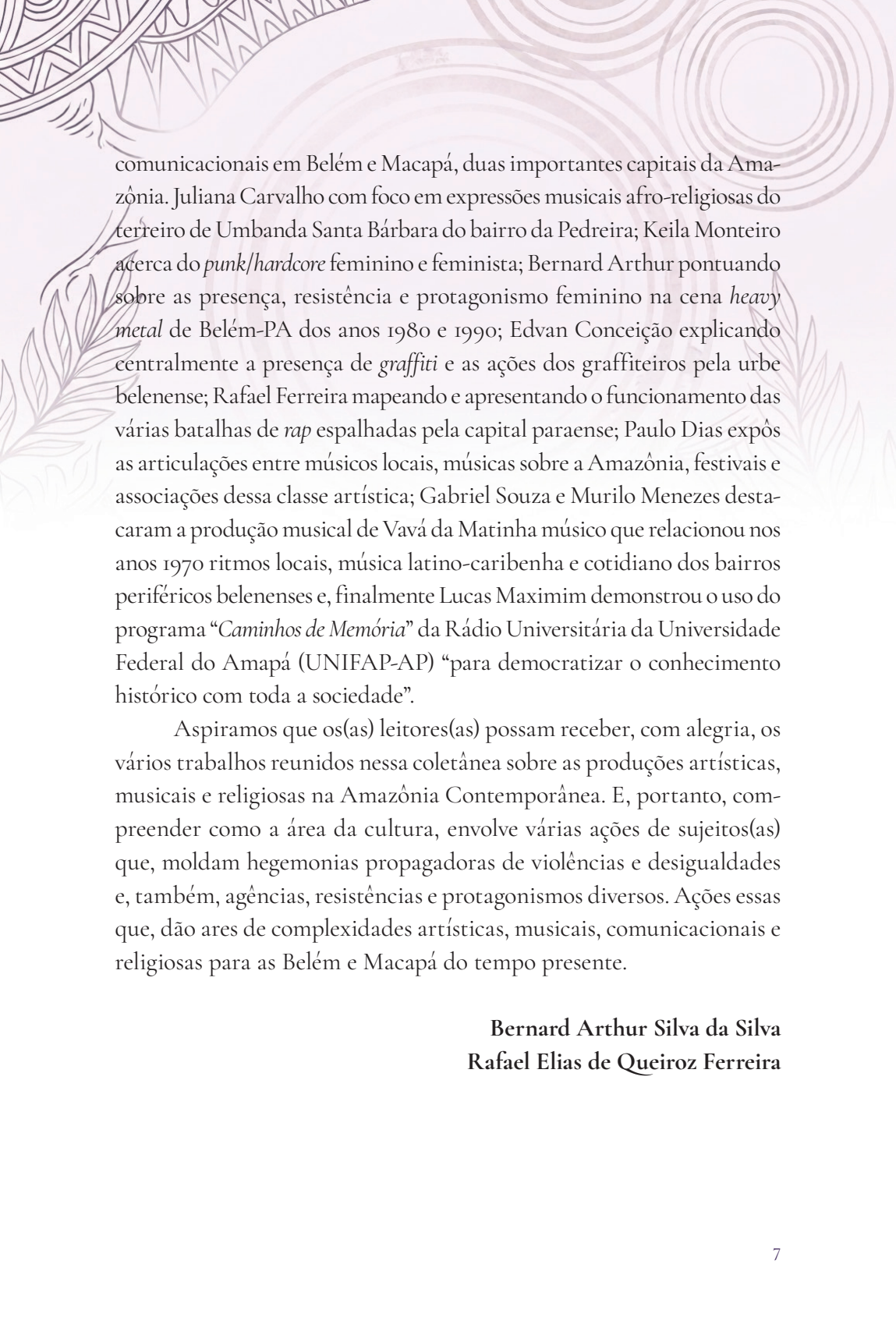
APRESENTAÇÃO

A proposta desta Coletânea “História, Sociedade e Música na Amazônia Contemporânea (Sécs XIX, XX e XXI)”, pretendeu apreciar análises históricas interdisciplinares sobre as produções artísticas, comunicacionais, musicais e religiosas do tempo presente em Belém-PA e Macapá-AP.

Elas tinham como cerne abordar o *rap*, *graffiti*, *punk*, *heavy metal*, músicos locais, misturas de expressões musicais locais com ritmos latino-caribenhos, manifestações musicais afro-religiosas e programas de rádio. A quantidade de publicações à respeito delas vem crescendo desde 2021 (COSTA; MORAES; SILVA, 2021; LIMA; MORAES, 2022; SILVA; FARIAS SILVA, 2023; SILVA; FERREIRA, 2025). Nosso livro buscou torná-las mais visíveis para as pesquisas sobre as Histórias Sociais da Música, Religiões e Mídias na Amazônia.

No fundo, é mais uma contribuição para o campo de estudos que relaciona História, Cultura e Mídia na Amazônia. Campo esse, iniciado pelo ProfDr. Antônio Maurício Dias da Costa (PPHIST-UFPA), com seu grupo de pesquisa de mesmo nome, iniciado na 2ª década dos anos 2000. Hoje, ele floresce com jovens historiadores(as) ex-orientandos(as) seus. Essa obra é a primeira ação do GPHAGMAC - *Grupo de Pesquisa em História, Arte, Gênero e Mídia na Amazônia Contemporânea*. Grupo originado no 1º semestre de 2026 e, resultado de maturidade científica adquirida quando de nossas primeiras passagens pelo grupo de pesquisa do Prof Maurício. Agora, com autonomia e ineditismo, almejamos estabelecer novos olhares para as conexões entre História, Cultura e Mídia na Amazônia.

Nos atentamos para os(as) mais diversos(as) produtores(as) e fãs desses gêneros musicais, práticas artísticas, expressões religiosas e ações



comunicacionais em Belém e Macapá, duas importantes capitais da Amazônia. Juliana Carvalho com foco em expressões musicais afro-religiosas do terreiro de Umbanda Santa Bárbara do bairro da Pedreira; Keila Monteiro acerca do *punk/hardcore* feminino e feminista; Bernard Arthur pontuando sobre a presença, resistência e protagonismo feminino na cena *heavy metal* de Belém-PA dos anos 1980 e 1990; Edvan Conceição explicando centralmente a presença de *graffiti* e as ações dos *graffiteiros* pela urbe belenense; Rafael Ferreira mapeando e apresentando o funcionamento das várias batalhas de *rap* espalhadas pela capital paraense; Paulo Dias expôs as articulações entre músicos locais, músicas sobre a Amazônia, festivais e associações dessa classe artística; Gabriel Souza e Murilo Menezes destacaram a produção musical de Vavá da Matinha músico que relacionou nos anos 1970 ritmos locais, música latino-caribenha e cotidiano dos bairros periféricos belenenses e, finalmente Lucas Maximim demonstrou o uso do programa “*Caminhos de Memória*” da Rádio Universitária da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP-AP) “para democratizar o conhecimento histórico com toda a sociedade”.

Aspiramos que os(as) leitores(as) possam receber, com alegria, os vários trabalhos reunidos nessa coletânea sobre as produções artísticas, musicais e religiosas na Amazônia Contemporânea. E, portanto, compreender como a área da cultura, envolve várias ações de sujeitos(as) que, moldam hegemonias propagadoras de violências e desigualdades e, também, agências, resistências e protagonismos diversos. Ações essas que, dão ares de complexidades artísticas, musicais, comunicacionais e religiosas para as Belém e Macapá do tempo presente.

Bernard Arthur Silva da Silva
Rafael Elias de Queiroz Ferreira



O BATUQUE, O TERREIRO E A MEMÓRIA ETNOGRÁFICA

NOTAS SOBRE O TERREIRO DE SANTA BÁRBARA NO BAIRRO DA PEDREIRA EM BELÉM DO PARÁ

Juliana dos Santos Carvalho¹

O relógio marcava às vinte horas e trinta minutos, daquela noite de 04 de dezembro de 2022. A festa de Santa Bárbara acontecia no Terreiro de Mina Nagô² homônimo localizado na travessa Vileta, no bairro da Pedreira em Belém do Pará. Algumas pessoas já se encaminhavam ao espaço religioso para assistir ao ritual, sendo recepcionadas por outros membros da casa de culto que ali já estavam presentes desde o início da manhã, ajustando os últimos detalhes da festa. O terreiro emanava energia festiva e de labor, pois cada filho de santo desempenhava uma última tarefa a mando do pai de santo, antes de arrumar-se para o ritual.

¹ Doutoranda em História Social da Amazônia da Universidade Federal do Pará – UFPA. E-mail: carvalho-ju@hotmail.com

² Meus mais sinceros e carinhosos agradecimentos ao terreiro, na pessoa de Pai Junior e de Dona Helena e da filha de santo Jucilene. Agradeço o acolhimento e a disponibilidade em compartilhar grandes momentos de construção de conhecimento, muito importantes e valiosos, desde minha chegada ao terreiro em 2021 e a continuidade dos registros etnográficos da festa, feitos nos anos de 2022, 2023 e 2024.

O salão estava ornamentado. No altar e ao redor, cada imagem de Santo e Encantado encontrava-se devidamente iluminada com velas. Ao lado do altar, está um grande jarro de barro contendo o afurá, bebida ritualística preparada um dia antes da festa e coberto com toalhas bordadas com a imagem da Santa a ser servido no rito. No centro, a imagem de Santa Bárbara no andor ladeado por flores ali representava a divindade homenageada naquela noite enluarada de Batuque. No ar, o cheiro de defumação preenchia o lugar. As ervas alecrim, alfazema e beijoins desempenhavam a sua função de espantar as más energias, enquanto o aroma era levado pelo vento. O pai de santo defumava os quatro cantos do terreiro, as obrigações, as imagens, os rosários, os filhos de fé e a si mesmo, todos cumprindo mais um dia de missão afro-religiosa.

A assistência aproximava-se do salão ritual, era composta por homens, mulheres, idosos e algumas crianças. Alguns convidados pareciam familiarizados entre si e com a rotina festiva do terreiro, denunciando a importância daquela data que marca a memória pessoal das preces atendidas e de outras não alcançadas. Ainda, aguça a lembrança coletiva dos tempos de outrora, relembrando nas conversas, as outras festas de terreiro e de gente do santo “o finado fulano de tal”, que povoam a memória da Pedreira da época do “faz muito tempo!”. As pessoas com idade mais avançada eram as mais entusiasmadas em dialogar sobre as suas lembranças, ficavam sentadas nas cadeiras junto aos outros visitantes mais próximos do pai de santo. Outros indivíduos ficavam em pé, ocupando as janelas ou escorando-se entre as colunas laterais. Porém todos procuravam o melhor lugar para assistir ao tambor de Barba Soeira. Nós também tomamos nossos acentos para não correr o risco de ficar sem o melhor ângulo de visão. Com o caderno e lápis em mãos, o esforço era o de anotar cada detalhe. Esforço às vezes falho, mas preenchido pelos sentidos. Ouvir, ver, olfatear fazem parte do experimento ao assistir o ritual festivo. Chegando um a um, o terreiro aos poucos ficava lotado e cada indivíduo esperava pacientemente

pelo início da gira. No mundo do santo, o relógio nem sempre rege o tempo de modo exemplar, atrasando em uma ou duas horas o começo daquele Batuque.

Rompendo o silêncio da noite, é dado o início a ladainha em honra a Santa Bárbara, rezada através do canto em súplica para que a Santa interceda por todos os presentes. Nesse instante, cada um é convidado a tocar as fitas enlaçadas na imagem e direcionar os seus pedidos pessoais:

*Chegai pecadores todos,
Deus vós chama!
Não desprezai aquele que vós ama!
Minha senhora Santa Bárbara,
Tenha pena de mim!
Oh minha virgem Santa Bárbara,
Tenha Pena de mim!
Oh gloriosa Santa Bárbara
Senhor do Bonfim.
Minha rainha Santa Bárbara
Tenha pena de nós!
Não desprezai-vos quem vós ama! ³*

O som dos tambores e a badalada do *adjá*⁴ sacudido pelo pai de santo anunciam que após a ladainha o ritual está prestes a começar. Os filhos de santo apressam-se em tomar suas posições na fila que caminha de fora para dentro do salão. Todos estão devidamente trajados com roupas muito brancas e bem engomadas. As meninas vestem saias rodadas com uma ou duas anáguas e blusa com babados, rendas e cabeça

³ Registro sonoro feito no Terreiro de Mina Nagô Santa Bárbara em dezembro de 2022.

⁴ Instrumento ritualístico semelhante a um sino, porém com três aberturas feitos em ferro. É usado pela liderança afro-religiosa durante as cerimônias ritualísticas.

coberta com pano. Os meninos usam calça comprida até o tornozelo, camisa de manga curta e *gobi*, um tipo de “chapéu” de pano cobrindo a cabeça. O pai de santo também se veste de branco, usa sandálias, camisa e toalha de *richiliu*⁵. Todos usam fios de contas no pescoço, uns maiores e outros menores, representando a divindade que lhe rege ou que pertence ao terreiro. Entrando um de cada vez, ao som incessante do rufar dos tambores, a benção é pedida ao pai de santo e para os outros afro-religiosos presentes. No final das orações professadas pelo chefe do culto, a primeira doutrina é cantada, abrindo o tambor de Rainha Barba:

*Maria Leonor, Maria Leonor,
Chama Verequete na guma é,
Aê Aê na guma é.
Verequete ele é um rei, coroadado lá no mar,
Verequete ele é um rei, coroadado lá no mar,
Coroa, coroa, coroadado lá no mar,
Coroa, coroa, coroadado lá no mar [...]*⁶.

Os músicos do terreiro doam tudo de si, suando por todos os poros no ritmo frenético dos instrumentos musicais sagrados. A orquestra ritual é composta por três tambores chamados de atabaque, uma cabaça e um xeque. São manuseados por três abatazeiros e dois xequeiros, os quais conduzem a cadência de todas as doutrinas cantadas pelo pai de santo. Cada verso é respondido ou repetido pelos filhos de santo e por outros chefes de culto que visitam o terreiro ao serem convidados a participar

5 Tipo de tecido de origem italiana, composta por bordados em sua tessitura e encontrado em grande maioria na cor branca. Trata-se de um pano usado predominantemente por sacerdotes afro-religiosos e por encantados da categoria dos Nobres Gentis Nagôs quando incorporados nos terreiros.

6 Registro sonoro feito no Terreiro de Mina Nagô Santa Bárbara em dezembro de 2022.

da cerimônia pública. O lugar se enche de sons, de vozes, que também repercutem dentro da assistência, atentos observadores. Ao encerrar uma doutrina, repetida por sete vezes, todos esperam pela próxima e depois por mais outra louvando Orixás, Santos e Encantados. Ogum, Iemanjá, Oxum, Oxalá, Oyá, Barba Soeira, Dom João. Cada divindade é honrada com cantos e danças, sempre em movimento contínuo.

Então, chega o momento esperado. No ponto alto do ritual, o pai de santo entoia a doutrina chamando em guma⁷ Maria Bárbara Soeira, a encantada homenageada na noite de Batuque:

Minha divina Santa Bárbara, mãe,

Venha ver seu mundo!

*Ai céu, venha ver seu mundo!*⁸

Os filhos de santo dançam em roda cantando com uma força tenaz e devotada, transmitindo a mensagem de que a encantada está por vir coroar a noite, incorporando na filha de santo mais desenvolvida da casa. Muitos são os volteios e cambaleios até que Bárbara Soeira “baixe” por completo no ritual, envolta na cintura por uma toalha bordada branca. Uma chuva de pétalas é lançada pelos visitantes em sinal de agradecimento. Todos de pé, acompanham com palmas a orquestra ritual e o bailado ritualístico de Maria Barba que é conduzida delicadamente pelo pai de santo no espaço sagrado. A dança é circular, o passo a passo dos pés é acompanhado pelo balanço dos braços dobrados a altura da cintura, numa postura imponente. O gesto é repetido por todos os afro-religiosos que “baiam” em volta da Nobre Gentil Nagô dando a impressão de que ela está dentro de uma maresia, controlando a tudo e a todos:

⁷ “Salão onde se realiza rituais públicos” (LUCA, 2003, p.162).

⁸ Registro sonoro feito no Terreiro de Mina Nagô Santa Bárbara em dezembro de 2022.

⁹ Relativo à dança feita no terreiro no momento ritualístico “baiar”.

*Maria Bárbara rolou pedra grande,
Rolou pedra grande com a sua espada.
E olha aê Maria Bárbara,
Maria Bárbara é a rainha do mar,
E olha aê Santa Bárbara,
Santa Bárbara é a rainha do mar!¹⁰*

Cantando doutrina após doutrina, chega a hora de despedir-se de Barbassuera que certamente retornará à encantaria levando consigo as manifestações de fé e deixando para trás uma boa quantia de *ashé*, energia vital do terreiro. Depois de uma breve pausa para recompor o vigor e as emoções, o batuque dos atabaques recomeça dando continuidade à celebração. Dessa vez, tomam conta do salão os caboclos organizados em várias famílias de índios, turcos, codoenses. Pai Joaquim de Légua, incorporado no pai de santo, canta diversas doutrinas chamando outros guias para compartilhar do mesmo ritual festivo. O ritmo dos tambores é entusiasmado, frenético. Em seguida, os outros afro-religiosos também incorporam sucessivamente dando pulos e expressões faciais diferenciadas. As toalhas de cetim envoltas nos médiuns, as saias e blusas agora estampadas, contribuem para o colorido do lugar e o terreiro torna-se cada vez mais festivo e contagiante.

Noite adentro a festa afro-religiosa daquele terreiro prosseguiu dando boas-vindas à madrugada e ao dia que logo mais iria raiar. O Terreiro de Mina Nagô Santa Bárbara pode ser compreendido como um retrato das religiões de matrizes africanas que vivem – e resistem – na cidade de Belém. No bairro da Pedreira, a herança histórica tem como trilha sonora os diversos batuques dos terreiros que rompem com o silêncio da noite. Nas suas ruas estão gravadas as memórias do povo do santo com ladainhas, procissões, sessões de cura e rituais festivos, num

¹⁰ Registro sonoro feito no Terreiro de Mina Nagô Santa Bárbara em dezembro de 2022.

oceano de casas de culto afro, cada uma com sua trajetória religiosa. Nesse antigo reduto das manifestações afro-religiosas se constitui a miscelânea da Pedreira: um bairro do “samba e do amor”, assim como da afro-religiosidade, sob o amparo de Barba Sueira.

Essas notas são resultado da experiência acadêmica e de pesquisa de campo, realizadas no decorrer da produção de minha dissertação de mestrado, defendida no ano de 2024. Sobretudo, das memórias que cercam a identidade do bairro da Pedreira e que versam sobre a presença histórica da afro-religiosidade. A antiguidade das casas de culto e do patronato de Santa Bárbara na Pedreira foram registradas desde o início do século XX nos jornais de circulação local, por folcloristas, músicos e intelectuais. Por exemplo, em matérias jornalísticas relacionadas ao bairro, temas como as sessões de pajelança, as perturbações ao sossego público decorrente do barulho dos batuques, e as louvações a Santa Bárbara eram assuntos recorrentes nos cadernos de denúncia. Somam-se a esses registros os escritos produzidos por literatos, os quais “se metiam” pelos matos da Pedreira e viravam expectadores nas casas de culto, produzindo obras inspiradas nos Batuques. Era como se em Belém, o bairro da Pedreira fosse o reduto para os praticantes da afro-religiosidade. Um local estratégico para a perpetuação de suas experiências religiosas, dentre elas, um dos acentos principais era o de Santa Bárbara, há muito percebida como “o espírito mais louvado na pajelança” (ANDRADE, 1933).

Numa tarde chuvosa de sábado, nas andanças, encontrei o Terreiro de Mina Nagô Santa Bárbara, fundado na década de 1940 e ainda em atividade, hoje na sua terceira geração de liderança afro. Na história do terreiro, o seu fundador chama-se Manoel Celecino Lucio da Conceição. Foi um homem negro, marajoara, instalou-se no bairro da Pedreira e construiu sua “Cabana de Santa Bárbara”. Também é apresentado pela

memória familiar como filho de santo dos irmãos Pedro Satyro e Satiro Ferreira de Barros, ambos reconhecidos pajés da Pedreira, desde meados de 1912. Satiro é o personagem principal da obra “Babassuê” publicada por Oneyda Alvarenga em 1950. É sobre esses outros filões de memória e a continuidade desta prática afro-religiosa, encontrada nos dias atuais, que essa sessão tratará.

I

NA PEDREIRA, A “CABANA DE SANTA BÁRBARA” DE PAI CELECINO

Conterrâneo das populações marajoaras, Manoel Celecino construiu o legado do seu terreiro assentado nas “cosmologias afroindígenas” (PACHECO, 2013, p.490). Isto é, nas intermediações entre os mundos indígenas, africanos, e do catolicismo popular, articulados na forma com que lida com seus encantados, santos, orixás em suas práticas religiosas (PACHECO, 2013, p. 478). Na Pedreira, o pai de santo construiu uma notável carreira como exímio “curador”, conhecedor das rezas e dos formulários fitoterápicos administrados para cada doença. Segundo Seu Sebastião¹¹, no início das atividades afro-religiosas da Cabana de Santa Bárbara, por volta das décadas de 1940-1950, prevalecia na casa de culto os trabalhos na linha de cura, onde pai Celecino era requisitado por muitos moradores da comunidade local e não cobrava pelos seus serviços. Em sua casa de culto, prevalecia na agenda religiosa às sessões de cura e os toques de tambor destinados aos encantados.¹²

¹¹ Seu Sebastião Conceição é sobrinho de Manoel Celecino, e foi criado pelo pai de santo desde a infância. Também desempenhava a função de abatazeiro na orquestra ritualística no terreiro de pai Celecino. As informações narradas por ele foram gravadas em agosto de 2023.

¹² Informações obtidas através de entrevista feita com Sebastião Conceição, cedida em agosto de 2023.

Sua atuação enquadrava-se no que se denominou genericamente de “pajelança urbana”¹³ atuantes nos bairros pobres da cidade de Belém, junto às benzedeiras, parteiras, puçangueiros. Eram procurados para resolver moléstias, geralmente acometidas às populações menos favorecidas, frente à carência de hospitais para atender doenças mais comuns (COSTA, CARVALHO, 2019, p.245). São sujeitos não diplomados, mas que possuem vasto conhecimento sobre a farmacopeia da Amazônia, aliados às rezas, são adquiridos por meio da transmissão oral. Além disso, os pajés utilizam como intermediários as entidades sobrenaturais para solucionar problemas do corpo e do espírito, se agrupam na linha de cura ou Pena e Maracá (FIGUEIREDO, 1981, p.53). A eficácia mágico-terapêutica do pajé pode ser requisitada para ajudar em casos de disfunções de ordem física: febres, hérnias, fraquezas, dores no corpo, dentre outras mazelas. Ou de ordem sobrenatural: ação de malinasas causadas por espíritos e encantados, ou ainda por feitiçaria provocada por adversários (CUSTODIO; VIDEIRA; BEZERRA, 2019, p.90) causando doenças físicas ou dores intensas localizadas em determinada parte do corpo.

Orientado pela premissa da caridade norteadora da sua missão religiosa, pai Celecino abria seu terreiro às segundas-feiras, momento destinado à realização de atendimentos aos vizinhos e amigos nas sessões de pajelança. Nesse dia, seus trabalhos eram direcionados pelo seu

¹³ Segundo Costa e Carvalho (2019), escritores atuantes no Pará na primeira metade do século XX, como o historiador Jorge Hurley e Raimundo de Moraes, trataram do tema da pajelança estabelecendo diferenciações entre as práticas encontradas na cidade de Belém, nomeadas genericamente como “pajelança urbana”, e aquelas caracterizadas como “pajelança indígena”. A visão dualista e idealizadora desses autores consistia em considerar a existência de uma pajelança indígena “pura” existente apenas entre os pajés aborígenes, esses seriam os portadores da sabedoria acerca da farmacopeia natural, ao mesmo tempo em que eram oráculos e sacerdotes. Ao contrário dos “pajés indígenas”, encontravam-se nos arrabaldes da cidade de Belém na década de 1930, os “pajés urbanos”, caracterizados pelos autores como visões deturpadas do puro pajé aborígene. Em suas práticas havia a mistura de outros elementos nas sessões de cura, como o espiritismo, a presença dos mestres encantados e de rituais dos cultos africanos.

chefe de linhagem mediúnica o caboclo índio Tapinaré, caboclo também filiado à linha do Rei da Turquia (SILVA, 2015, p.301). A entidade manifestou-se pela primeira vez no pai de santo aos 14 anos de idade. Quando “baixava” no terreiro, era considerado pelos seus filhos como caboclo “bravo e temido”.

Seu Tapinaré era quem comandava a linha de cura em seu terreiro, orientando quais banhos, plantas, garrafadas e remédios que deveriam ser administrados para àqueles que o procuravam na Cabana de Santa Bárbara. Em tempos pretéritos, pai João¹⁴ teve a sua chegada à casa de culto de pai Celecino marcada pela necessidade de auxílio para seus problemas físicos não solucionados pela medicina científica tradicional. Foi por meio dos banhos cerimoniais e de fortificação, envolvendo rituais específicos, também chamados de *amacis* (FIGUEIREDO, 1983, p.8), que pai João e sua família obtiveram resultado positivo. O tratamento físico-espiritual administrado por pai Celecino chegou ao seu ponto alto com a coroação de João aos 17 anos de idade, momento de confirmação da sua iniciação na vida afro-religiosa. Pai João relembra que, naquele momento da sua última lavagem de croa¹⁵, pai Celecino estava incorporado com Barbassuera, “ela vinha naquele momento especial para fazer aqueles remédios ou o remédio de consagração”.¹⁶

Nesse sentido, podemos compreender que na narrativa da trajetória religiosa de Celecino se sobressai o modelo de ritual que valoriza as influências ameríndias nas sessões de cura, as quais ele possivelmente já conhecia antes de chegar a Belém. Provavelmente, o seu fazer religioso foi herdado da pajelança rural ou cabocla, que tem

¹⁴ Antigo morador do bairro da Pedreira e babalorixá do Ilé Ashé Omilufã, localizado no bairro do Icuí em Belém. As informações foram obtidas através da entrevista feita com pai João Alves dos Reis, cedida em setembro de 2022.

¹⁵ “Termo que diz respeito à cabeça do médium, enquanto parte sagrada do corpo” (SILVA, 2015, p.251).

¹⁶ Entrevista feita com pai João Alves dos Reis, cedida em setembro de 2022.

como crença fundamental a concepção nos encantados (MAUES, 2005, p.262), aprendidas por Celecino desde seu nascimento no Marajó. Do mesmo modo, nos ritos de iniciação dos seus filhos de santo entre as décadas de 1960 – 1970, havia a predominância dos elementos presentes na umbanda, por exemplo, a lavagem de cabeça com banhos de ervas – também conhecidos como remédios - e a confirmação dos guias e orixás protetores (PINTO, 2007, p.57). Das influências do Tambor de Mina, havia a presença de Barbassuera, sendo a senhora Vodum responsável pela coroação dos seus filhos de santo, encantada de suma importância na casa de culto de pai Celecino.

Além da linha dos caboclos da mata, o pai de santo recebia outras linhas, destacando-se a linha do fundo ou bicho do fundo. Essa denominação advém da crença de que os encantados podem se manifestar sob a forma de animais aquáticos, como peixes, cobras, botos (MAUÉS, 1995, p.189-190). Seus locais de morada são os encantos, onde habitam os seres encantados semelhantes a cidades e reinados, estão no domínio das águas, pedras, cidades subterrâneas e subaquáticas, além dos rios, mangues e igarapés (MAUÉS, 1995, p.196). Por esse motivo, no terreiro de pai Celecino, havia vários tabus alimentares relativos aos seres aquáticos, os quais compõem a natureza e a encantaria amazônica: “camarão era só para a obrigação, caranguejo não entrava na casa dele. Têm outros tipos de peixe, tucunaré ele não comia, irapema e outros vários tipos porque ele era feito na linha do fundo do mar”.¹⁷

Seu Sebastião também relembra que em algumas sessões de cura que presenciou, pai Celecino recebia, por meio da incorporação, os encantados do fundo como, por exemplo, o mestre Jandiá, ou o mestre Puraquê, pertencente à categoria da natureza (peixe) ou como parte da realeza (príncipe) (MAUÉS, 1995, p.201). Do mesmo modo que são conhecidos pelo nome genérico de “linha de cura” (SILVA, 2015,

17 Entrevista feita com Sebastião Conceição, cedida em agosto de 2023.

p.306-307) ou “mestres de cura”, considerados como guias que atuam no domínio do bem, da caridade (FIGUEIREDO, 1981, p.54). Quando incorporado no pai de santo, mestre Puraquê cantava a doutrina que o identificava para a assistência:

*Eu vim correndo;
Eu vim andando;
Atrás de quem não me quer;
Eu pulei poço mais fundo;
E olha o peixe Puraquê¹⁸.*

As outras entidades que também fazem parte do carregó que pai Celecino recebia, por meio do transe mediúnico, estão inseridas no conjunto que compõem a mina paraense, cujo panteão é organizado hierarquicamente “num sistema alto x baixo” (LUCA, 2020, p.188). Nesse sentido, as entidades encontram-se divididas em duas macro categorias, são elas: as Divindades e os Encantados (LUCA, 2015, p.196). No quadro das Divindades, estão às entidades que ocupam o grau máximo no panteão hierárquico, sendo elas os Orixás (panteão iorubano) e os Voduns (panteão jêje), por vezes são descritos como categorias sinônimas ou como “os brancos”, sinalizando sua posição elevada (LUCA, 2015, p.196). São divindades que representam as forças da natureza e da ancestralidade africana. Nesse patamar, pai Celecino tinha como Orixás regentes Ogum e Iansã, comemorados em seu terreiro no dia 23 de abril e no dia 4 de dezembro, datas em que são celebrados, no calendário católico, os santos São Jorge e Santa Bárbara, respectivamente.

Já no quadro dos Encantados estão às entidades não africanas e de diversas nacionalidades, “descritas como seres (pessoas, bichos) que tiveram vida, mas não passaram pela experiência da morte” (LUCA,

¹⁸ Entrevista com Sebastião Conceição e Helena Conceição no Terreiro de Mina Nagô Santa Bárbara, cedida em agosto de 2023.

2015, p.197). Ainda, essa macro categoria divide-se em outras duas, a primeira delas denominada Nobres Gentis Nagôs ou Senhores de Toalha, correspondentes à nobreza européia, são geralmente equiparados aos Voduns e Orixás e estão organizados em famílias extensas (LUCA, 2015, p.197). Os Senhores de Toalha também são conhecidos como “gente fina” (FIGUEIREDO, 1981, p.56), ocupando o alto status no panteão do tambor de mina, cujos espíritos são de reis, príncipes, duques, barões, marqueses e alguns personagens da história portuguesa (SILVA, 2002, p.22). Certamente, no Batuque de pai Celecino é Maria Bárbara Soeira/ Barbassueira a encantada quem ocupa o alto escalão no panteão do terreiro. É considerada senhora e patrona da casa de culto, e seu ritual mantém o lugar de prestígio dentro do calendário festivo, ocorrido no mês de dezembro. Além de Bárbara Soeira, Rei Dom João era o outro Senhor de Toalha recebido pelo pai de santo.

Completando o panteão, tem-se a segunda categoria, a dos Caboclos. São encantados mestiços e pertencentes a várias nacionalidades, possuindo status inferior se comparados aos encantados “gente fina”. Os caboclos estão organizados em várias famílias, por exemplo, os turcos, codoenses, bandeirantes, juremeiros (LUCA, 2015, p.198). Também podem agrupar-se em “linhas” ou “falanges”, influenciados pelo modelo da Umbanda (SILVA, 2002, p.23). Tal influência pode ser percebida no panteão da Cabana de Santa Bárbara, a qual possui entidades agrupadas na linha de cura e na linha da mata – mestre Jandiá, mestre Puraquê, caboclo Tapinaré – os quais comandam os trabalhos nas sessões de cura.

Na outra ponta, sobretudo nos rituais festivos, ganham destaque os caboclos pertencentes à família do Rei da Turquia, considerada como a mais popular dentro dos terreiros de mina, além de numerosa em termos de uma vasta quantidade de encantados, sendo estes filhos ou agregados na família (SILVA, 2002, p.23). No carrego de pai Celecino, Toy Paulino também chamado de príncipe Paulino era o caboclo que ele recebia, sendo a palavra “Toy” indicativo de que se trata de um

encantado com perfil jovem, pertencente à família dos turcos. Príncipe Paulino também se apresenta como um caboclo pescador e camaroeiro, possuindo como elementos simbólicos o uso do chapéu de palha e uma tarrafa, tipo de rede de pesca de peixes e camarões. Paulino era o seu “passeador” ou “baiador”, isto é, a entidade que se fazia presente com maior frequência, especialmente nos momentos de festa no terreiro, assim como o que mais dialogava com a assistência. Apresentava-se com a seguinte doutrina:

Maranhão, Maranhão, Maranhão;

Terra de Mina é Maranhão;

Maranhão, Maranhão, Maranhão;

Paulino mora no Maranhão;

Eu avistei o morro;

O morro no meio do mar;

Eu avistei Paulino

Com a sua bandeira real¹⁹.

Aqui abro um parêntese para descrever brevemente uma dos registros etnográficos ocorridos no Terreiro de Santa Bárbara relacionado à presença do caboclo Paulino na casa de culto. No tambor de Dom João, ocorrido em junho de 2024, enquanto pai Junior cantava as doutrinas de chamada dos caboclos, no momento da incorporação de seu encantado, um outro balançar tomou conta do corpo do pai de santo. Seus trejeitos eram diferentes daqueles que seus filhos de santo estavam habituados a ver quando incorporado com seu caboclo. Após uma pausa, o encantado se pronunciou “Quem souber meu nome, canta pra eu”. O silêncio que se formou no terreiro logo foi rompido por dona Helena junto da sua irmã

¹⁹ Doutrina gravada durante a entrevista com Helena Conceição no Terreiro de Mina Nagô Santa Bárbara, cedida em março de 2023.

dona Florinda, filhas biológicas de pai Celecino, as quais se puseram a cantar saudando aquele encantado, ainda desconhecido para muitos filhos de santo mais recentes na casa de culto:

*Papai me chama, mamãe;
Eu lá não vou;
Papai me chama, mamãe;
Eu lá não vou;
Na beira da praia Paulino tarrafiou²⁰.*

Dona Helena discursou que faziam mais de 20 anos que aquele encantado de nome Toya Paulino não “baixava” no terreiro e que, naquela data, estava concretizando seu sentimento de felicidade ao vê-lo novamente cantando e dançando na casa de culto. Que, no passado, sua presença era constante ao ser recebido pelo seu pai, Manoel Celecino. Com isso, fecho esse parênteses desse registro acerca de caboclo Paulino comentando que além de uma linhagem religiosa, existe na casa de culto uma linhagem de memórias de encantados que, de uma forma ou outra, chega aos filhos de santo mais novos como conhecimento ancestral.

Após o falecimento de pai Celecino aos 56 anos de idade, no ano de 1981, houve um hiato nas atividades. No entanto, o terreiro buscou a continuidade dos seus rituais de Santa Bárbara sob os cuidados de pai Jorge, que era primo biológico de Celecino e segunda geração de linhagem de sucessão da casa. Dentre os seus filhos de santo de pai Jorge, estava Haroldo Felix Duarte Junior, conhecido por pai Junior, foi quem assumiu o lugar de pai Jorge, após o seu falecimento, como zelador do Terreiro de Mina Nagô Santa Bárbara, no ano de 1995, sendo a terceira geração de zeladores da casa de culto. Por hora, decidimos focalizar na trajetória de pai Celecino e no encadeamento de memórias da festividade de Santa

²⁰ Doutrina cantada por dona Florinda Conceição para saudar caboclo Paulino, gravada em junho de 2024 durante o tambor de Dom João.

Bárbara continuadas por pai Junior. A durabilidade da data festiva persevera até o tempo presente, pela qual pai Junior “toma conta” do ritual festivo e dos filhos de santo pertencentes à nova geração do terreiro.

II

A FESTA DE SANTA BÁRBARA NO TERREIRO DE MINA NAGÔ SANTA BÁRBARA:

Ao acompanhar a agenda de preparativos da festa de Santa Bárbara nos anos de 2022 e 2023 foi possível compreender o sentido de aprendizado na vivência cotidiana do terreiro. Tal qual a valorização da memória da casa de culto e a busca por perpetuar para as novas gerações de filhos e filhas de santo, agora orientados por pai Junior. Passados 83 anos de memórias e tradição que envolve toda a programação festiva de Santa Bárbara, bem como a sucessão de zeladores, retornei em 2023, ano que acompanhei o terceiro tambor de Santa Bárbara, dentro da experiência etnográfica. Desde 1995, o festejo passou a ser conduzido por Pai Junior auxiliado pelos filhos de santo de uma geração recente e os filhos biológicos de Celecino, os quais buscam preservar a agenda festiva e a importância da data. Embora não tenha conhecido pai Celecino em vida, pai Junior valoriza a sacralidade da festa, seja no âmbito religioso ou como elemento que confere identidade para o terreiro. Portanto, a grande referência de ancestralidade dentro de terreiro está atrelada a figura de Celecino, enquanto sacerdote que iniciou aquela tradição festiva: “Era sagrado pra ele, tinha uma coisa que ele tinha muito carinho, muito assim, muita delicadeza em mexer com isso”.²¹

O passar dos anos imprime na festa as suas modificações, sejam elas ligadas as pessoas que já não frequentam mais o terreiro por motivo

²¹ Entrevista feita com pai Junior do Terreiro de Mina Nagô Santa Bárbara, cedida em junho de 2021.

de idade avançada ou falecimento, ou por adaptações na própria festa em decorrência da realidade atual da qual a casa de culto dispõe. Além disso, outro demarcador temporal do tambor de Santa Bárbara é a faixa etária dos filhos de santo de pai Junior. Exceto dona Florinda, filha biológica de Celecino e a filha de santo Jucilene, membro da casa desde 2007, os demais participantes têm entre 14 a 30 anos de idade e encontram-se adentrando a missão afro-religiosa, iniciando o desenvolvimento mediúnico sob os cuidados do pai de santo. Outras duas filhas de santo de idade mais adulta, entre 40 e 50 anos de idade, embora já estivessem há tempos frequentando os cultos afro em outros terreiros da Pedreira ou herdado a mediunidade de família, somente agora tomaram a decisão de retornar aos cuidados espirituais e ter um sacerdote religioso para lhes auxiliar na carreira afro-religiosa.

No tambor de 2023, a sequência de doutrinas cantadas foi iniciada pelo Vodum Verequete abrindo o ritual, depois para Pombo do Ar, e ao Orixá Ogum. Em seguida os cânticos passaram a ser conduzidos pelo pai João, convidado da festa, o qual é o solista das outras doutrinas para Ogum e dos cantos destinados ao momento de servir o amalá e o acaçá da Santa que consiste em um bolinho de acarajé. A obrigação é servida pelo pai Junior, enquanto pai João canta a seguinte doutrina:

*Andei andei, a jardineira é uma flor;
Andei andei, a jardineira é uma flor;
Toma afurá de Nagô que a Mina jêje mandou;
Toma afurá de Nagô que a Mina jêje mandou²².*

Após o ritual do amalá, o qual mantém a mesma ordem a serem servidos – primeiro os filhos de santo, depois os convidados autorizados – segue a sequência das doutrinas cantadas por pai João para a Orixá

²² Doutrina cantada por pai João no tambor de Santa Bárbara no Terreiro de Mina Nagô, gravada em dezembro de 2023.

Iemanjá, Rainha Eowá, Navezorina, Dom João, Orixá Omolu entre outras divindades. A seguir, o ponto alto da festa é a chegada da Nobre Gentil Nagô Maria Bárbara Soeira. O canto volta a ser assumido pelo pai Junior, o qual saúda Santa Bárbara com as badalas da sineta, junto ao rufar do tambor e as salvas de palmas da assistência. Em seguida, canta a seguinte doutrina:

*Minha divina Santa Bárbara mãe, venha ver seu mundo;
Ai céu, venha ver seu mundo;
Ai céu, venha ver seu mundo;
Venha venha na carreira mãe, venha vê seu mundo;
Ai céu, venha ver seu mundo;
Pelo amor dos nossos filhos mãe, venha vê seu mundo;
Ai céu, venha ver seu mundo;
Pelo amor dos inocentes mãe, venha vê seu mundo;
Ai céu, venha vê seu mundo;
Ai céu, venha ver seu mundo*²³.

Barbassuera é recebida pela filha de santo Jucilene, a qual tem no seu carrego mediúnico Bárbara Soeira como sua Senhora de Toalha e Dona Juliana, sua cabocla. Ela nos esclarece que a doutrina acima se trata de um convite para que a Santa venha ver a sua casa: “Ele tá chamando pra ela vim ver a casa dela, pra descer ao mundo pra vim ver a casa dela, abençoar os filhos dela”²⁴. Sempre cantada em ritmo corrido, simboliza a ventania e o movimento da qual envolve os elementos míticos da encantada com a Orixá Iansã. Lene, como também é conhecida, tem uma trajetória de trânsito entre terreiros da Pedreira desde a sua infância, quando frequentava outras casas de culto. No ano de 2007,

²³ Doutrina cantada por pai Junior no tambor de Santa Bárbara no Terreiro de Mina Nagô Santa Bárbara, gravada em dezembro de 2023.

²⁴ Entrevista com a filha de santo Jucilene Costa, cedida em junho de 2024.

Lene começou a fazer parte do corpo mediúnico de filhas do Terreiro de Santa Bárbara, local que já frequentava junto ao irmão há tempos atrás, quando ainda era criança. Ao relatar sua memória afro-religiosa, a filha de santo refere-se à característica comunitária do terreiro, comum dentro das vivências afro-religiosas “mas é um filme que passa na minha cabeça, todas as dificuldades e eu está aqui hoje é tipo ela me deu uma família, tu não está sozinha, tá aqui a tua família” ²⁵.

Fig.1: Maria Bárbara Soeira incorporada na filha de santo Jucilene guiada pelo terreiro por pai Junior. A toalha na qual a Senhora Gentil é transpassada na cintura tem na costa a pintura de Santa Bárbara. Registro feito no Terreiro de Mina Nagô Santa Bárbara do tambor festivo de Santa Bárbara no ano de 2023.



Fonte: Fotografia: Juliana Carvalho, 2023.

²⁵ Entrevista com Jucilene Costa, cedida em junho de 2024.

Em linhas gerais, pai Junior define o tambor de Santa Bárbara como uma festa de fé e de comoção de várias pessoas ao longo dos quase 84 anos de existência a serem completados em dezembro de 2024. Atrevo-me a complementar que se trata de uma manifestação afro-religiosa tradicional da Mina paraense dentro de um conjunto de outras experiências de festas de santos e encantados que têm como fio condutor o bairro da Pedreira, reduto dos antigos Babassuês e Batuques repercutidos noite adentro. Reflete, portanto, uma memória viva na qual sua narrativa não abandona os seus personagens antigos, tampouco exclui novos indivíduos que queiram participar da grande miscelânea que são as várias vivências afro-religiosas pertencentes à história do povo do santo. São sujeitos e terreiros que fazem parte da historicidade da Pedreira, formando a memória social da afro-religiosidade na grande Belém.

Nessa brevíssima narrativa cruzam-se tempos diversos, memórias de família, lugares e outros eventos agenciados por pessoas quase conhecidas, mas que não foram vividos integralmente pelos sujeitos. São herdados do coletivo e submetidos a flutuações nas grelhas do tempo em função do momento em que ela é articulada, em que está sendo expressa (POLLAK, 1992, p.4). Nesse sentido, podemos compreender que a trajetória do Terreiro de Mina Nagô Santa Bárbara tem como ponto principal o patronato de Santa Bárbara, consagrada dentro da casa de culto há tempos. A presença desta entidade marca o ritual festivo mais importante para os seus membros, onde se dedicam “de corpo e alma” no preparo da cerimônia, entregando a Barbassuera o que têm de melhor: a sua fé.

Mas, além dos aspectos religiosos, colabora também para esse patronato o valor da memória, descortinada no exercício de relembrar a longa carreira religiosa do terreiro. Lembranças que flutuam desde pai Celecino e suas sessões de cura comandadas por Tapinaré na Pedreira em 1940, até os dias atuais, cujo toque de Barbassuera é chefiado pelo pai Junior, desde a década de 1990. Daí em diante, desaguam outras

memórias a partir de novas vivências, tecidas por sujeitos do santo em sua missão afro-religiosa. Todavia, sem nunca esquecer que Santa Bárbara é “a dona desta casa, a dona deste terreiro”.²⁶

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ANDRADE, Mário. **Música de Feitiçaria no Brasil**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1933.
- COSTA, Antonio Maurício Dias da; CARVALHO, Juliana dos Santos. O legado afroindígena aos curadores da Pedreira: pajelança em processos criminais em Belém do Pará (1929-1933). **Brasília: Journal of Brazilian Studies**, v.8, n.1-2, 2019, pp.242-262.
- CUSTÓDIO, Elivaldo S. VIDEIRA, Piedade L. BEZERRA, Moisés de J. P. dos S. As práticas culturais/ religiosas afroindígenas na Amazônia. **Caminhos**, Goiânia, v.17, n.1, p.80-95, jan/jul. 2019.
- FIGUEIREDO, Arthur Napoleão. Todas as divindades se encontram na encantarias de Belém. **Ci & Trop.**, Recife 9(7) pp. 57-66, jan./jun, 1981.
- **Banho de Cheiro**, Ariahés e Amancis. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.
- LUCA, Taissa Tavernard. **Revisitando o Tambor das flores**: a Federação Espírita e Umbandista dos cultos afro-brasileiros do Estado do Pará como guardiã de uma tradição. 2003. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-graduação em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco.
- Dom Manoel (O venturoso): o rei expansionista do Tambor de Mina Amazônico. **Estudos de Religião**, v.29, n.2, pp.194-220, jul.-dez. 2015.

²⁶ Doutrina cantada no Terreiro de Mina Nagô Santa Bárbara, gravada em dezembro de 2022.

- LUCA, Taissa Tavernard, COSTA, Mosaniel Reis. Uma experiência cruzada pelas águas do Pará: A família de Turquia no tambor de Mina. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará (IHGP)**, Belém, v.07, n.03, nov.2020, p.182-203.
- MAUÉS, Raymundo Heraldo. **Padres, pajés, santos e festas: catolicismo popular e controle eclesiástico**. Belém: Cejup, 1995.
- **Um aspecto da diversidade do caboclo amazônico: a religião**. Estudos Avançados 19 (53), 2005.
- PACHECO, Agenor Sarraf. Religiosidade Afroindígena e natureza na Amazônia. **Horizonte**, Belo Horizonte, v.II, n.30, p.476-508, abr./jun. 2013.
- PINTO, Altair. **Dicionário de Umbanda**. 6 ed. Editora ECO, 2007.
- POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n.10, 1992, p.200-212.
- SILVA, Anaiza Vergolino. Os Cultos Afros em Belém do Pará. In Fontes, Edilza (ed.), **Contando a história do Pará: diálogos entre história e antropologia**. Belém: E. Motion, 2002.
- **O Tambor das Flores: Uma análise da Federação Espírita Umbandista e dos Cultos Afro-brasileiros do Pará (1965-1975)**. Belém: Paka-Tatu, 2015.

HISTÓRIA DE RESISTÊNCIA

MULHERES MUSICISTAS NA CENA PUNK/HC DE BELÉM DO PARÁ

Keila Michelle Silva Monteiro²⁷

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa se trata de um recorte de minha tese de Doutorado, intitulada “*Klitores Kaos* e o Grito das Mulheres: o *punk/hc* desemboca numa cena musical feminista em Belém do Pará”, defendida em 2023 na UFPA, e relata um estudo da história da inserção de mulheres no *rock* em geral, especificamente no *punk/hc*, um desdobramento desta cena, em Belém do Pará, desde o seu surgimento até o desaparecimento da banda *Klitores Kaos*, a maior representação feminina que existiu no local, sendo extinta em 2024, mas com perspectiva de retomada ainda não confirmada. Tem por objetivos descrever a cena *rock* belenense do início, quando havia poucas mulheres, até o fortalecimento destas na cena em questão, culminando com o encerramento da banda citada; enfatizar a importância de haver bandas com mulheres em sua formação numa cena predominantemente masculina; analisar algumas letras e canções, caracterizando uma forma de resistência feminina.

²⁷ Secretaria Municipal de Educação e Cultura (Semec) do município de Belém-PA.
E-mail: keilasmonteiro@gmail.com

Para minhas análises, fiz entrevistas semi-estruturadas com mulheres integrantes da bandas e pesquisa bibliográfica de livros e documentos acadêmicos locais, consultei áudios e vídeos, além de pesquisar *in loco* fazendo registros audiovisuais e anotações em shows, de modo que esses dados dialogassem com o pensamento de etnomusicólogos, como Chada (2011) e Nettl (2005), em que deve ser levado em consideração elementos extra musicais.

A pesquisa torna-se relevante na medida em que revela a musicalidade de mulheres numa cena de poucos registros locais, tanto nos estudos de música, quanto nos de gênero, visto que a música e performance dessas musicistas se mistura a suas vidas pessoais, como forma de resistir ao machismo, misoginia e sexismo cotidianos, mesmo que na cena *punk/hc* se negue qualquer tipo de preconceito. É notável, portanto, o crescimento do número de mulheres, tanto como público desse subgênero do *rock* quanto por envolvimento nas produções de eventos e nas músicas e letras de resistência diante das contradições da própria cena.

I

CONTEXTO DA CENA PUNK/HC EM BELÉM

Dentro da história da música ocidental do século passado surgiu o *punk rock* rejeitando erudições, virtuosismos, como uma reação ao *rock* progressivo, à discoteca. O movimento *punk* tem na sua origem uma ideologia politizada e estética beligerante, é um estilo de vida anticapitalista, questionador e sua música tem a produção de sons com distorções e volume alto. O nome *punk/hc* (*punk/hardcore*) deriva deste subgênero do *rock* e varia com aceleração rítmica exagerada; apesar de ambos serem contra o governo e as injustiças sociais e pregarem o não preconceito e a igualdade, ainda há a discriminação de mulheres na cena, independente delas serem público, produção ou artistas, sendo que musicalmente são subestimadas tendo seu trabalho invisibilizado.

O'Hara (2005), ao falar de gênero, revela que na vertente *punk* há sexismo, porém em menor escala do que na sociedade em geral e que as mulheres são ativas na cena desde o seu início. Porém, dentro da filosofia *punk*, foi necessário iniciar um movimento protagonizado exclusivamente por mulheres: *Riot Grrrl*, movimento criado em Washington, nos Estados Unidos, na década de 1990, como resistência, como um movimento artístico de mulheres *punks*.

Conforme pesquisas de campo e convivência com compositores de *punk rock*, este chegou a Belém no início dos anos 80, formando grupos masculinos. Ao acompanhar uma entrevista de Sousa (2018), com mulheres da cena *punk*, para a sua monografia em Ciências Sociais, pela UFPA, descobri que já havia mulheres na cena, no entanto, tratava-se das namoradas ou amigas dos músicos, as quais transitavam pelas praças e shows de *punk* e *heavy metal*, em Belém, algumas com apenas 13 anos de idade, que, por conta de grêmios estudantis, inseriam-se em movimentos anarquistas ou *anarcopunks*; mas percebi uma notória divisão de gênero quando informaram que seu papel era o de panfletar: “essas mulheres, por seu visual ‘menos agressivo’, deviam abordar as pessoas para conscientizá-las dos ideais do movimento; portanto não eram alijadas dos debates acerca do movimento, reuniões ou espaços musicais, mas recebiam uma função simplesmente por serem mulheres” (MONTEIRO, 2023, pp.69-70).

Aos poucos, isso foi mudando, com mulheres chegando de modo independente a shows e/ou subindo ao palco para formar uma banda. Então, no contexto *Riot Grrrl* citado, uma banda chamou mais atenção, tanto pela resistência local, pelo confronto com o machismo, sexismo e misoginia e pelo tempo de permanência, quanto pelas letras, músicas e performance e expansão de tudo isso para outras cidades brasileiras, a banda *Klitores Kaos*.

II

A CENA CRESCENTE COM MULHERES

A primeira banda *punk* a aparecer na cidade foi a *The Podres*, dos irmãos Beto e Regi (falecido em 6/3/2021) do distrito de Icoaraci, em 1982, mudando o nome para *Insolência Pública*, em 1983, (MONTEIRO 2001,2023). Logo depois, vieram outras de formação masculina, mas não tardou a surgir bandas só de mulheres: *Hidra*, da qual não se tem registro, e *Morganas*, formada no início dos anos 90 por Sammliz de Lages, que assumia contrabaixo, vocal e composições. Numa entrevista, ela conta sobre sua recepção numa rádio de Belém no início dos anos 90, (CUNHA, 2020, p.95):

Fomos recebidas com grande curiosidade pelo fato de ser a primeira banda na cidade formada só por mulheres, e fazendo som ‘pesado’. Com descrença até. Éramos muito jovens e logo quando conheci o Beto [radialista], ele me perguntou ‘de cara’ quantos anos eu tinha (na época uns 15,16). Ele disse que achava que eu tinha 12 e fiquei aborrecida, pois achei que não estava me levando a sério por causa da idade (LAGES APUD CUNHA 2020, p.95)

A atuação da jovem musicista revela o empoderamento de uma mulher em meados dos anos 90. Segundo ela, a sua primeira banda chegou a tocar com bandas já consolidadas na cena *rock* paraense e ela oscilava entre o papel de intérprete, musicista e autora de suas próprias canções. Afirma, ainda, que no início recebia letras de um amigo, de uma banda, as quais eram politizadas, e juntava com suas letras e composições. Sammliz criou sua própria banda só com mulheres, inclusive, para afirmar-se na cena enfrentando preconceitos, pois, conforme Sousa (2018), apesar do apoio dos amigos, teve que lidar com alguns entraves na cena, relacionados à questão de gênero; posteriormente, grupos de *rock* com mulheres, identificando-se ou não como feministas, vinham crescendo na cena local.

Fig.1-Banda *Morganas*



Fonte: Foto impressa de Mário Guerrero

Até o final dos anos 90, em Belém, havia uma dicotomia musical que fazia o *rock* se dividir, basicamente em *punk* e *heavy metal*. Depois, começaram as experimentações e misturas rítmicas. Nessa época, havia já um número razoável de bandas com mulheres na sua formação, e esse número cresceu a partir dos anos 2000. Mas, logo em 1987, surgiu a banda de *rock pop* *Álibi de Orfeu*, com a vocalista Gabriela Pinheiro, sendo uma das primeiras bandas do gênero a se apresentar em nível nacional e a gravar um disco de vinil em 1991.

No final dos anos 90 e início de 2000, uma banda de *rock* chamava a atenção, como a *Stigma*, tendo Iza no vocal, cantando em inglês e aco-
plando bichinhos de pelúcia no pedestal do microfone, e agora ela tem sua carreira solo. No início dos anos 2000, havia a banda *Suzana Flag*, cujas canções do primeiro *CD*, na voz de Suzane Melo, vinda de Castanhal-PA,

tocaram muito na rádio Cultura de Belém, sendo uma banda que fez muitos shows na capital; há também as mais atuais *Pinup* e *Cout*, com vocalistas que também são instrumentistas. Em meados dos anos 2000, havia a banda *The Tump* com a Bárbara Lobato escrevendo e musicando suas próprias letras, com um som dançante, tipo discoteca, em que ela e o parceiro Alex usavam pedal de distorção nos seus contrabaixos.

Minha banda *Coisa de Ninguém* estava entre as que mesclavam *rock* e literatura, junto à banda *A Euterpia*, ambas com mulheres no vocal, no final dos anos 90 para 2000; em 2003 surgiu a banda que misturava *heavy metal* com jazz e outros ritmos, a *Madame Saatan*, com Sammliz no vocal; e uma banda de *hardcore*, sendo uma das poucas que lembro e talvez seja a única banda local do final da década de 90 e/ou início de 2000, como a banda *Útero Karnal* formada por mulheres, com um visual e performance mais *punk*.

Em 2016 surgiu a banda *Dark Soma*, tendo à frente Lady Gisa, cantando e compondo. Houve outras bandas, com mulheres na formação, que agregam vários gêneros ao seu *rock* ou não, como *Os Bandoleiros e a Cigana*, *Noturna*, *O Cinza*, *Enfim Nós*, *Monstra*, *Zeit*, com Melly Ferreira tocando bateria, e uma mais antiga, já extinta, *La Orquestra Invisível*, com Larissa Xavier que hoje segue carreira solo. Algumas destas bandas citadas ainda estão na ativa. Na carreira solo, tem a Nath Petta que fazia *rock* em Belém, mas se mudou para outro estado.

Devo destacar, também, uma banda que surgiu mais ou menos em 2018, cujo nome é *Icamiabas*, (do tupi *i* + *kama* + *îaba*, significando “peito partido”), nome dado a um conto indígena, que teriam formado um grupo de mulheres guerreiras que compunham uma sociedade matriarcal, caracterizada por mulheres guerreiras sem homens, e que reforça a cena de bandas formadas só por mulheres, trabalhando com o *rock* e ritmos regionais, retratando histórias amazônicas. Essa banda criou um evento chamado *FEMMFEST*, em 2020, para arrecadar fundos para a gravação do seu primeiro *EP*. O *I FEMMFEST* foi intitulado

“Rebelião” e ocorreu dia 7 de março, na véspera do Dia Internacional da Mulher, com o objetivo não apenas de arrecadar dinheiro, mas também de abordar o protagonismo feminino na música e nas artes em geral, com aplicação de *piercing*, tatuagens e exposição de fotografia, e para enfatizar lutas e conquistas já alcançadas por mulheres.

A partir dessa época, mulheres foram criando festivais e coletivos voltados para bandas e público feminino, como por exemplo, o *FEMM-FEST* já citado e o *Calcinhas do Metal Fest* desde 2015, em Belém, do qual participei da terceira edição em 2018, com minha banda, justamente vestindo a camisa da *Klitores Kaos*, e vi como as mulheres se ajudam e enfrentam dificuldades, como falta de recursos financeiros e apoio para fazerem com que dê tudo certo.

Durante esse festival, não vi cenas de preconceito e arrogância masculina por parte do público, talvez por estarmos, nós mulheres, em grande quantidade.

Nos últimas dez anos, então, em Belém, muitas bandas de *punk/hc* tiveram obras e performances de conteúdo anti-machista e anti-sexista, como, por exemplo, *Cavalo do Cão*, *Esgoto Surfers*, *Criaturas de Simbat*, *Bad Trip* e outras, sendo que nem todas se definiam como feministas ou eram formadas por mulheres na sua totalidade, como a proposta da *Klitores Kaos*.

III

KLITORES KAOS PROTAGONIZANDO A CENA CONTRA PRECONCEITOS

Para a construção teórica deste tópico, parti da abordagem de Chada (2011) e Nettel (2005) que considera o contexto social, cultural e identitário das canções, buscando, portanto além das letras e música da banda, elementos extra musicais.

A banda *Klitores Kaos* surgiu em 2015, enfrentando preconceitos e desafios, com letras e melodias de Luma Josino, fundadora da banda junto

à Debby Mota, vocal e baterista, e conseguiu se fortalecer, posteriormente, como um coletivo feminista. O grupo fez muitas apresentações durante a sua trajetória, na capital e no interior do Pará e em algumas cidades brasileiras. Os textos de Luma revelavam uma revolta contra o patriarcado, e o trabalho da banda se consolidou com a gravação do EP²⁸ homônimo *Klitores Kaos*, lançado em 2020. Na formação que trabalhou na gravação, além das duas fundadoras, havia Nia Lima na guitarra e Mih Sousa no contrabaixo.

O visual dessas mulheres corresponde ao estilo *rock*, com roupas em tons de preto, mas principalmente ao estilo *punk*, com cabelos coloridos, roupas rasgadas e desfiadas e colete com *patches* (pedaços de tecidos impressos com nomes de banda ou frases *punks*, aplicados em roupas)

Fig.2 - Formação que gravou o EP *Klitores Kaos*: Mih, Debby, Nia e Luma



Fonte: <https://www.vakinha.com.br/vaquinha/campanha-para-gravacao-do-ep-da-klitores-kaos>.

²⁸ Do inglês *extendedplay*, porém um formato mais curto que um álbum, o *long play*. Disponível em: <https://klitoreskaos.bandcamp.com/album/klitores-kaos-demos>

As canções são: 1. *Feminicida*; 2. *Porrada Racha Macho*; 3. *Homem Abortista* e 4. *Mosh Grrrrl*. É necessário relacioná-las às vivências das integrantes de modo individual ou coletivo. Luma revelou que suas letras tinham uma mensagem política e de conscientização muito forte, em quase todas falavam sobre as opressões que nós mulheres vivemos na sociedade, caracterizando uma resistência.

A partir dos títulos, podemos observar temas importantes como aborto, feminicídio, patriarcado, feminismo, machismo, assédio, com versos fortes e diretos, os quais são cantados de maneira gutural, soando como gritos de protesto. O ritmo é super acelerado pela bateria, em que os instrumentos de corda acompanham com efeitos de distorção. Portanto, vemos agressividade no conteúdo, no texto, na música e na performance como forma de “devolver” a violência sofrida pela mulher em vários contextos. Vejamos uma das letras:

Feminicida/Letra: Luma Josino/Música: Klitores Kaos²⁹

Um homicida machista e covarde/Ceifou a vida, um feminicida/Mortas por sermos mulher/Quantas mais a perecer?/Não podemos nos calar/O feminicídio tem que acabar!/Refrão:Ingridiiii, seu grito ainda persiste!/Ingridiiii, jamais será esquecidaaaaa!/Facadas sem pena/Tiraram seus sonhos/O sangue esvaindo/Findando seus planos/Guerreira, continuaremos/Lutando por você/Não mais desprotegidas/E sim fortalecidas!/Refrão:Ingridiiii, seu grito ainda persiste!/Ingridiiii, jamais será esquecidaaaaa!

A questão do feminicídio foi uma das temáticas levantadas por Luma como algo lamentável que deve ser combatido, uma ameaça a mulheres que são mortas todos os dias pelo mundo, por questões diversas. Por conta disso, ela escreveu a letra *Feminicida*. Em entrevista por e-mail, Luma Josino, em maio de 2021, em Portugal, sua atual residência, afirmou:

²⁹ Ver: <https://klitoreskaos.bandcamp.com/album/klitores-kaos-ep>

Quando formei a *Klitores Kaos*, eu tava num processo muito ativo de militância, estava atuando em coletivos, organizações revolucionárias, coletivos feministas, etc, então aquilo que falava no palco e os símbolos que usava era o que eu acreditava e acredito de fato, o que eu sou, era pelo que eu lutava, o que eu estava vivendo naquele momento. As letras falam muito disso. Então era uma coisa muito intrínseca, minha vida pessoal, minha ideologia, minhas vivências, angústias, estava tudo interligado. E o que eu trazia das apresentações, das performances pra minha vida, é que era uma forma de extravasar muita coisa, seja nos ensaios, seja na apresentação, era também uma forma de terapia para mim. Colocar meus demônios pra fora berrando e cantando aquelas letras como um grito de liberdade, de manifestação contra as desigualdades, injustiças e questões subjetivas que também me afligiam (JOSINO, 2021)

Sobre a canção, Luma, na mesma entrevista relata um fato real:

Feminicida é uma letra em homenagem à estudante Ingrid Tavares, que era aluna de nutrição na UFPA e foi vítima do crime de feminicídio. Escrevi também como uma forma de conscientizar [as pessoas] para este crime em específico, em que mulheres são assassinadas pelo fato de serem mulheres, por conta da misoginia, por ousarmos não cumprir papéis que nos são impostos (JOSINO, 2021)

Esse é um tema bastante atual, ao observarmos as notícias que chegam pela *TV* e pela *internet*, os registros de casos de feminicídio são altíssimos no Brasil. A banda trouxe na letra uma realidade local.

Após a gravação e a saída de Luma, a banda continuou a se desenvolver, pela produção de eventos e nas redes sociais, ganhando notoriedade. Mesmo durante a pandemia, ocorreu a entrada da vocalista Lucelina Rodrigues, o que classifico como uma segunda fase. O grupo começou a produzir canções novas. Fizeram, então, dois *singles*³⁰:

³⁰ Do inglês *single*, disco, geralmente, com uma só faixa de cada lado.

*Império da Dor*³¹, de 2021, que retrata o racismo muitas vezes sentido pela própria vocalista, mulher negra de cabelo crespo, como podemos observar, a seguir, na formação que gravou os *singles*:

Klitores Kaos: Nia Lima (guitarra), Line Menezes (baixo) e Lucelina Rodrigues (voz)

Fig. 3 – Formação da *Klitores Kaos*, durante a 2ª fase da banda



Fonte: Divulgação no *instagram* da banda. Foto postada e retirada.

³¹ Single *Império da Dor*. Disponível em: <https://klitoreskaos.bandcamp.com/releases>.

*Laços de Sangue*³² é outro *single*, de 2022, e revela a violência contra a região amazônica e os povos originários. Vejamos a letra:

Laços de Sangue/Letra e Música: Klitores Kaos

*O mundo em ruínas/Trópicos malditos/Bancando um sistema falido/A
Amazônia está desprotegida/Aos nossos povos devem ser devolvidas/Ga-
rimpo da morte ambição gigante/O lucro é mais importante/Burguesia
roubando o brilho e a glória/Pedaços da nossa história/Refrão (2x)/Chega
de omissão!/Chega de descaso!/Devolva a Amazônia aos povos originários!/
(1x) Devolva a Amazônia aos povos originários!/Devolva a Amazônia!/
Laços de sangue/Poder do norte/Lutando da vida até a morte/O desastre
foi anunciado/Nosso povo morrendo de braços atados/Tratam a gente como
caça/Tacam fogo na mata e em tudo que passa/Por um lucro exorbitante/
Transformam a vida em perigo constante/Refrão(2x)/Chega de omissão!
Chega de descaso!/Devolva a Amazônia aos povos originários!/Devolva
a Amazônia!/Devolvaaaa!*

Em entrevista, em novembro de 2022, a guitarrista Nia Lima falou sobre a composição:

O *single* foi lançado 30 de agosto... julho desse ano de 2022 e se chama *Laços de Sangue* [...] que a gente produziu foi dentro de uma coletânea chamada “O Rock não para no Pará” e são quatro bandas, cada banda fez um *single*, e cada banda teve um produtor, e nós ficamos com a Sammliz pra nos ajudar a produzir o nosso *single*; essa música [...] era um *riff* antigo meu, uma melodia que eu já tinha, assim, na cabeça faz um tempinho, e era de uma música antes da formação atual. Só que, como a gente perdeu a letra, a letra não era nossa, e a gente não tocava mais ela no repertório. Então, vamos falar, vamos usar ela e fazer uma letra mais atual, fazer uma letra que a gente queira de algum assunto que a gente já queria falar agora, e esse assunto era sobre as invasões da galera da

³² *Laços de Sangue*, da banda Klitores Kaos, canção da coletânea *O Rock não Para no Pará*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gQF-EgmXvvo>. Link para a coletânea: https://www.youtube.com/watch?v=5rpL9y_DESk.

agropecuária invadindo terras indígenas ilegalmente, e ninguém fazendo nada... E matando um monte de gente, um monte de povos, inclusive aqui no Pará; ocorreu muitos casos em Santarém, e a gente começou falando sobre...querendo falar sobre o povo *Yanomami*. Mas depois, a gente construiu a letra em conjunto, pra ser mais generalizada, pra ser sobre tudo o que tá acontecendo em geral, e não apenas num momento específico [...] Geralmente eu crio a parte da melodia, como a gente usa *Drop D* na afinação dos instrumentos, então geralmente as músicas têm uma tonalidade entre ré e mi, sabe? (LIMA, 2022)

Observamos temáticas mais gerais nessa segunda fase da banda que, contudo, não deixou de se declarar feminista. Um fato importante é que elas sempre pediam que as mulheres, no público, tomassem a frente da platéia, pois os homens não abriam espaço. Infelizmente, em 5 de abril de 2024, o grupo declarou numa rede social o encerramento de suas atividades³⁴. Porém, foi criado, atualmente, um novo perfil intitulado “*Klitores Kaos 10 Anos*”³⁵. Em conversas informais com Mih e Luma, criadoras deste perfil, afirmam que ele serve para resgatar o legado da banda e estão pretendendo, inclusive, fazer a gravação de uma nova música.

CONCLUSÃO

As bandas de *punk/hc* retratam problemas e contradições socio-políticas locais e globais. No caso das mulheres, usam todos os meios

³³ A afinação *drop* é quando se muda a afinação de apenas uma corda do instrumento. A *drop D* significa descer um tom na sexta corda de E (mi) para D (ré), tornando o som um pouco mais grave. Isso é muito usado no *rock* em geral, sendo um dos elementos identificados pelos rockeiros como um som “pesado”.

³⁴ Link: <https://www.instagram.com/p/C5YRIbduZnY/?igsh=d3RiMjJkbGtnNWkw>

³⁵ Link: <https://www.instagram.com/klitoreskaos10anos/?igsh=eWEyd2M3OTZibHM2>

possíveis para protestar contra abusos masculinos, a falta de espaço, enfim, darem o seu recado. A banda *Klitores Kaos* revela essas denúncias em suas performances, no seu discurso, em suas letras, na sua estética e no seu fazer musical. Há, ainda, disputa por respeito, visibilidade e espaço para apresentações, em que bandas com mulheres vão ficando “invisíveis”. Em Belém, bandas de *punk/hc* com mulheres são um fator positivo que faz, inclusive, aumentar o público feminino e incentiva outras mulheres a formarem ou entrarem para uma banda nesse estilo, escrevendo seu discurso próprio, suas letras.

O machismo, a misoginia, o sexismo ainda estão presentes nesses locais, sendo que as mulheres que os recebem resistem denunciando, seja no palco ou no meio do público para que sejam ouvidas e todos, na cena, tenham maior consciência do respeito a mulheres, além da consciência do que se prega nesses estilos: o antifascismo.

Mulheres, na música precisam ser pesquisadas como protagonistas numa abordagem, inclusive, de gênero. As mulheres do *punk/hc* têm a produção musical como um eco da sua ideologia. Há riqueza tanto nas formações de grupos musicais femininos, quanto em temáticas feministas cantadas e escritas por mulheres compondo o cenário cultural da região Norte. É preciso que se olhe para as formações de grupos musicais femininos/feministas, em seus vários aspectos. Pesquisar suas temáticas, seus textos, sua música em variados campos de conhecimento é importante para a compreensão do seu lugar de fala e daquilo que falam, para que se combata tantas fobias presentes na nossa sociedade.

REFERÊNCIAS

CHADA, Sônia. Caminhos e Fronteiras da Etnomusicologia. In: **Cadernos do Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia-GPMIA**. Volume II. Líliam Cristina da Silva Barros, Paulo Murilo Guerreiro

- do Amaral (Organizadores). Belém: Paka-Tatu; Programa de Pós Graduação em Artes, 2011. p. 9-22.
- CUNHA, Vladimir. **Balanço do Rock; a mais tribal de todas as festas**. Belém: IOEPA, 2020.
- Entrevista com **Luma Josino**, concedida à Keila Monteiro em 8 de maio de 2021, em Portugal. Texto escrito. E-mail.
- Entrevista com **Nia Lima**, concedida à Keila Monteiro, em 12 de novembro de 2022, em Belém do Pará. Gravação.
- Klitores Kaos**. EP Klitores Kaos. Bandcamp. Disponível em: <https://klitoreskaos.bandcamp.com/album/klitores-kaos-ep>. Acesso em 13/10/2017.
- MONTEIRO, Keila. **A Releitura do Rock na Capital Paraense**. 2001. 94f. Monografia (Graduação em Ed. Artística-Música) – Universidade Federal do Pará. Belém.
- MONTEIRO, Keila. **Klitores Kaos e o grito das mulheres: o punk/hc desemboca numa cena musical feminista em Belém do Pará**. Orientadora: Líliam Cristina Barros Cohen. 2023. 150 f. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Belém, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufpa.br/handle/2011/15925> . Acesso em: 29/05/2026.
- NETTL, Bruno. **The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts**. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 2005.
- O'HARA, Craig. **A filosofia do punk: mais do que barulho**. Tradução Paulo Gonçalves. São Paulo: Radical Livros, 2005.
- SOUSA, Camila S. **“HC é a Mãe!”: maternidade na cena hardcore/punk em Belém do Pará**. 2018. 77f. Monografia (Graduação em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Pará. Belém, 2018.

“QUEM NÃO TEM PAPEL DÁ O RECADO PELO MURO”

*GRAFFITI, SOCIABILIDADES E
PRODUÇÃO DA CIDADE EM BELÉM DO
PARÁ NO FINAL DO SÉCULO XX*

Edvan da Silva Conceição¹

INTRODUÇÃO

A cidade é uma construção histórica atravessada por práticas sociais, disputas simbólicas, experiências sensoriais e formas distintas de apropriação produzidas pelos sujeitos que nela habitam. Muito além da materialidade composta por ruas, praças, avenidas, fachadas e edifícios, o espaço urbano constitui-se como campo de relações, memórias e conflitos. A cidade, nesse sentido, não pode ser reduzida a um cenário neutro no qual os acontecimentos sociais se desenrolam; ela é também produto e produtora de relações sociais. Pesavento observa que a cidade deve ser compreendida como “realidade e representação”, isto é, como construção material e, simultaneamente,

¹ Doutorando em História pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia da Universidade Federal do Pará. Bolsista de Doutorado CNPq. E-mail: Edvan-silva@hotmail.com.

como produção imaginária e sensível elaborada por diferentes grupos históricos (PESAVENTO, 2007, p.12-13).

Essa compreensão permite deslocar o olhar sobre Belém do Pará para além de suas formas urbanísticas mais reconhecidas e dos discursos oficiais sobre patrimônio, monumentalidade ou paisagem amazônica. A capital paraense, como outras cidades brasileiras, também foi constituída por práticas populares, culturas juvenis, deslocamentos periféricos e formas alternativas de inscrição no espaço público. Assim, os muros, as esquinas, os becos, os prédios abandonados, as praças e os trajetos percorridos por jovens grafiteiros também compõem a história urbana da cidade. Eles revelam experiências frequentemente ausentes das narrativas institucionais, mas decisivas para compreender os modos pelos quais diferentes sujeitos produziram pertencimento, visibilidade e memória.

A dimensão comunicacional e memorialística da cidade é destacada por Silva e Loureiro ao analisarem o poema “A uma passante”, de Charles Baudelaire. Para os autores, a cidade pode ser compreendida como um “artefato infocomunicacional memorialístico”, pois nela circulam informações, sensações, imagens, ruídos e lembranças que atravessam a experiência dos transeuntes (SILVA; LOUREIRO, 2019, p. 136). Caminhar pela cidade, portanto, é também ler seus signos, perceber seus silêncios, interpretar suas marcas e participar de uma rede de significados em permanente transformação. Essa perspectiva é fundamental para pensar o *graffiti*, pois suas inscrições intervêm diretamente nessa superfície comunicacional, fazendo dos muros um campo de produção de mensagens, disputas e memórias.

Entre as manifestações que tensionam a paisagem urbana, o *graffiti* ocupa posição relevante por articular arte, comunicação, identidade, circulação juvenil e apropriação simbólica do espaço. Ao transformar muros, fachadas e superfícies urbanas em suportes de inscrição visual, os grafiteiros produzem novas leituras da cidade e tornam visíveis sujeitos, trajetórias e experiências frequentemente marginalizados. Não se trata

apenas de uma prática estética ou de uma linguagem visual associada à juventude, mas de um fenômeno sociocultural que envolve redes de amizade, transmissão de saberes, construção de reputações, disputas por visibilidade e formas alternativas de participação no espaço público.

Durante as décadas de 1980 e 1990, Belém experimentou a ampliação de inscrições urbanas relacionadas tanto à pixação quanto ao *graffiti*. Essas práticas se desenvolveram em diálogo com a expansão das culturas juvenis, com a circulação de referências vinculadas ao *hip hop*, com o crescimento das periferias urbanas e com o acesso desigual a bens culturais como revistas, discos, filmes, programas de televisão e fitas gravadas. Entretanto, grande parte das interpretações sobre *graffiti* no Brasil privilegiou os grandes centros urbanos do Sudeste, especialmente São Paulo e Rio de Janeiro, enquanto as experiências amazônicas permaneceram em posição periférica no debate acadêmico. Essa lacuna é relevante porque impede perceber como a circulação global do *graffiti* foi reinterpretada em contextos locais específicos, marcados por outras dinâmicas urbanas, outras territorialidades e outras formas de sociabilidade.

Ao trazer para o centro da análise as narrativas de grafiteiros atuantes em Belém, este capítulo busca compreender como o *graffiti* contribuiu para a constituição de redes de sociabilidade, processos de pertencimento e formas de apropriação simbólica da cidade no final do século XX. A hipótese aqui defendida é que o *graffiti* se configurou como produto sociocultural capaz de articular memória, identidade, comunicação e experiência urbana. Em vez de compreendê-lo apenas como arte ou transgressão, propõe-se analisá-lo como prática social situada, produzida por sujeitos que encontraram nos muros uma possibilidade concreta de escrever sua presença na cidade.

A metodologia adotada fundamenta-se na História Oral, compreendida como perspectiva de produção do conhecimento histórico e não apenas como técnica de coleta de depoimentos. As entrevistas realizadas com grafiteiros de diferentes gerações permitem acessar

lembranças, interpretações e sentidos atribuídos pelos próprios sujeitos às suas trajetórias. Alberti afirma que a entrevista de História Oral possibilita compreender acontecimentos a partir da experiência de quem os viveu, considerando a memória como elaboração situada no presente (ALBERTI, 2005, p. 26). Portelli, por sua vez, ressalta que o valor das fontes orais não reside apenas na precisão factual, mas nos significados construídos pelos narradores, uma vez que a memória também revela desejos, silêncios, ênfases e interpretações sobre o passado (PORTELLI, 2016, p. 17-18).

As entrevistas, portanto, são tratadas neste estudo como fontes históricas que permitem compreender a formação de vínculos coletivos, os mecanismos de transmissão de saberes, as relações entre *graffiti* e pixação, a circulação de referências culturais e os sentidos atribuídos à ocupação dos muros. Ao privilegiar essas narrativas, reconhece-se os grafiteiros como agentes históricos capazes de produzir interpretações sobre a cidade e sobre si mesmos. Esse deslocamento é fundamental para uma história urbana da Amazônia que não se limite às instituições, aos projetos oficiais ou aos grandes processos econômicos, mas que incorpore as práticas culturais produzidas no cotidiano por jovens, grupos populares e sujeitos periféricos.

O capítulo está organizado em dois movimentos analíticos. No primeiro, discute-se o rolê como experiência de sociabilidade, enfatizando a circulação pela cidade, os encontros entre jovens, a influência do *hip hop*, do cinema, da música e das revistas na formação do imaginário grafiteiro. No segundo, analisa-se a frase “quem não tem papel dá o recado pelo muro” como síntese do *graffiti* enquanto linguagem social, isto é, como prática de comunicação, memória e reivindicação de presença no espaço urbano. Ao final, defende-se que o *graffiti* em Belém deve ser compreendido como uma prática que articula circulação cultural global e experiências locais, produzindo formas específicas de sociabilidade e pertencimento na Amazônia urbana.

O ROLÊ COMO EXPERIÊNCIA DE SOCIABILIDADE: CINEMA, MÚSICA E CIRCULAÇÃO DO GRAFFITI

A palavra “rolê”, amplamente utilizada por praticantes da pixação e posteriormente incorporada ao universo do *graffiti*, ultrapassa a ideia de simples deslocamento pela cidade. Ela designa uma prática social marcada por circulação, encontro, reconhecimento, experimentação e busca por visibilidade. Pereira, ao analisar os pixadores em São Paulo, observa que o rolê constitui uma forma específica de percorrer a cidade, produzir reputação e construir redes entre sujeitos que compartilham códigos, riscos e objetivos comuns (PEREIRA, 2005, p. 52-53). Em Belém, essa noção também permite compreender como os grafiteiros transformavam o espaço urbano em território de aprendizagem, sociabilidade e intervenção simbólica.

O rolê não era apenas o momento de sair para grafitar ou pixar. Ele envolvia uma pedagogia informal da cidade, na qual os jovens aprendiam a observar muros, escolher trajetos, reconhecer marcas, identificar estilos, trocar materiais, compartilhar referências e estabelecer alianças. Magnani propõe a noção de “circuito” para compreender deslocamentos urbanos organizados por práticas, pertencimentos e pontos de encontro que articulavam diferentes regiões da cidade (MAGNANI, 2012, p.197). A partir dessa perspectiva, o rolê pode ser interpretado como parte de um circuito juvenil no qual praças, escolas, bairros, esquinas, pistas de *skate*, bailes, muros e bancas de revista se conectavam por meio das experiências dos sujeitos.

No contexto belenense, esses circuitos se organizavam de modo informal e dependiam fortemente das relações de amizade. O encontro entre jovens ligados ao *skate*, ao *break*, ao *rap*, à pixação e ao *graffiti* criava espaços de troca nos quais técnicas e referências circulavam. O relato do grafiteiro JOW evidencia esse processo:

Eu conheci o *graffiti* através do *hip hop*. Tinha uma galera do *skate* e *break* que se encontrava no bairro onde eu moro. Eles sempre se

reuniam para trocar algumas ideias, fazer as manobras e desenvolver novos passos. No meio dessa galera tinha alguns grafiteiros que começaram aos poucos a construir algumas letras e preencher elas com cores. Isso era bem novo naquela época. A galera ficava admirando essa nova forma de escrita. Pelo menos para aquela galera ali era tudo muito novo. A gente enxergava esse movimento ganhando cada vez mais força. Tinha algumas revistas de skate que traziam imagens de *graffiti*; a galera reproduzia essas imagens nos cadernos como uma forma de treinar e depois pegava os muros (JOW, entrevista, 2022).

O depoimento indica que o *graffiti* não chegou aos jovens apenas como imagem isolada, mas como parte de um conjunto de práticas culturais articuladas ao *hip hop*, ao *skate* e ao *break*. A aprendizagem ocorria coletivamente, por observação, cópia, experimentação e circulação de materiais. Antes de chegar ao muro, a imagem passava pelo caderno, pelo olhar compartilhado, pela conversa entre amigos e pela admiração coletiva diante de uma forma de escrita percebida como nova. Esse processo revela uma dimensão fundamental da sociabilidade grafiteira: o conhecimento não era transmitido por instituições formais, mas por redes juvenis que transformavam a cidade em espaço de formação estética e social.

A análise de Maffesoli sobre as “tribos” urbanas ajuda a compreender esse tipo de agrupamento juvenil, marcado por vínculos afetivos, códigos compartilhados e formas de pertencimento construídas no cotidiano (MAFFESOLI, 1998, p.192). Embora seja necessário utilizar essa categoria com cuidado para não reduzir os sujeitos a uma identidade homogênea, ela permite perceber como os grafiteiros produziam laços comunitários a partir de gostos, linguagens, riscos e experiências compartilhadas. No caso de Belém, esses vínculos foram fundamentais para a formação de uma rede de sociabilidade que atravessava bairros e conectava jovens por meio de práticas culturais urbanas.

Bourdieu define o capital social como o conjunto de recursos vinculados à posse de uma rede durável de relações de conhecimento

e reconhecimento (BOURDIEU, 1980, p.2). Essa noção é útil para compreender como o *graffiti* produzia reputação e pertencimento. Conhecer outros grafiteiros, circular por determinados espaços, ter acesso a revistas ou tintas, dominar estilos e deixar marcas em locais visíveis eram formas de acumular reconhecimento dentro do grupo. A visibilidade, portanto, não se restringia ao olhar da cidade em geral; ela também operava no interior do próprio circuito, onde cada inscrição podia confirmar presença, habilidade e pertencimento.

O depoimento do grafiteiro GEO amplia essa discussão ao indicar a relação entre pixação, *graffiti* e acesso desigual à informação:

Comecei a grafitar por volta do ano 2000. Eu vim da pixação, já me movimentava há certo tempo dentro desse cenário. Tu precisas entender que o *graffiti* em Belém teve dois períodos: o antes e o depois do ano 2000. Até esse ano, a galera enxergava muito a ação dos pixadores; depois, há um aumento considerável dos *graffitis* nos muros de Belém. Antes, muita gente fazia aerografia, com pistola e compressor, e isso não era *graffiti*, era aerografia. Acredito que, por conta de pouca informação, essa galera não tinha muito essa noção. De 2000 em diante, a galera também não tinha acesso facilitado a informações sobre o *graffiti*. A circulação de revistas era fraca, sem falar nos valores. Eu comecei a conhecer o *graffiti* através das revistas. Eu vim da pichação. No ano de 2000, vim morar em Belém e tinha um amigo que tinha um pouco mais de condições. Ele gostava muito de rap e tinha algumas revistas que vendiam nas bancas, vinham com CD e matérias sobre *graffiti*. Nesse período começaram a chegar com mais força essas revistas e outras voltadas só para *graffiti*; foi uma forma de entender o que era *graffiti* (GEO, entrevista, 2022).

A fala de GEO é importante porque historiciza a própria compreensão do *graffiti* em Belém. O entrevistado não apresenta o movimento como algo plenamente definido desde o início; ao contrário, mostra um campo em formação, marcado por aproximações, confusões técnicas, transições e disputas de sentido. A distinção entre aerografia, pixação e

graffiti aparece como resultado de um processo de aprendizagem mediado pelo acesso a informações, imagens e materiais especializados. Desse modo, a consolidação do *graffiti* não pode ser compreendida apenas como expansão visual nos muros, mas também como construção de um vocabulário, de uma técnica e de uma identidade coletiva.

A circulação de revistas, CDs, discos e imagens permite relacionar a experiência local às transformações mais amplas da cultura urbana no final do século XX. Hall argumenta que a globalização não produz apenas homogeneização cultural; ela também intensifica deslocamentos, traduções e articulações entre referências globais e experiências locais (HALL, 2006, p.74). No caso do *graffiti* em Belém, jovens localizados em uma cidade amazônica apropriavam-se de repertórios visuais produzidos em outros contextos, sobretudo vinculados ao hip hop norte-americano e ao rap brasileiro, mas os reinterpretavam a partir de suas vivências, trajetórias e condições materiais.

Essa dinâmica aproxima-se também da reflexão de Canclini sobre consumo cultural. Para o autor, consumir não significa apenas adquirir mercadorias, mas participar de processos socioculturais de apropriação, diferenciação e produção de sentidos (CANCLINI, 1999, p.41). Assim, quando jovens grafiteiros buscavam revistas em bancas, ouviam discos de *rap*, assistiam a filmes ou compartilhavam fitas, eles não estavam apenas recebendo influências externas. Estavam selecionando referências, incorporando códigos, reelaborando imagens e produzindo formas de pertencimento. O consumo cultural funcionava como mediação para a construção de identidades urbanas.

As entrevistas indicam que, na última década do século XX, discos de *rap* brasileiro, coletâneas, programas de rádio, videocliques e filmes desempenharam papel decisivo na consolidação de um imaginário ligado ao *hip hop*. O vinil *O som das ruas*, lançado em 1988, exemplifica essa circulação, reunindo grupos e artistas como Os Metralhas, Sampa Crew, Ndee Rap, Mister, De-Repente, Catito, Dee Mau e DJ Cuca. Mais do

que simples objeto musical, esse tipo de produção representava uma entrada em um universo simbólico que articulava periferia, denúncia social, performance, linguagem visual e identidade juvenil. O *rap*, nesse contexto, não circulava isolado; ele conectava modos de vestir, formas de falar, gestos, danças, imagens e práticas de ocupação da cidade.

Micael Herschmann, ao discutir a entrada do *funk* e do *hip hop* na cena cultural brasileira, observa que essas manifestações foram frequentemente tratadas pelos meios de comunicação a partir de tensões entre criminalização, espetacularização e reconhecimento cultural (HERSCHMANN, 2005, p.28). Essa tensão também atravessa o *graffiti*. De um lado, jornais e discursos institucionais tendiam a associar pixação e *graffiti* à desordem urbana; de outro, filmes, músicas e redes juvenis apresentavam essas práticas como formas de expressão, resistência e afirmação identitária. Para os grafiteiros entrevistados, a cultura *hip hop* oferecia um repertório que permitia transformar invisibilidade em presença pública.

O depoimento de MPRIS é exemplar nesse sentido:

Começou pela televisão, pelos filmes. Eu assisti àquele filme *Selvagens da Noite*; marcou muito não só a minha memória, mas a de muitos jovens da periferia naquela época. Eu tive contato com o *hip hop* através dos *Racionais MCs*, ouvindo *Homem na Estrada* e *Fim de Semana no Parque*, que tocavam sempre na rádio *Transamérica*. Eu ainda era garoto. Nessa época eu já estava pichando, porque era o boom da pixação, em meados dos anos 1990. Até então eu era um garoto tímido, invisível, tá entendendo? Mas, a partir do momento em que comecei a pichar, comecei a ganhar visibilidade, uma autenticidade que, para alguns, era marginalizada. Porém, era a forma de tirar o cara da invisibilidade. O cara é visto. Geralmente o cara é ignorado no meio em que anda; de repente ele é visto no meio social, aí começa, ele é acolhido. A pichação fez esse acolhimento (MPRIS, entrevista, 2022).

O relato articula três dimensões centrais: mídia, periferia e visibilidade. A televisão, o cinema e o rádio aparecem como meios de

contato com referências culturais que produziam identificação. Ao mesmo tempo, a pixação e posteriormente o *graffiti* surgem como formas de ruptura com a invisibilidade social. A palavra “acolhimento”, utilizada pelo entrevistado, é particularmente significativa. Ela revela que a prática não era percebida apenas como transgressão, mas como possibilidade de inserção em uma rede de reconhecimento. O muro, nesse caso, não era somente suporte material; era também espaço de entrada em uma comunidade simbólica.

A experiência narrada por MPRIS dialoga com as análises de Diógenes sobre gangues, galeras e hip hop, nas quais a autora compreende as práticas juvenis urbanas como formas de produção de pertencimento, visibilidade e cartografia afetiva da cidade (DIÓGENES, 2013, p. 55). A juventude periférica, muitas vezes representada nos discursos oficiais como problema social, constrói práticas próprias de comunicação e presença. O *graffiti* e a pixação, nesse sentido, podem ser entendidos como linguagens que tensionam a ordem urbana e criam formas alternativas de reconhecimento.

A circulação global do *graffiti*, portanto, não apagou as especificidades locais. Em Belém, as referências do *hip hop* foram apropriadas em uma cidade marcada por desigualdades sócio-espaciais, por uma urbanização amazônica específica e por formas próprias de circulação entre centro, bairros populares e periferias. A presença de revistas e discos não eliminava a precariedade do acesso: os materiais eram caros, raros e dependiam de redes de empréstimo, cópia e compartilhamento. Essa dificuldade reforçava a importância da sociabilidade, pois quem possuía uma revista ou uma fita tornava-se mediador de conhecimento para outros jovens.

Jesús Martín-Barbero propõe deslocar a análise dos meios para as mediações, isto é, para os modos pelos quais os sujeitos se apropriam das mensagens em suas práticas culturais concretas (MARTÍN-BARBERO, 2009, p.293). Essa perspectiva ajuda a compreender que os filmes, músicas

e revistas não atuavam mecanicamente sobre os jovens grafiteiros. Eles eram reinterpretados nos encontros, nos cadernos, nas conversas, nos trajetos e nos muros. A mediação ocorria no cotidiano, nas redes de amizade e nas experiências de circulação pela cidade.

Dessa forma, o rolê pode ser entendido como prática que articula deslocamento físico, formação estética e construção de redes sociais. Ao caminhar, observar, marcar, conversar e intervir, os grafiteiros produziam uma cidade própria, muitas vezes invisível aos mapas oficiais. Essa cidade do rolê era composta por trajetos, riscos, memórias, muros estratégicos, pontos de encontro e marcas reconhecidas entre pares. Ela revela que o *graffiti* em Belém não foi apenas resultado da chegada de uma linguagem global, mas da capacidade de jovens locais em traduzir essa linguagem para suas experiências amazônicas.

Mais do que influência estética, a circulação do *graffiti* contribuiu para produzir identidades coletivas. Os muros tornaram-se espaços de memória, expressão e resistência porque condensavam trajetórias individuais e experiências compartilhadas. A cada intervenção, os sujeitos inscreviam não apenas uma imagem, mas uma forma de existência. O rolê, portanto, era uma prática de sociabilidade e também uma forma de produzir cidade: uma cidade vista, sentida e narrada a partir dos passos daqueles que encontravam nos muros uma possibilidade de reconhecimento.

“QUEM NÃO TEM PAPEL DÁ O RECADO PELO MURO”: GRAFFITI COMO LINGUAGEM SOCIAL

A frase “quem não tem papel dá o recado pelo muro” sintetiza uma das dimensões mais potentes do *graffiti* enquanto prática social. Ela desloca a interpretação do *graffiti* do campo restrito da estética para o campo da comunicação, da memória e da disputa pelo direito de aparecer. O muro, nesse sentido, converte-se em página pública; a tinta transforma-se em

escrita; a cidade torna-se suporte de uma mensagem produzida por sujeitos que nem sempre encontram lugar nos meios institucionais de fala.

Compreender o *graffiti* como linguagem social exige ultrapassar duas leituras simplificadoras: aquela que o reduz a vandalismo e aquela que o absorve exclusivamente como arte. Ambas são insuficientes quando isoladas. A primeira apaga sua dimensão comunicacional, estética e política; a segunda pode neutralizar sua força social ao enquadrá-lo apenas nos códigos do sistema artístico. O *graffiti*, especialmente no contexto analisado, situa-se em uma zona de tensão: é imagem, escrita, marca, risco, comunicação, identidade e ocupação do espaço urbano.

Lefebvre afirma que o espaço urbano é produzido socialmente e atravessado por disputas em torno de seus usos e significados (LEFEBVRE, 2001, p. 25-27). O direito à cidade, nessa perspectiva, não se limita ao acesso aos equipamentos urbanos; envolve também a possibilidade de participar da produção simbólica da cidade. Quando grafiteiros ocupam muros e fachadas, eles intervêm em uma ordem espacial que define quais vozes podem aparecer, quais imagens são consideradas legítimas e quais sujeitos permanecem invisíveis. O *graffiti*, portanto, pode ser interpretado como prática de apropriação simbólica que tensiona os limites entre público e privado, legal e ilegal, arte e transgressão.

A busca por visibilidade aparece de maneira recorrente nas entrevistas. Para muitos grafiteiros, deixar uma marca na cidade significava afirmar presença em um contexto social no qual jovens periféricos eram frequentemente ignorados ou estigmatizados. A assinatura, a *tag*, o personagem, a letra elaborada ou o desenho colorido funcionavam como dispositivos de reconhecimento. Cada intervenção produzia uma forma de existência pública, ainda que temporária. A cidade tornava-se um grande campo de leitura, no qual os praticantes reconheciam estilos, nomes, trajetórias e territórios simbólicos.

Certeau contribui para essa leitura ao diferenciar as estratégias das instituições e as táticas dos sujeitos comuns. Para ele, as práticas

cotidianas podem subverter usos previamente determinados, reapropriando espaços e produzindo significados não previstos pelas estruturas de poder (CERTEAU, 1998, p. 38). O *graffiti* pode ser compreendido como uma dessas táticas urbanas: ele transforma superfícies destinadas à circulação neutra, à publicidade ou à propriedade privada em suportes de expressão coletiva. Essa transformação não ocorre sem conflito, pois desafia normas jurídicas, estéticas e morais sobre o uso da cidade.

A potência do *graffiti* como linguagem também está em sua capacidade de comunicar sem depender dos canais formais de legitimação. Jornais, televisão, rádio e instituições culturais historicamente selecionam quem pode falar, de que modo e em quais espaços. O muro, por outro lado, oferece uma superfície acessível e imediata. Essa acessibilidade não significa ausência de códigos; ao contrário, o *graffiti* possui convenções internas, estilos, hierarquias e modos próprios de leitura. Contudo, ele amplia o campo da comunicação urbana ao permitir que sujeitos periféricos produzam mensagens diretamente na paisagem cotidiana.

Martín-Barbero ajuda a compreender essa dimensão ao afirmar que a comunicação deve ser pensada a partir das práticas culturais e das mediações sociais, e não apenas dos meios técnicos de transmissão (MARTÍN-BARBERO, 2009, p.291). O *graffiti* constitui uma comunicação situada, produzida no encontro entre corpo, cidade, tinta, risco e olhar público. Sua mensagem não está apenas no conteúdo verbal ou visual da inscrição, mas também no ato de ocupar o muro, no local escolhido, na repetição da marca e na relação estabelecida com quem passa pela cidade.

Ao inscrever seus nomes e imagens nos muros, os grafiteiros também produzem memória. Pollak observa que a memória é sempre seletiva e atravessada por disputas, pois diferentes grupos lutam para preservar suas experiências e conquistar reconhecimento (POLLAK, 1989, p.3-5). Os muros de Belém, nesse sentido, podem ser interpretados como arquivos urbanos não institucionais. Neles, permanecem - ainda

que provisoriamente - registros de trajetórias juvenis, redes de amizade, disputas por visibilidade e formas de pertencimento. Mesmo quando apagadas, essas inscrições permanecem na memória dos sujeitos que as produziram ou as viram circular pela cidade.

Essa relação com a memória diferencia o *graffiti* dos monumentos tradicionais. Enquanto monumentos oficiais são concebidos para durar e representar versões autorizadas do passado, o *graffiti* convive com a efemeridade. Pode ser coberto, apagado, removido ou substituído. Essa instabilidade não diminui sua importância histórica; pelo contrário, evidencia uma temporalidade própria das culturas urbanas, marcada pela renovação constante, pela sobreposição de marcas e pela disputa permanente pelo espaço. Cada apagamento exige novas inscrições; cada muro coberto abre a possibilidade de outro gesto.

A frase que dá título a este capítulo também permite pensar a desigualdade no acesso aos instrumentos de produção discursiva. “Não ter papel” não significa apenas ausência material de suporte para escrita; significa não possuir acesso aos lugares autorizados de fala, aos meios de comunicação, às instituições culturais e aos espaços de reconhecimento. Dar o recado pelo muro é, portanto, criar uma alternativa diante da exclusão. É transformar a cidade em suporte e fazer da intervenção urbana uma forma de comunicação social.

Rancière, ao discutir a relação entre estética e política, afirma que a política envolve uma disputa sobre o sensível: sobre aquilo que pode ser visto, dito, ouvido e reconhecido como parte comum da experiência social (RANCIÈRE, 2005, p.15). Embora o *graffiti* em Belém não se apresente necessariamente como ação partidária ou programa político explícito, ele reorganiza a partilha do sensível ao inserir na paisagem urbana marcas produzidas por sujeitos muitas vezes excluídos dos circuitos legítimos de visibilidade. O muro grafitado altera o campo do visível e obriga a cidade a conviver com presenças que ela frequentemente tenta silenciar.

Essa leitura não romantiza o *graffiti* nem ignora seus conflitos. Ao contrário, reconhece que sua força social reside justamente na tensão que produz. O *graffiti* pode incomodar, provocar, disputar, invadir e desestabilizar. Ele questiona quem tem direito de escrever na cidade, quem define os usos legítimos dos muros, quais imagens merecem permanecer e quais sujeitos são autorizados a produzir paisagem. Ao mesmo tempo, pode ser apropriado por instituições, festivais, galerias e políticas públicas, deslocando-se entre marginalidade e reconhecimento. Essa ambiguidade compõe sua historicidade.

No caso de Belém, compreender o *graffiti* como linguagem social significa reconhecer que ele participou da construção simbólica da cidade amazônica no final do século XX. Suas marcas não apenas coloriram muros; elas produziram circuitos, memórias, identidades e narrativas alternativas sobre a vida urbana. Ao grafitar, os sujeitos elaboravam respostas visuais às experiências de invisibilidade, desigualdade e exclusão. O muro tornava-se meio de expressão e também lugar de encontro entre o indivíduo e a coletividade.

A assinatura, nesse contexto, assume papel central. Ela não é apenas nome; é presença reiterada. Repetir uma *tag* em diferentes pontos da cidade significa construir uma cartografia de si, fazer o próprio nome circular, inscrever uma trajetória em espaços que muitas vezes não oferecem reconhecimento aos jovens periféricos. A cidade passa a ser lida como um mapa de marcas, e cada marca remete a redes de sociabilidade, memórias de rolês, disputas e pertencimentos. A linguagem do *graffiti*, portanto, opera tanto para fora, comunicando-se com a população, quanto para dentro, dialogando com outros praticantes.

Essa dupla comunicação ajuda a compreender por que o *graffiti* ultrapassa a dimensão da imagem. Ele é prática corporal, pois exige deslocamento, habilidade, risco e presença física; é prática coletiva, pois depende de redes, trocas e reconhecimento; é prática comunicacional, pois produz mensagens na paisagem urbana; e é prática histórica, pois

registra experiências de sujeitos situados em determinado tempo e espaço. Os muros de Belém, vistos por essa ótica, tornam-se documentos da cultura urbana amazônica.

Desse modo, “quem não tem papel dá o recado pelo muro” não deve ser lido apenas como frase de efeito. Trata-se de uma chave interpretativa para compreender como sujeitos socialmente marginalizados produzem linguagens próprias para disputar visibilidade e pertencimento. Quando o papel falta, o muro aparece como possibilidade. Quando a fala institucional se fecha, a cidade se abre como suporte. Quando a memória oficial ignora determinadas trajetórias, o *graffiti* inscreve outras formas de existência no tecido urbano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A revisão das narrativas produzidas por grafiteiros atuantes em Belém permite compreender o *graffiti* como prática social complexa, situada na interseção entre arte, comunicação, memória, identidade e produção do espaço urbano. Ao longo deste capítulo, buscou-se demonstrar que o *graffiti* não pode ser interpretado apenas como manifestação estética nem reduzido a ato de transgressão. Ele deve ser compreendido como fenômeno sociocultural que articula redes de sociabilidade, circulação de referências globais, experiências locais e formas de reivindicação simbólica da cidade.

A retirada do resumo e a ampliação da discussão permitiram fortalecer a autonomia do capítulo, aproximando-o do formato de publicação em coletânea acadêmica. A análise mostrou que o rolê funcionava como experiência central de sociabilidade. Por meio dele, grafiteiros e pixadores circulavam pela cidade, reconheciam marcas, compartilhavam materiais, trocavam saberes e construía vínculos afetivos e identitários. O deslocamento urbano, portanto, não era mero movimento físico, mas prática de aprendizagem e produção de pertencimento.

As entrevistas evidenciaram também a importância da circulação cultural para a formação do imaginário grafiteiro em Belém. Filmes, rádios, discos, revistas, fitas e imagens vinculadas ao *hip hop* funcionaram como mediações entre referências globais e experiências amazônicas. Entretanto, essas referências não foram simplesmente reproduzidas. Elas foram traduzidas e reelaboradas pelos sujeitos locais, que adaptaram técnicas, estilos e sentidos às condições concretas da cidade. O *graffiti* paraense, nesse sentido, resulta de uma dinâmica híbrida entre circulação transnacional e apropriação local.

A análise do *graffiti* como linguagem social permitiu compreender os muros como suportes de comunicação e memória. Ao deixar suas marcas na paisagem urbana, os grafiteiros produziam formas de visibilidade, registravam trajetórias e disputavam o direito de participar da construção simbólica da cidade. A frase “quem não tem papel dá o recado pelo muro” sintetiza essa experiência: diante da exclusão dos espaços convencionais de fala, os sujeitos criam outros meios de expressão e transformam a cidade em página pública.

A História Oral foi fundamental para alcançar essa compreensão, pois permitiu acessar sentidos produzidos pelos próprios grafiteiros sobre suas práticas. As entrevistas revelam dimensões que dificilmente seriam apreendidas apenas por documentos oficiais, jornais ou registros institucionais. Elas mostram que o *graffiti* produziu acolhimento, reconhecimento, amizade, reputação e pertencimento. Ao serem tratados como fontes históricas, esses relatos ampliam a compreensão sobre as culturas urbanas na Amazônia e contribuem para reconhecer os grafiteiros como agentes históricos.

Este capítulo reforça, portanto, a necessidade de ampliar os estudos sobre práticas culturais urbanas em Belém e na Amazônia. Durante muito tempo, as interpretações sobre a região privilegiaram a natureza, os grandes projetos econômicos, as políticas institucionais ou as representações tradicionais da cultura regional. O *graffiti* desloca

esse olhar ao evidenciar uma Amazônia urbana, juvenil, periférica, conectada a fluxos globais e produtora de linguagens próprias. Suas marcas nos muros revelam outras formas de cidade, outras memórias e outras possibilidades de existência coletiva.

Conclui-se que o *graffiti* em Belém, no final do século XX, foi mais do que uma intervenção visual na paisagem: foi prática de sociabilidade, linguagem social e forma de produção da cidade. Ao ocuparem os muros, os grafiteiros não apenas modificaram superfícies urbanas; inscreveram experiências, reivindicaram presença e produziram sentidos sobre o espaço em que viviam. Suas narrativas demonstram que a cidade também é feita por aqueles que, sem papel, encontram no muro uma forma de dizer, lembrar e existir.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. **Manual de História Oral**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.
- BARBERO, Jesús Martín. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. **Le capital social: notes provisoires**. Actes de la Recherche en Sciences Sociales, Paris, n. 31, p. 2-3, 1980.
- CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: I. Artes de fazer**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.
- DIÓGENES, Glória. **Cartografias da cultura e da violência: gangues, galeras e o movimento hip hop**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2013.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. II. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

- HERSCHMANN, Micael. **O funk e o hip-hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.
- LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.
- MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Da periferia ao centro**: trajetórias de pesquisa em antropologia urbana. São Paulo: Terceiro Nome, 2012.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- MEIHY, José Carlos Sebe Bom; HOLANDA, Fabíola. **História Oral**: como fazer, como pensar. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2011.
- PEREIRA, Alexandre Barbosa. **De rolê pela cidade**: os pixadores em São Paulo. 2005. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias**. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 27, n. 53, p. 11-23, 2007.
- POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento e silêncio**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.
- PORTELLI, Alessandro. **História Oral como arte da escuta**. São Paulo: Letra e Voz, 2016.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2005.
- SILVA, Edvan da Conceição. **“Quem não tem papel dá o recado pelo muro”**: narrativas e memórias do graffiti em Belém (1980-2000). Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) - Universidade Federal do Pará, Belém, 2025.
- SILVA, Tahis Virginia Gomes da; LOUREIRO, José Mauro Matheus. **Uma Caminhada pela Cidade**: reflexões sobre informação e memória

na cidade a partir de um poema de Charles Baudelaire. Encontros Bibli: revista eletrônica de biblioteconomia e ciência da informação, vol. 24, n. 54, p. 135-146, 2019.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado:** História Oral. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

VELHO, Gilberto. **Individualismo e cultura:** notas para uma antropologia da sociedade contemporânea. 8. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

Fontes orais

GEO. Entrevista I. Entrevistador: Edvan da Silva Conceição. Belém, out. 2022. Arquivo mp3 (60 min).

JOW. Entrevista IX. Entrevistador: Edvan da Silva Conceição. Belém, out. 2022. Arquivo mp3 (30 min).

MPRIS. Entrevista II. Entrevistador: Edvan da Silva Conceição. Marituba, set. 2022. Arquivo mp3 (60 min).

A CIDADE CANTADA

*PERSPECTIVISMO AMAZÔNICO E
RETRATOS SONOROS NA BELÉM DE
OSVALDO OLIVEIRA (1961–1973)*

Gabriel Borges Souza²

Murilo Vieira Menezes³

I

BELÉM EM PERSPECTIVA: MÚSICA E EXPERIÊNCIA URBANA

Por muito tempo, o diálogo entre a História e as Artes Visuais, enquanto disciplinas acadêmicas, envolvendo pesquisas e discussões teóricas sobre o uso de imagens como forma de interpretar o passado, pareceu dar conta de apresentar novas perspectivas sobre o uso do espaço urbano e as experiências dos sujeitos nele inseridos. Fosse em uma gravura retratando costumes, em uma pintura de grandes proporções ou, mais

² Doutorando em História pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia da Universidade Federal do Pará (PPHIST-UFPA), com pesquisas financiadas pela Fundação de Amparo a Pesquisas e Estudos da Amazônia (FAPESPA). Contato: gabrielsouza091@yahoo.com.br

³ Especialista em Amazônia, História, Espaço e Cultura pelo Centro Universitário Fibra. Licenciado pleno em História pela Universidade da Amazônia (UNAMA). Contato: murilovieiramenezes@gmail.com

recentemente, por meio da fotografia, as cidades puderam ser, ao longo da história, epicentros de contatos e, sobretudo, de trocas culturais.

Com a abertura de novas possibilidades de estudo no campo historiográfico, por meio de conceitos e métodos ligados, principalmente, ao repertório da História Cultural, outros indícios do passado tornaram-se fontes preciosas para reconstituir experiências históricas (NAPOLITANO, 2005, p.7-15). As composições musicais, por exemplo, ganharam certa centralidade em um campo de pesquisa mais amplo, amparando cientificamente trabalhos que buscam reconstituir contextos históricos específicos, assim como situar sujeitos em determinados espaços ou analisar suas experiências urbanas.⁴

Nesse sentido, refletir sobre a robusta e polissêmica identidade imagética que foi sendo construída ao longo dos séculos sobre a cidade amazônica de Belém do Pará abre precedentes para questões interessantes envolvendo, sobretudo, as representações sociais no espaço urbano no passado (FIGUEIREDO, 2024, p.13) e, mais recentemente, problemas que se direcionam a questões relativas aos silenciamentos e à exclusão de corpos e sujeitos que, por muito tempo, permaneceram à margem da história.

Se, ao longo de sua história, Belém foi retratada, nas mais diversas produções pictóricas, como uma cidade que ora contrasta urbanidade e natureza, ora mistura costumes populares com influências culturais externas, por meio dos sons musicais que emanam de suas baixadas, entendidas como áreas populares formadas sobre terrenos de várzea e baixas altitudes, típicas da configuração urbana de Belém (TRINDADE, 1997, p.43) e periferias, ao olhar atento do pesquisador, novos retratos podem ser feitos ou novas histórias podem ser contadas. Para

⁴ Nesse sentido, o samba e, mais recentemente, o *funk* e o *rap* são exemplos pertinentes de gêneros e composições musicais que serviram como fontes relevantes para retratar a experiência de sujeitos periféricos nos centros urbanos, no Brasil e no mundo. Para mais, ver: PEREIRA (*A cidade que dança*, 2020); FERREIRA (*Da rima à raça*, 2019); HERSCHMANN; FERNANDES (*Funk carioca*, 2013).

além dos cartões-postais e das representações oficiais, qual cidade representa as camadas populares? Suas agências? Seus modos de convívio e divertimento?

Foi refletindo acerca de tais questões que, nas linhas que seguem, pretendemos analisar, ainda que brevemente, a obra do cantor e compositor paraense Osvaldo Oliveira (1935–2010), também conhecido como “Vavá da Matinha”. Buscamos, assim, compreender de que modo as composições de Osvaldo Oliveira elaboram representações da cidade de Belém a partir de um olhar situado, evidenciando tensões entre urbanização, cultura popular e experiência periférica. O compositor foi um artista reconhecido regional e nacionalmente ao longo das décadas de 1960, 1970 e 1980, principalmente pelos diversos sucessos musicais no rádio que, de forma bastante única, retratavam, por meio de suas letras, costumes, práticas e lugares de uma Belém popular, vivenciada por sujeitos oriundos da periferia e da classe trabalhadora (CASTRO, 2006; COSTA, 2013).

Desse modo, selecionamos quatro composições de Osvaldo Oliveira, que datam entre os anos de 1961 e 1973⁵, para apresentar o *perspectivismo amazônico*⁶ que o artista mobilizava em suas composições, sobretudo criando retratos sonoros que representavam vivências e práticas culturais de bairros que compunham a periferia da cidade de Belém à época, assim como na constituição de um imaginário de raízes, em que a saudade e a ligação com a cidade colaboram para a criação artística e a (re)criação de um contexto cultural de outrora.

5 Nosso recorte temporal justifica-se pela gravação da primeira e da última composição de Osvaldo Oliveira analisadas neste artigo. Cabe salientar que, ao longo de sua vasta carreira, o artista compôs e gravou diversas outras canções que tratam de questões regionais, sobretudo relacionadas ao estado do Pará, as quais não cabem na sucinta discussão proposta neste trabalho.

6 Inspirado na noção de perspectivismo enquanto multiplicidade de pontos de vista, Aldrin Moura de Figueiredo (2022) propõe a ideia de um “perspectivismo amazônico” para pensar a produção cultural da região como uma elaboração situada, na qual agentes locais constroem representações próprias em diálogo com repertórios nacionais e internacionais.

Analisaremos, portanto, canções como *Bairro de Belém* (1960) e *Nova Belém* (1971), que se apresentam como contrapontos interessantes, nos quais Osvaldo Oliveira retratou, *a priori*, a cidade em que vive e os lugares por onde circulava e, *a posteriori*, as transformações urbanas pelas quais Belém aparentemente passou em decorrência de projetos modernizadores. Além destas, *Fruteiro da Matinha* (1967) também será objeto de análise, sobretudo pela dimensão social e imagética retratada na canção, na qual um bairro periférico, o pregão de rua e gêneros alimentícios típicos da região amazônica ganham centralidade como tema. Por fim, a canção *Este ano irei a Belém* (1973) amplia a perspectiva do artista, que vai além de um cronista urbano periférico, tornando-se alguém que, com saudade de sua cidade, tensiona a ausência com lugares e gostos próprios de Belém, para onde deseja voltar.

Para isso, antes de tudo, devemos conhecer um pouco mais sobre Osvaldo Oliveira, o Vavá da Matinha, a fim de compreendermos mais de perto sua dimensão artística e as principais influências sonoras que permearam seu trabalho ao longo de sua carreira. Será ao som das gafieiras urbanas, dos sonoros e dos pregões de rua, envolvidos por costumes da periferia de uma Belém de outrora, que faremos isso.

II

DE OSVALDO OLIVEIRA A VAVÁ DA MATINHA: TRAJETÓRIA, IDENTIDADE E FORMAÇÃO MUSICAL

Osvaldo Oliveira (1935–2010), também conhecido como Vavá da Matinha, inscreve-se na história da música popular paraense como um personagem ímpar. Sua alcunha, vinculada ao bairro da Matinha, não constitui mero detalhe biográfico, mas opera como um signo identitário de forte carga simbólica. Trata-se de um artista cuja trajetória evidencia, desde o início, a construção de uma estética ancorada na experiência amazônica e periférica, sem, contudo, limitar-se a ela. Nesse sentido,

sua identidade não deve ser compreendida como uma essência fixa, mas como um processo de diferenciação e posicionamento no interior de um sistema cultural em constante deslocamento (HALL, 2006, p.12-13).

Sua formação artística remonta aos programas de auditório das principais emissoras de rádio de Belém, como a Rádio Clube e a Rádio Marajoara, ainda na década de 1950. Foi nesse ambiente radiofônico, muitas vezes sob comparações com o carioca Jorge Veiga, que sua voz se conectou com o público pela primeira vez. Mediado pelo rádio, enquanto sistema cultural na Amazônia paraense, esse processo possibilitou que artistas oriundos de áreas periféricas encontrassem canais de inserção e reconhecimento (COSTA, 2013, p.45). Além disso, constituiu um espaço de sociabilidade no qual artistas, ouvintes e mediadores culturais compartilhavam repertórios, valores estéticos e formas de legitimação no meio artístico local (COSTA, 2012, p.13). Foi por meio do rádio, inicialmente como intérprete, que alcançou a fama de *crooner popular*.

Em 1959, por meio de uma carta de recomendação de Edyr Proença, mudou-se para o Rio de Janeiro, iniciando sua trajetória na *Rádio Tupi*. Sua inserção no mercado fonográfico consolidou-se a partir de 1961, pela *Continental*, com o lançamento do LP *Eterna Lembrança do Norte*, que marcou não apenas sua atuação como intérprete, mas também seus primeiros passos como letrista. Entre as composições do disco, destaca-se *Bairro de Belém*, na qual o artista percorre a geografia afetiva das baixadas.

Em meados da década de 1960, a entrada do artista no catálogo da *CBS Records* marcou uma ampliação significativa de sua circulação no mercado fonográfico, em um momento de valorização de repertórios regionais na indústria musical brasileira. Nesse contexto, passou a intensificar o diálogo com gêneros nordestinos e ampliando seu repertório. Os LPs *Ê Cariri* (1965) e *Secretária do Diabo* (1966) evidenciam esse movimento, ao combinarem o som nordestino e sua experiência amazônica. Em faixas como *Fico Aqui O Quê?* e *Fruteiro da Manhã*,

observa-se elementos que remetem a articulação da memória com humor e referências culturais paraouaras e outras matrizes musicais.

Fig. 1 - Fotocolagem realizada a partir das capas de LP's de Osvaldo Oliveira



Fonte: Fotocolagem virtual produzida por Gabriel Borges Souza.

Após quase uma década no Rio de Janeiro, o compositor ampliou sua inserção no circuito musical ao se aproximar de artistas como Jackson do Pandeiro e Ary Lobo. Nesse contexto de intensa circulação artística, passou a consolidar um repertório marcado por trânsitos culturais, no qual referências do Norte dialogavam com gêneros associados ao forró pé-de-serra. Suas composições passaram a ser gravadas por diferentes intérpretes, ampliando sua projeção como cantor e compositor. Esse

percurso evidencia que a cultura não se configura como um patrimônio estático, mas como um processo de ressignificação contínua, associado aos deslocamentos dos sujeitos no espaço social (LARAIA, 2001, p.25-28).

Em 1967, passou a integrar a coletânea *Pau de Sebo*, ampliando sua inserção em circuitos musicais associados ao repertório nordestino. Ao longo dos anos seguintes, sua participação recorrente nesse projeto contribuiu para intensificar as trocas culturais entre Norte e Nordeste, evidenciando a circulação de novos gêneros, artistas e repertórios no interior da indústria fonográfica. Nesse contexto, sua atuação expandiu-se também para apresentações itinerantes em diferentes regiões do país, reforçando sua presença em um circuito musical marcado pelo trânsito entre distintas experiências culturais e regionais.

No final da década de 1960, lançou, em parceria com o alagoano Jacinto Silva, os discos *é Caco pra Todo Lado* (1969) e *Jogo do Amor* (1970). Marcados por letras que articulam crônica cotidiana e crítica social em chave bem-humorada, esses trabalhos podem ser compreendidos como um dos momentos finais de sua inserção mais direta no universo sonoro nordestino, que havia constituído um de seus principais campos de atuação até então.

A trajetória de Vavá da Matinha evidencia como a modernidade, em contextos periféricos, resulta da articulação entre experiências locais, circulação cultural e processos mais amplos de intercâmbio simbólico (ESCOBAR, 2005). Sua obra expressa uma experiência urbana amazônica marcada pelo trânsito constante entre lugares, ritmos e estéticas, reconfigurando progressivamente sua persona artística. Se, em um primeiro momento, o artista dialogou intensamente com repertórios associados ao universo nordestino, posteriormente sua imagem passou a vincular-se cada vez mais à figura do cronista suburbano amazônico. O sentimentalismo, o humor popular e as vivências citadinas que caracterizam suas letras passaram a coexistir com uma musicalidade mais dançante e cosmopolita. Assim, seus discos deixaram de operar

apenas como expressão de uma identidade regional para se constituírem como sínteses culturais das periferias do Norte do Brasil, nas quais a Amazônia urbana emerge como espaço de circulação, mistura e reinvenção. Nesse processo, a trajetória de Osvaldo Oliveira revela uma identidade em permanente construção, continuamente reelaborada pelas experiências, deslocamentos e representações que atravessaram sua vida artística (HALL, 2006).

A passagem para a década de 1970 ocorreu em meio a profundas transformações no mercado musical brasileiro. No Norte, a popularização da guitarra elétrica, a consolidação do carimbó como símbolo cultural e a crescente circulação de gêneros latino-americanos e caribenhos alteraram significativamente as formas de produção, circulação e consumo da música. Nesse contexto, Belém afirmou-se como um importante espaço de intercâmbio sonoro, no qual influências oriundas do Caribe e das Guianas foram apropriadas e ressignificadas pelas camadas populares urbanas (COSTA, 2015). A expansão das aparelhagens, o aumento do comércio de discos importados e a consolidação de circuitos periféricos de dança e sociabilidade contribuíram para transformar a paisagem sonora da cidade, redefinindo práticas culturais e formas de consumo musical.

É precisamente nesse horizonte que a obra de Osvaldo Oliveira sofre uma inflexão decisiva. Entre 1971 e 1973, seu repertório afasta-se gradativamente da matriz nordestina para embrenhar-se nas sonoridades latino-caribenhas que pulsavam na noite paraense. Durante essa fase, a mais eclética de sua carreira, Vavá produziu quatro discos e passou a articular, entre o sertão e as capitais, o Norte e o eixo sulista, uma nova identidade musical. Em 1971, lançou *Amor de Primeira*, álbum que traz *Horário de Bragança*, canção sobre a Estrada de Ferro, e *Mulher Invejosa*, parceria com Anatalício, compositor responsável por algumas das primeiras letras de merengue do repertório, como *Não Me Importa*. Já *Lá Vem Maria*, versão brasileira de *La Mecha*, do

dominicano Luis Kalaff, com letra de Ernesto Escudero, marca a entrada ainda tímida dos ritmos latinos em sua discografia.

Com o sucesso desses merengues, novas canções do gênero passaram a integrar os shows e os LPs seguintes, *Só Castigo* e *Paixão Descontrolada*, lançados em 1972, além de *É com Jeitinho*, de 1973. Admirador de Luis Kalaff y sus *Alegres Dominicanos* e das versões de Escudero, Osvaldo intensificou de maneira mais evidente a presença do bolero e do merengue em *Só Castigo*, disco que leva o nome de sua faixa de maior sucesso comercial até então. Já *Paixão Descontrolada*, seu trabalho mais híbrido, representa o derradeiro afastamento do campo harmônico nordestino: merengue, cúmbia, carimbó urbano, bolero, aproximações iniciais com o brega e elementos que posteriormente seriam identificados como lambada passam a conviver com samba de raiz, gafieira, seresta, canção romântica e influências da Jovem Guarda. Assim, Osvaldo Oliveira construía, em discos e apresentações, uma espécie de *Gafieira Urbana Amazônica*.

Desde então, lançou mais de 20 discos, emplacando canções como *Ela é Meu Abrigo*, e *Só Castigo*, que entraram no imaginário popular geracional. Exaltou sua terra em obras como *Sou de Belém* e *Pará e Bahia*, e teve suas composições gravadas por mestres da arte popular, tal como Jackson do Pandeiro, Luiz Gonzaga, Abdias, Ary Lobo, Marinês, Trio Nordestino, Messias Holanda, Coronel Ludgero, entre muitos outros. Entretanto, a mesma indústria fonográfica que inicialmente possibilitou sua ascensão contribuiu, anos depois, para o progressivo ostracismo.

A partir de meados da década de 1980, em meio às reconfigurações do mercado radiofônico brasileiro e à manutenção da centralização da indústria cultural no eixo Rio–São Paulo, artistas ligados a circuitos populares regionais passaram a enfrentar maiores dificuldades de inserção e permanência. Gradualmente afastado dos grandes selos e dos circuitos de maior visibilidade, o artista retornou ao Pará, estabelecendo-se posteriormente em Cametá, onde viveu seus últimos anos em vida.

III

RETRATOS SONOROS E PERSPECTIVISMO AMAZÔNICO: A CIDADE NAS CANÇÕES DE OSVALDO OLIVEIRA

É notório que o trânsito de artistas de diferentes segmentos (como a pintura, a fotografia e, sobretudo, a música) influencia a constituição imagética e temática de suas obras. Em determinadas circunstâncias, o pertencimento que alguns artistas atribuem à cidade e, em escala mais reduzida, ao bairro onde nasceram ou viveram por longos anos, afeta diretamente a elaboração de suas produções artísticas. Na obra de Osvaldo Oliveira, por exemplo, para além da vinculação identitária presente em sua alcunha, Vavá da Matinha, as periferias e os subúrbios de Belém tornaram-se temas recorrentes em composições que apresentaram aos ouvintes a perspectiva de um cronista suburbano oriundo de uma capital amazônica.

Longe de Belém desde 1959, após sua mudança para o Rio de Janeiro, Osvaldo Oliveira lançou, em 1961, seu primeiro LP, *Eterna Lembrança do Norte*. A capa do disco apresentava o artista e outros quatro homens em embarcações típicas da região amazônica, evocando visualmente referências ligadas ao Norte do país. O repertório, composto majoritariamente por canções de caráter popular⁷, reunia letras de diferentes compositores, incluindo faixas assinadas pelo próprio Osvaldo Oliveira. Embora sonoramente o disco estivesse mais próximo de gêneros associados ao Nordeste brasileiro, sobretudo pelos arranjos de sanfona e flauta presentes em diversos forrós, foi na faixa *Bairro de Belém*, a última do lado B do LP, que o artista mobilizou de maneira mais direta a memória de sua cidade natal.

Em *Bairro de Belém*, Osvaldo Oliveira apresenta, de maneira mais explícita, uma perspectiva amazônica vinculada às experiências populares

7 O repertório completo do LP *Eternas Lembranças do Norte* com músicas e compositores pode ser consultado no Youtube.

dos bairros de Belém. Ao mencionar diferentes bairros historicamente associados aos subúrbios e às periferias da cidade⁸, o compositor não apenas elenca espaços urbanos, mas também mobiliza práticas cotidianas, sociabilidades e costumes que marcaram sua trajetória. Desse modo, a canção constrói uma cartografia afetiva da cidade, atravessada pela memória e pelo desejo de reviver experiências das quais o artista se encontrava distante desde sua itinerância pelo Brasil afora:

*Eu vou, eu vou/ Já chegar e recordar / Vou rever o bairro de Canudos /
A Pedreira e o Guamá/Depois eu vou na Matinha / Falar com a turma
/ Que eu deixei por lá / E vou também no Ver o Peso / Com a “minha
freguesa” / Comer caruru e beber um bom tacacá/Depois vou no Jurunas
/ Rever aquela rádio / Onde comecei a cantar/Eu vou na Terra Firme
/ Vou na Cremação / E no Umarizal/E depois vou comer peixe frito /
Naquele boteco / Do Porto do Sal*

(OLIVEIRA, 1961)

Na letra, é possível identificar a menção a diversos bairros que, ainda hoje, compõem áreas periféricas de Belém, como Jurunas, Guamá e Terra Firme. Chama atenção o fato de que, mesmo alcançando certa notoriedade no cenário nacional como cantor e compositor, sobretudo no circuito radiofônico, Osvaldo Oliveira enfatize, em *Bairro de Belém*, o desejo de reencontrar pessoas e visitar espaços frequentemente esquecidos pelas representações oficiais da cidade. Se os cartões-postais e os bairros históricos do centro interessam ao olhar turístico, o compositor constrói, por meio da canção, retratos de uma Belém popular, marcada por afetividades, sociabilidades e experiências urbanas compartilhadas por sujeitos oriundos das camadas populares. Nessa canção, “o botequim

⁸ Neste trabalho, “subúrbio” e “periferia” são tratados como categorias historicamente distintas. O primeiro remete a designações urbanas aplicadas a bairros populares em diferentes períodos da história de Belém; o segundo refere-se às desigualdades socioespaciais associadas à expansão urbana da cidade ao longo do século XX.

e as festas de rua emergem não apenas como espaços de lazer, mas como territórios de sociabilidade e resistência das camadas populares diante das dinâmicas excludentes da urbanização” (CHALHOUB, 2001, p.145-148).

Ao mencionar o icônico Mercado do Ver-o-Peso, por exemplo, Osvaldo Oliveira constrói uma narrativa marcada pela proximidade com personagens e práticas do cotidiano popular, referindo-se à vendedora de comidas típicas como “minha freguesa”, expressão corriqueira nas relações estabelecidas entre feirantes e clientes. Nesse sentido, a perspectiva mobilizada pelo compositor estrutura uma representação da cidade que se constrói a partir da experiência vivida, sem recorrer a essencialização do que seria o “amazônico” (FIGUEIREDO, 2022, p.14-15). *Bairro de Belém* apresenta uma dimensão profundamente sinestésica, evocando gostos, cheiros e sonoridades associados à cidade (como o peixe frito no Porto do Sal ou o tacacá no Ver-o-Peso) ao mesmo tempo em que reafirma a própria identidade artística de Vavá da Matinha, vinculada às experiências urbanas das periferias de Belém.

A experiência citadina quase sempre é marcada por tensões e contrastes típicos da forma como se estruturam as cidades modernas (PESAVENTO, 2007, p.11). Nesse sentido, um mesmo sujeito pode vivenciar a cidade a partir de diferentes perspectivas e lugares sociais, sobretudo quando sua trajetória é atravessada por deslocamentos e mudanças. Ao longo de sua carreira artística, Osvaldo Oliveira retratou distintas “Beléns”, produzindo contrapontos interessantes que, tomados como fonte histórica, permitem refletir sobre transformações urbanas, sensibilidades e experiências sociais inscritas na cidade.

Dez anos após a gravação de *Bairro de Belém*, outra composição de Osvaldo Oliveira centrada em sua cidade natal ganhou destaque nas rádios do Norte e do Nordeste brasileiro⁹. A canção *Nova Belém*, gravada pela

⁹ É importante frisar que o intervalo de dez anos entre as canções analisadas não significa que Osvaldo Oliveira tenha deixado de tratar, em suas composições, de temas

cantora Anastácia¹⁰ (Recife, 1940), no LP *Torrão de Ouro*, além de evidenciar a consolidação da trajetória artística de Osvaldo Oliveira no circuito fonográfico, apresenta uma perspectiva distinta sobre a cidade de Belém, sobretudo quando comparada à composição anteriormente analisada.

Sabe-se que o período em que a Ditadura Civil Militar (1964-1985) esteve em vigência no país, as representações estaduais acompanharam seus programas de desenvolvimentismo (DUARTE & SILVA, 2013, p.22). Na Amazônia, e particularmente em cidades como Belém, tais discursos passaram a orientar transformações materiais e simbólicas do espaço urbano¹¹. Na composição *Nova Belém*, Osvaldo Oliveira apresenta-se como um artista atento às mudanças pelas quais sua cidade natal atravessava, registrando em sua letra percepções importantes sobre essas transformações:

Bem asfaltado, condução a todo instante / Tem tanto carro, não acaba nunca mais / Embelezaram a feira do Ver o Peso / E também fizeram outra feira em São Brás / Na Marambaia tem movimento noturno / É tão bonito faz gosto de passear / E pra ornamentar mais a cidade / Fizeram a praça Kennedy em Boulevard/Eu vou falar de minha nova Belém / De minha nova Belém do Pará/ Tudo mudado eu encontrei por lá
(OLIVEIRA, 1971)

Nota-se que, em *Nova Belém*, Osvaldo Oliveira retoma bairros, lugares e personagens populares¹², assim como havia feito anteriormente

relacionados à cidade de Belém. O recorte estabelecido neste artigo decorre de uma escolha metodológica e temática voltada às músicas selecionadas para análise.

¹⁰ Lucinete Ferreira (Recife, Pernambuco, 1940), conhecida artisticamente como Anastácia, é cantora e compositora. Reconhecida como uma das principais intérpretes e compositoras do forró, destacou-se especialmente nos gêneros baião e xote.

¹¹ Em 1971, encerrou-se o primeiro mandato de Alacid Nunes (1924–2015), militar e governador do Estado do Pará desde 1966. Sua gestão esteve diretamente alinhada aos projetos políticos e desenvolvimentistas implementados pela Ditadura Civil-Militar na região amazônica.

¹² Na composição, Osvaldo Oliveira também menciona bairros periféricos de Belém, como Sacramenta e Condor. Nesta última, faz referência a “Nequinho da Encruza”,

em *Bairro de Belém*. Contudo, o eixo central da composição desloca-se para as transformações urbanas e paisagísticas percebidas pelo artista. Se, na canção de 1961, predominava a vontade de revisitar espaços periféricos marcados pela afetividade e pela memória, em *Nova Belém* o cronista suburbano demonstra certo espanto diante das mudanças pelas quais Belém parecia atravessar. A expansão de vias asfaltadas, o aumento no fluxo de automóveis e transportes coletivos, bem como a intensificação da circulação de pessoas, surgem na letra como indícios de uma cidade submetida a ritmos mais acelerados de urbanização e modernização.

Torna-se importante frisar que, embora a perspectiva de cidade amazônica construída por Osvaldo Oliveira privilegie, majoritariamente, as áreas periféricas e suburbanas de Belém, bem como as práticas culturais das camadas populares, em *Nova Belém* o artista parece ampliar sua maneira de perceber e representar o espaço urbano. Ao registrar seu impacto diante das transformações observadas na cidade, o compositor evidencia uma sensibilidade atenta às mudanças que atravessavam o cotidiano urbano naquele contexto. Nesse sentido, o contraste entre as duas canções não apenas permite compreender diferentes momentos históricos vivenciados por Belém, mas também amplia as possibilidades de interpretação da cidade a partir da obra de Osvaldo Oliveira, cujas composições operam como registros de experiências urbanas e sociais.

Fruteiro da Matinha, presente no álbum *Secretária do Diabo* (1966), evidencia o trânsito cultural presente na obra de Osvaldo Oliveira naquele contexto. Embora próxima de ritmos nordestinos, a composição preserva referências ligadas ao cotidiano popular e à cultura material amazônica. Em parceria com Fernando Silva, a canção apresenta já em seu refrão a figura do “fruteiro” como personagem típico das dinâmicas sociais

personagem recorrente em suas canções, associado ao cotidiano suburbano da cidade: “Fui na Estrada Nova / Na Pedreira e Sacramento / Brinquei lá no Reduto / Em Canudos e no Guamá / Fui na Matinha / Encontrei com gente minha (...) E lá na Condor tem ‘Nequinho da Encruza’ / Que quase todas as noites baixava lá” (Oliveira, 1971).

de algumas áreas de Belém: “Morreu, morreu/ O fruteiro da Matinha/ Que vendia no seu carro/ Desde o abano à farinha” (OLIVEIRA; SILVA, 1966).

A abertura da canção evidencia um gesto de memória social. Entoadado em forma de aboio, o refrão aproxima sonoridades nordestinas de referências ao cotidiano amazônico, transformando o “fruteiro” em personagem simbólico da vida suburbana de Belém. Ao mencionar que ele “vendia no seu carro / desde o abano à farinha”, a composição apresenta o comércio ambulante como prática cultural ligada à circulação de bens e afetos no espaço urbano. Nesse sentido, tais práticas podem ser compreendidas como comportamentos culturais aprendidos e compartilhados socialmente (LARAIA, 2001, p.17-25).

A letra condensa uma cartografia alimentar amazônica ao apresentar o fruteiro como agente ativo da dinâmica urbana e periférica do Norte brasileiro. A enumeração de frutas, condimentos e preparos típicos não atua apenas como ornamento regional, mas registra a centralidade da feira, da rua e do paladar na vida popular. Elementos como tacacá, pupunha, bacuri e pimenta-de-cheiro aparecem como referências de uma cultura material que organiza memórias, gostos e pertencimentos sociais. Nesse sentido, a canção dialoga com a perspectiva de Stuart Hall, para quem as identidades culturais constituem-se de forma processual, por meio de práticas e representações ligadas aos sujeitos e seus lugares de pertencimento (HALL, 2006, p.12-15).

Eu levo cupuaçu / Abricó e fruta-pão / Também levo o fogareiro / Pra fazer defumação / Levo farinha torrada / Marajá e macaxeira / Pra quem não gosta de rede / Eu também vou bebendo de esteira / Vou levando tapioca / Cuia preta e murici / Levo alguidar de barro / Pra amassar o açaí / Também tem colher de pau / Tem mangaba e tem tomate / Para os velhos de setenta / Eu vou levando abacate. (OLIVEIRA; SILVA, 1966).

Aqui, a canção amplia a dimensão do cotidiano doméstico e do trabalho popular. Elementos como o “fogareiro”, a “defumação”, a “rede” e a “esteira” remetem a objetos, práticas e hábitos ligados à experiência

cotidiana amazônica. Em vez de uma representação abstrata da região, Osvaldo Oliveira constrói um inventário vivido da cultura popular, aproximando-se do perspectivismo amazônico proposto por Aldrin Figueiredo, ao narrar a cidade a partir de uma perspectiva interna e periférica (FIGUEIREDO, 2022, p. 21–39).

Já o segundo trecho reforça a importância da materialidade cultural. A cuia, o alguidar de barro e a colher de pau remetem a formas tradicionais de preparo e consumo ligadas às práticas alimentares amazônicas. Nesse sentido, a canção torna-se uma fonte histórica ao registrar hábitos, objetos e sensibilidades associados ao cotidiano urbano popular, muitas vezes ausentes das representações oficiais da cidade.

Outra composição que mobiliza paisagens, sabores e costumes ligados a Belém é *Este Ano Irei a Belém*, faixa presente no LP *É com Jeitinho* (1973). A canção ocupa um lugar importante na trajetória de Osvaldo Oliveira ao construir, em tom nostálgico, uma representação afetiva da cidade, articulada por referências sonoras e culturais associadas ao universo amazônico.

A canção organiza-se em torno da lógica do retorno e da saudade. O desejo de “ir a Belém do Pará” ultrapassa a ideia de deslocamento geográfico, associando-se ao reencontro com a infância, com o pai e com memórias afetivas vinculadas à cidade. Nessa perspectiva, a composição dialoga com Stuart Hall ao evidenciar a identidade como um processo atravessado por deslocamentos, lembranças e reelaborações simbólicas (HALL, 2006, p.47-65).

Quero lembrar minha infância, chorar de alegria / Quando meu pai me abraçar/E pegar uma canoa no rio Apeú / Pra com a turma pescar / Vou também na Curuzú, ver Remo e Paysandu / É o nosso Fla-Flu que tem lá.
(OLIVEIRA, 1973).

Dos banhos e pescarias no rio Apeú à ida à Curuzu, a canção aproxima práticas de lazer, futebol e sociabilidade popular como elementos

constitutivos da experiência urbana paraense. A referência ao Clube do Remo e ao Paysandu insere Belém em uma cultura esportiva própria, marcada por pertencimentos, rivalidades e paixões compartilhadas.

*Quero passear em Soure / Rever meus amores / Que ainda existem por lá
/ Ver os caboclos dançar / Carimbó e lundu / Até a mãe de Sá / Ouvindo
a maior potência / Daqueles sonoros / Fazendo a turma merengar.*
(OLIVEIRA, 1973).

O trecho desloca a narrativa de Belém para Soure, inserindo a canção no universo cultural marajoara e caboclo. Ao mencionar “os caboclos dançar/ carimbó e lundu/ até a mãe de sá”, a letra articula diferentes matrizes da cultura popular amazônica, aproximando dança, musicalidade e oralidade. Nesse sentido, a composição dialoga com os estudos de Vicente Salles sobre a formação cultural amazônica como resultado de intensas trocas entre populações indígenas, africanas e ibéricas, perceptíveis nas práticas festivas e musicais da região¹³ (SALLES, 2007, p.33-41).

O verso “ouvindo a maior potência/ daqueles sonoros/ fazendo a turma merengar” introduz a dimensão coletiva da festa popular amazônica. Os “sonoros” remetem às radiolas e aparelhagens que estruturavam bailes suburbanos e interioranos no Pará, espaços importantes de circulação musical e sociabilidade popular ao longo do século XX. Já a expressão “merengar” associa o corpo ao movimento da dança, revelando uma cultura musical marcada pela circulação de ritmos caribenhos e sua apropriação no contexto amazônico. Como observa Antônio Maurício Dias da Costa, os “sonoros” tornaram-se centrais para a sociabilidade dançante e para a circulação musical nos bairros periféricos de Belém (COSTA, 2012, p.395).

¹³ “A mestiçagem cultural brasileira encontra na Amazônia um dos seus laboratórios mais intensos, onde elementos indígenas, africanos e ibéricos se cruzam e sobrevivem através das danças, da música, dos folguedos e das práticas coletivas populares (...) formando uma tradição profundamente vinculada à experiência social do caboclo amazônico” (SALLES, 2007, p.33-41).

*Quero passar quinze dias / No mês de outubro / Na festa de Nazaré /
Acompanhar a trasladação / O arraial a praça da Sé / Depois vou no
fim da festa / Comer maniçoba / E beber um bom tacacá.*

(OLIVEIRA, 1973).

Aqui, a canção toca em um dos núcleos mais fortes da cultura belenense: a religiosidade ligada ao Círio de Nazaré. Ao mencionar a trasladação, o arraial e a Praça da Sé, Osvaldo Oliveira constrói um percurso marcado pela circulação coletiva, pela ocupação do espaço urbano e pelas práticas de sociabilidade que envolvem a festa. A maniçoba e o tacacá aparecem, nesse contexto, como elementos simbólicos associados à experiência cultural do Círio. Mais do que uma manifestação de devoção, a canção evidencia a articulação entre fé, encontro, alimentação e vivência urbana, aspecto fundamental para compreender a centralidade das festas religiosas na experiência social amazônica.

*Vou visitar meus amigos, de todas as rádios / Que tocam minha gravação
/ E passar uma noite com Gil e Nequinho / Lá na Cremação / Depois
vou chamar Antenor, Bianor e Pichaguinha / E Vaíco com seu violão /
Pra terminar no Saqui, no Telégrafo, no Manguirão.*

(OLIVEIRA, 1973).

Esse fechamento é importante porque transforma a cidade em uma rede de relações, afetos e territorialidades, articulada por bairros, personagens e espaços recorrentes na obra de Osvaldo Oliveira. A menção às rádios evidencia, ainda, a importância do meio radiofônico na circulação de sua música e na consolidação de sua trajetória artística desde o final da década de 1950. Nesse sentido, a canção registra uma experiência urbana popular marcada pela articulação entre sociabilidade, memória, práticas culturais e pertencimento, compondo um retrato sensível da Belém dos anos 1970.

IV

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

MEMÓRIA, CIDADE E EXPERIÊNCIA AMAZÔNICA

Revisitar a obra de Osvaldo Oliveira, o Vavá da Matinha, possibilita ampliar discussões em torno de temas caros à historiografia contemporânea, como música popular, representações, memória e experiência urbana. Mais do que situar o leitor no ambiente suburbano de uma cidade amazônica por meio dos “retratos sonoros” construídos em suas composições, este artigo buscou dialogar com produções acadêmicas que têm conferido centralidade às manifestações artísticas produzidas na Amazônia e a partir dela. Nesse sentido, as canções de Osvaldo Oliveira evidenciam perspectivas urbanas e populares que tensionam representações historicamente exotizadas ou silenciadas sobre a região.

Embora Osvaldo Oliveira ainda não ocupe posição central nas pesquisas acadêmicas dedicadas à música popular brasileira, alguns pesquisadores, jornalistas e agentes da cultura paraense vêm atribuindo crescente atenção à trajetória e à obra do artista, atuando de forma decisiva para a preservação e circulação de seu legado. Nesse processo, destacam-se nomes como Euclides Farias, Edson Coelho, Edir Gaya, Waldemir Santos e J. Bosco, que, entre encontros marcados pela boemia, pela memória e pela convivência pessoal, construíram relações próximas com Vavá da Matinha até os últimos anos de sua vida. Soma-se a isso a atuação de Nazareno Silva, músico e pesquisador da cultura amazônica que, mesmo fora dos circuitos acadêmicos, exerceu papel importante na manutenção e difusão de saberes ligados à música popular paraense. Ainda no final da década de 1990, durante sua atuação na Funtelpa, Nazareno aproximou-se da obra de Osvaldo Oliveira e contribuiu para reavivar sua trajetória artística por meio de pesquisas, registros e produções culturais que fortaleceram a memória do artista nas décadas seguintes. Em grande medida, o trabalho desses pesquisadores e agentes culturais colaborou para ampliar a circulação da obra de Vavá

da Matinha, influenciando também novas gerações de músicos e grupos amazônicos, como Luís Girard, Allan Carvalho e os Sentinelas do Norte, responsáveis por manter vivo o repertório do artista através de releituras e interpretações contemporâneas.

No presente trabalho, buscamos mobilizar a perspectiva amazônica de um cronista suburbano de uma Belém de outrora por meio de quatro composições de Osvaldo Oliveira, produzidas em momentos distintos de sua carreira, que evocam questões que vão desde a cultura material à (re)construção paisagística da cidade de Belém. Nesse sentido, é oportuno reiterar que, não apenas na obra de Osvaldo Oliveira, mas também na de muitos outros artistas, a música pode constituir uma importante fonte histórica, desde que trabalhada de forma crítica e contextualizada para refletir sobre determinados contextos históricos.

Envolvidos pela poética de Osvaldo Oliveira, buscamos compreender de que modo suas composições elaboraram representações da cidade de Belém a partir de um olhar situado, evidenciando tensões entre urbanização, cultura popular e experiência periférica. Mais do que oferecer respostas definitivas, o presente trabalho aponta para outras questões que ainda podem ser suscitadas por pesquisas futuras a partir da obra do artista, marcada pela polissemia de temas, ritmos e experiências legadas sobretudo entre as décadas de 1960, 1970 e 1980.

Ao som das gafieiras urbanas, dos sonoros e dos pregões de rua, atravessados pelos costumes e experiências das periferias de uma Belém de outrora, buscamos reconstituir cenários, evidenciar práticas de sociabilidade e compreender parte das múltiplas experiências urbanas que constituíram a cidade ao longo de sua história. A contrapelo dos cartões-postais e das representações institucionalizadas de Belém, a obra de Osvaldo Oliveira revela uma cidade marcada por afetos, territorialidades e vivências populares, trazendo à tona questões que se mostram cada vez mais relevantes para a historiografia contemporânea.

REFERÊNCIAS

- CHALHOUB, Sidney. **Trabalho, lar e botequim**: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque. 2. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2001.
- COSTA, Antônio Maurício Dias da. “As Sonoras”: lazer e sociabilidade na periferia de Belém-PA (Brasil), 1960-1970. **Rosa dos Ventos – Turismo e Hospitalidade**, Caxias do Sul, v. 12, n. 3, p. 523-536, 2020. Disponível em: Redalyc. Acesso em: 25 maio 2026.
- COSTA, Antônio Maurício Dias da. O popular na canção: carreira musical, regionalismo e cultura afro-religiosa na trajetória artística de Ari Lobo (1955–1980). **Diálogos**, Maringá, v. 17, n. 3, p. 1043–1073, 2013.
- COSTA, Antônio Maurício Dias. **A MPB na era do rádio na Amazônia**. Belém: EDUFPA, 2013.
- COSTA, Antônio Maurício Dias. **Cidade dos sonoros e dos cantores**: estudo sobre a Era do Rádio a partir da capital paraense. Belém: UFPA, 2012.
- COSTA, Antônio Maurício Dias. **Música, mercado e modernidade na cidade de Belém**. Belém: EDUFPA, 2015.
- DUARTE CARDOSO, Ana Cláudia; SILVA VENTURA NETO, Raul da. A evolução urbana de Belém: trajetória de ambiguidades e conflitos socioambientais. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo **Cadernos Metrópole**, São Paulo, v. 15, n. 29, p. 55-75, jan./jun. 2013. Disponível em: Redalyc. Acesso em: 13 maio 2026.
- ESCOBAR, Arturo. **Más allá del Tercer Mundo**: globalización y diferencia. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia; Universidad del Cauca, 2005.
- FERREIRA, Rafael Elias de Queiróz. **Da rima à raça**: narrativa rap e consciência histórica na poesia de Pelé do Manifesto. 2019. Dissertação (Mestrado Profissional em Ensino de História) – Universidade Federal

- do Pará, Ananindeua, 2019. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/12061>. Acesso em: 27 abr. 2026.
- FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. **A cidade dos encantados**: pajelanças, feitiçarias e religiões afro-brasileiras na Amazônia, 1870-1950. Belém: EDUFPA, 2022.
- FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. **A História da Arte e as Imagens na Amazônia**. Org. Neuza Teixeira, Manaus: Editora Valer, 2024.
- FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Flami-n'-assú: manifesto e perspectivismo amazônico no modernismo brasileiro na década de 1920. **Revista de História**, São Paulo, n. 181, p. 1–22, 2022. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.2022.196154>. Disponível em: <https://revistas.usp.br/revhistoria/article/view/196154>. Acesso em: 27 abr. 2026.
- OLIVEIRA, Osvaldo. Bairros de Belém. In: **Eterna Lembrança do Norte**. Rio de Janeiro: Continental, 1961. Faixa musical.
- FUSCALDO, Christina; MAIA, Taissa. Anastácia e as práticas discursivas da MPB: gênero, memória e patrimônio. **MusiMid: Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia**, [S. l.], v.6, n.1, p.1-17, 2025. Disponível em: MusiMid. Acesso em: 12 maio 2026.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cíntia Sanmartin (org.). **Funk carioca**: entre a condenação e o reconhecimento. Rio de Janeiro: Mauad X, 2013.
- LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: um conceito antropológico. 14. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- NAPOLITANO, Marcos. **História & música**: história cultural da música popular. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. **A cidade que dança**: clubes e bailes negros no Rio de Janeiro (1881–1933). Campinas: Editora da Unicamp, 2020.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v.27, n.53, p.11–23, 2007.

SALLES, Vicente. *Música e músicos do Pará*. 2. ed. Belém: SECULT/PA, 2007.

TRINDADE JÚNIOR, Saint-Clair Cordeiro da. Assentamentos urbanos e reestruturação metropolitana: o caso de Belém. **GEOUSP Espaço e Tempo**, v.2, n.2, p.39-52, 1998.

FESTIVAL TRÊS CANÇÕES PARA SALINAS (1979)

*MÚSICA, SOCIABILIDADE E ARTICULAÇÃO
CULTURAL NA CENA DA CANÇÃO.*

Paulo Moreno Sanches Dias¹⁴

INTRODUÇÃO

“O que se esperar quando se pede, aos compositores paraenses, três canções para Salinas? Primeiro, um samba quente que reflita as noites inesquecíveis nas barraquinhas do Maçarico; depois, uma exaltação sobre a beleza da Atalaia; e, finalmente, um carimbó, ritmo máximo da região do Salgado. Poucas vezes a teoria tem sido confirmada na prática, como aconteceu no Festival de Verão. Por isso, todos os que dele participaram, direta ou indiretamente, estão gratificados. Alfredo Oliveira precisava fazer um samba para SALINAS URGENTE; Guilherme Coutinho tinha a sensibilidade exigida para exaltar, lyricamente, a praia da ATALAIA; e, César Escócio, dentro de sua alegria, sempre estivera CARIMBOLANDO POR SALINAS. Temos plena certeza de que a “Atlântica” sorriu ao pedir três, e ganhar mais de 50 canções.

EDGAR AUGUSTO (PROENÇA, 1979)

¹⁴ Mestre em História pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia. (PPHIST- UFPA). E-mail: paulo.dias@ifch.ufpa.br.

O texto assinado por Edgar Augusto¹⁵ pode ser analisado como uma importante fonte histórica relacionada à produção cultural. Trata-se de um documento que evidencia a articulação entre música, festivais culturais e promoção regional, como ocorreu no *Festival Três Canções para Salinas*, realizado em 1979. Segundo o idealizador do festival, o poeta Ronaldo Franco¹⁶, o evento buscava destacar o nome da conhecida estância hidromineral, ao mesmo tempo em que procurava incentivar e valorizar os compositores paraenses que se encontravam afastados do cenário de reconhecimento artístico. Além disso, a iniciativa possuía um caráter cultural, sem finalidade de obtenção de lucro econômico (FRANCO, 2025).

Para melhor compreensão da abordagem adotada neste artigo, parte-se da concepção de que a memória constitui uma construção social permanentemente reelaborada pelos sujeitos (HALBWACHS, 1990, p.52-56; POLLAK, 1989, p.200-202). A História Oral é utilizada como metodologia para compreender as experiências e os significados atribuídos pelos participantes aos acontecimentos analisados (PORTELLI, 1997, p.25-39). Já a noção de cena musical refere-se ao conjunto de relações estabelecidas entre músicos, compositores, produtores, instituições e espaços culturais que estruturam a produção e circulação da música em determinado contexto histórico (STRAW, 1991, p.12). Essas perspectivas permitem compreender o *Festival Três Canções para Salinas* para além de sua dimensão artística, evidenciando-o como espaço de sociabilidade, articulação cultural e construção de memórias coletivas.

¹⁵ É jornalista e radialista paraense. Iniciou sua carreira na Rádio Clube do Pará em 1968 e tornou-se conhecido pela criação e apresentação do programa *Feira do Som*, referência na divulgação musical no Pará. Também assina a coluna homônima no *Diário do Pará*. Filho de Edyr de Paiva Proença e neto do jornalista Edgar Proença, pertence a uma família com destacada atuação na história do rádio e da cultura paraense.

¹⁶ Ronaldo Sérgio Batista Franco (Belém, 1949) é jornalista, poeta e articulador cultural paraense, conhecido como “Poetinha”. Atuou na valorização da poesia e da cultura amazônica por meio de livros, colunas jornalísticas, parcerias musicais e projetos de incentivo à leitura no Pará.

O historiador Nélcio Moreira (2014, p.217) destaca, em suas pesquisas, que o *Festival Três Canções para Salinas*, realizado em 1979, foi um encontro que possibilitou o estabelecimento de uma rede entre os músicos locais. Essa rede foi importante para a criação do Teatro Experimental Waldemar Henrique¹⁷, inaugurado em setembro de 1979, em Belém, com o objetivo de sediar apresentações de grupos artísticos considerados “experimentais” e que não ocupavam os centros elitizados da arte paraense naquele período.

A inauguração do teatro ocorreu com a realização da “Feira de Música”, evento que durou uma semana, de terça-feira a domingo. Durante esse período, vários músicos — muitos deles ainda em início de carreira — tiveram a oportunidade de apresentar seus trabalhos. Segundo Nélcio Moreira (2014, p.217), o teatro consolidou-se como um espaço de visibilidade e oportunidade para artistas locais em começo de trajetória.

Os festivais *Três Canções para Belém*, realizado em 1977, e *Três Canções para Salinas*, em 1979, tiveram papel fundamental na inauguração e consolidação do Teatro Experimental Waldemar Henrique como espaço de encontro da música paraense. Esses eventos aproximaram compositores, intérpretes e instrumentistas locais, criando uma rede inicial de sociabilidade artística entre músicos que buscavam espaços para apresentar seus trabalhos.

Dessa forma, quando ocorreu a inauguração do teatro com a realização da Feira de Música, já existia uma articulação anterior entre esses artistas, construída a partir das experiências vividas nos festivais. Assim, os festivais contribuíram para avigorar a cena musical local e prepararam o caminho para que o Teatro Waldemar Henrique se tornasse um importante “lugar da canção” em Belém (MOREIRA, 2014, p.217).

¹⁷ Teatro Experimental Waldemar Henrique – Teatro público inaugurado em 1979, em Belém (PA), dedicado à experimentação artística e à formação cultural. Tornou-se referência para a produção teatral e musical paraense, especialmente pela atuação de grupos e artistas independentes nas décadas de 1980 e 1990.

O Teatro Waldemar Henrique desempenhou um papel muito além de sua função institucional como espaço de espetáculos. Ele se constituiu como um espaço formador, um lugar de sociabilidade artística e de construção coletiva de saberes e de práticas culturais, ao ser apropriado por artistas locais, em sua maioria, excluídos dos locais formais e elitizados da cultura. (DIAS, 2025, p. 46).

Portanto, segundo Michel de Certeau (1998, p. 201), o lugar corresponde a uma ordem estável e organizada de posições, enquanto o espaço é produzido pelas práticas e experiências cotidianas dos indivíduos. Dessa forma, uma rua concebida pelo planejamento urbano não se limita à sua dimensão física ou funcional; ela se transforma em espaço à medida que é percorrida, apropriada e ressignificada pelos sujeitos em suas ações diárias. São os usos, os encontros, as sociabilidades e variadas formas de ocupação que convertem o lugar em um espaço vivido e dotado de significados.

Em seu depoimento, o compositor Cezar Escócio¹⁸ destaca que as articulações que mais tarde culminariam na criação da CLIMA¹⁹ começaram a se consolidar a partir dos festivais de música realizados em Belém no final da década de 1970. Segundo o entrevistado, esses eventos funcionaram como espaços de encontro, debate e organização dos artistas locais em torno de demandas comuns:

¹⁸ Nasceu no município de Sena Madureira, Estado do Acre. Em 1975, transferiu-se para Belém do Pará com a família. Iniciou a sua carreira nos festivais de músicas no final dos anos de 1970. Em 1985, ajudou a fundar a CLIMA (Compositores, letristas, intérpretes, músicos associados) em conjunto de Ricardo Dias, Walter Saint-Clair e Sidiney Piñon sendo o primeiro presidente da entidade que tinha como interesse organizar a categoria dos músicos da cidade de Belém para pleitear recursos.

¹⁹ A CLIMA (Compositores, Letristas, Intérpretes e Músicos do Pará) foi fundada em 1985 pelo compositor **Cezar Escócio** com o objetivo de organizar a categoria musical paraense e fortalecer sua representação junto às instituições públicas. A entidade surgiu como uma forma de articular os artistas locais em torno de demandas comuns, buscando pleitear recursos, incentivos e apoio institucional junto a órgãos governamentais e demais instituições que oferecessem financiamento para projetos culturais.

Na verdade, foi a partir do *Festival Três Canções para Belém* que a gente começou a discutir os nossos problemas entre nós e a criar as condições para que a CLIMA surgisse. Eu, Antônio Carlos Maranhão e Pedrinho Cavallero organizamos a primeira Feira de Música, e ali já existiam discussões sobre as dificuldades enfrentadas pelos músicos paraenses. Foi também a primeira apresentação musical realizada no Teatro Waldemar Henrique, salvo engano, em 1979. (ESCÓCIO, 2023)

Cezar Escócio também ressalta a importância do *Festival Três Canções para Salinas*, realizado em 1979, para a ampliação das redes de sociabilidade entre os músicos paraenses. De acordo com seu relato, o evento possibilitou uma maior aproximação entre artistas que posteriormente atuariam de forma articulada na cena musical local:

O *Festival Três Canções para Salinas* foi um festival importante. A partir dele, criei uma aproximação maior com músicos que estavam participando, como Alfredo, Marco André, Almirzinho Gabriel e o próprio Veloso. Foi nesse contexto que passamos a conhecer melhor essa turma (ESCÓCIO, 2023).

Ao rememorar o Teatro Waldemar Henrique, César Escócio afirma que, quando passou a frequentá-lo, o espaço já possuía a configuração de teatro experimental. Segundo suas lembranças, o edifício havia desempenhado outras funções antes de ser destinado às atividades culturais, sendo sua transformação resultado da mobilização dos artistas locais:

Quando participei, o teatro já tinha essa configuração de Teatro Experimental. Pelo que me parece, antes o prédio era ocupado pela Caixa Econômica ou pela Associação Comercial, mas estava desativado. Foram os artistas, principalmente o pessoal do teatro, que fizeram as reivindicações para que aquele espaço fosse utilizado para atividades culturais (ESCÓCIO, 2023).

O depoimento de Cézar Escócio evidencia como os festivais de música e a ocupação do Teatro Waldemar Henrique constituíram importantes espaços de sociabilidade²⁰ e articulação política para os artistas locais, favorecendo o surgimento de iniciativas coletivas voltadas à valorização da produção musical local como a Clima em 1985.

Portanto, os festivais *Três Canções para Belém* (1977) e *Três Canções para Salinas* (1979) desempenharam papel fundamental nesse processo. Mais do que eventos de apresentação artística, constituíram importantes espaços de encontro entre compositores, intérpretes e outros agentes da cena musical paraense. Nesses ambientes, os artistas compartilharam experiências, discutiram os desafios enfrentados pela categoria e fortaleceram vínculos que contribuiriam para a construção de uma maior coesão e organização entre os músicos locais (DIAS, 2025, p.109).

Essa experiência dialoga com a noção de *intelectual orgânico* formulada por Gramsci (1982, p.13), ao situar os artistas como agentes de transformação social, capazes de atuar coletivamente na contestação das estruturas institucionais que limitavam sua inserção nos circuitos culturais dominantes. Ao mesmo tempo, as experiências, valores, expectativas e emoções compartilhados por esses músicos podem ser compreendidos à luz do conceito de *estrutura de sentimento*, desenvolvido por Williams (1979, p. 31), uma vez que expressavam sensibilidades coletivas em formação e modos comuns de perceber e vivenciar a realidade social e cultural de seu tempo.

I

CANÇÕES PARA SALINAS (20 DE JULHO DE 1979)

Anunciado pela Prefeitura Municipal de Salinópolis, com o apoio do jornal *A Província do Pará* e o patrocínio das Lojas Y. Yamada, o Festival

²⁰ Segundo Geog Simmel (2006), A sociabilidade manifesta-se em práticas cotidianas, como conversas, encontros e jogos, nas quais o valor principal é o sentimento de pertencimento ao grupo.

Três Canções para Salinas surgiu como uma iniciativa voltada à valorização da música produzida no Pará. As primeiras matérias sobre o evento enfatizavam sua estrutura de premiação, que previa recompensas em dinheiro e troféus para os vencedores. Além de incentivar a participação de compositores e intérpretes, o festival buscava associar a imagem da estância balneária de Salinas à promoção cultural, inserindo a música popular paraense como elemento central das programações de verão.

Os responsáveis pela seleção das músicas participantes do festival foi Ronaldo Franco, Sérgio do Carmo e José Maria Villar. A etapa eliminatória foi realizada no “Telhadão²¹”, em Salinópolis, espaço escolhido para sediar as apresentações e a avaliação das composições concorrentes.

Fig.1 - Cartaz do Festival de Verão 3 *Canções Para Salinas*, 1979.



Fonte: Imagem cedida pelo Poeta Ronaldo Franco

²¹ Casa de shows localizada na Praia do Maçarico, em Salinópolis (PA), que se destacou como um dos principais espaços de lazer e entretenimento do litoral paraense durante a década de 1970. Reconhecido pela realização de apresentações musicais ao vivo, o local tornou-se ponto de encontro de moradores e veranistas. O espaço deixou de existir após a ação das forças naturais sobre a faixa costeira.

O cartaz produzido por Dalmiro Freitas, o elemento do violão flutuando nas águas funciona como uma metáfora da integração entre cultura e natureza, sugerindo que as canções participantes deveriam dialogar com as paisagens, os costumes e o imaginário local. A escolha da paisagem aquática não é casual. Como estância hidromineral e importante destino turístico do Pará, Salinópolis tem a sua identidade fortemente associada ao mar, aos rios e às praias.

A comissão organizadora selecionou quinze canções para disputar a etapa final do Festival. As composições classificadas foram: *Atalaia*, de Guilherme Coutinho; *Salinas do Meu Coração*, de Antônio Veloso Dias (Veveco); *Marola*, de Mário Alberto do Nascimento; *Maré Cheia*, de Laércio Sampaio Oliveira; *Evolução*, de Armando Hesketh Filho; *Ondas Vivas*, de Antônio Reis; *Tema para Salinas*, de Paulo Santana e Jorge Gonzaga; *Branca da Costa*, de Alfredo Reis; *Pescadores*, de Dionísio Bentes; *Salinas*, de Dayse Magalhães; *Caravelas*, de Sílvio Leopoldo Lima Costa; *Relicário*, de Araram e César de Lucena; *Fim de Férias*, de Lany Tavares e Pedrinho Cavalléro; *Salinas Urgente*, de Alfredo Oliveira; e *Carimbolando por Salinas*, de César Escócio de Farias.

A relação dos finalistas indica a diversidade de compositores atuantes na cena musical do período, bem como o esforço dos participantes em tematizar aspectos da paisagem, da cultura e do cotidiano de Salinópolis, em consonância com os objetivos do festival.

Na etapa final do Festival *Três Canções para Salinas*, o corpo de jurados foi composto por Paulo André Barata, Edgar Augusto Proença, Marilda Nunes, Osvaldo Mello, Paulo Sá, Jorge Alex Atias, Walter Guimarães, Galdino Penna e Tito Barata. Após a apuração dos votos, foram anunciadas as composições vencedoras do certame.

O primeiro lugar foi conquistado por *Salinas Urgente*, de Alfredo Oliveira. Em segundo lugar ficou *Atalaia*, de Guilherme Coutinho. A terceira colocação coube à canção *Carimbolando por Salinas*, de César Escócio, enquanto *Salinas do Meu Coração*, de Antônio Veloso Neto, obteve o quarto lugar.

Além dos troféus — denominados Assis Chateaubriand, Frederico Barata e Nilo Franco — os quatro primeiros colocados receberam premiações em dinheiro e tiveram suas composições registradas em um disco compacto produzido pela gravadora *Erla* e gravado na *Empresa de Som Rauland*.

Segundo Ronaldo Franco, “Salinas não dormiu. O sol abriu o dia com todos festejando a vitória da música e a amizade dos músicos²²”. Portanto, os participantes, que festejavam não apenas as canções premiadas, mas também os laços de amizade e confraternização construídos ao longo do festival.

Fig.2 - Capa frontal do disco *3 canções para Salinas* (1979)



Fonte: Disponível em: <https://www.toque-musicall.com/?p=6471>.

Acesso em: 30 de maio de 2025.

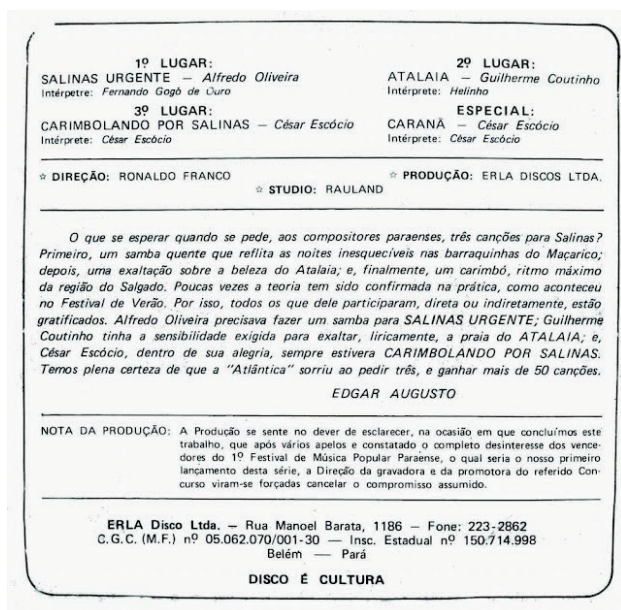
Os discos são analisados como fontes históricas na medida em que constituem registros fonográficos capazes de preservar vestígios de

²² Depoimento realizado em 30 de maio de 2025.

experiências individuais e coletivas, bem como dos contextos sociais, culturais e políticos em que foram produzidos, os discos não são apenas produtos culturais. Eles carregam estéticas, discursos, sensibilidades e memórias de seu tempo, manifestados não apenas nas canções, mas também em elementos como capas, encartes, fotografias, textos de apresentação e fichas técnicas. Esses componentes permitem compreender as redes de sociabilidade, os projetos artísticos e as condições de produção que envolveram os músicos e demais agentes culturais (LOPES, 2019, p.87).

A capa do disco do Festival de Verão *Três Canções Para Salinas* (1979), o elemento central da composição é um violão flutuando sobre as águas, cercado por ondas estilizadas que ocupam praticamente toda a imagem, ainda reverberando a ideia de associa diretamente a música à paisagem marítima e fluvial de Salinópolis, reforçando a proposta do festival de promover a cidade por meio da produção musical e com uma imponente fonte visual.

Fig. 3 – Contra Capa do disco *3 canções para Salinas* (1979)



Fonte: Disponível em: <https://www.toque-musicall.com/?p=6471>.

Acesso em: 30 de maio. de 2025.

A contracapa do compacto do Festival 3 *Canções para Salinas* registra os resultados oficiais da competição e mostra aspectos importantes da produção musical paraense no final da década de 1970. O documento informa que a canção vencedora foi *Salinas Urgente*, de Alfredo Oliveira, interpretada por Fernando Gogó de Ouro. O segundo lugar ficou com *Atalaia*, de Guilherme Coutinho, interpretada por Helinho, enquanto a terceira colocação foi conquistada por *Carimbolando por Salinas*, de Cézar Escócio, também responsável por sua interpretação. O disco incluiu ainda a faixa *Caraná*, igualmente de autoria e interpretação de Cézar Escócio, apresentada como gravação especial.

Outro aspecto relevante da fonte é a nota da produção, na qual se menciona o cancelamento do lançamento previsto para os vencedores do *I Festival de Música Popular Paraense*. O texto atribui essa situação ao desinteresse dos compositores premiados, evidenciando dificuldades enfrentadas pela indústria fonográfica regional e pelos próprios festivais na concretização de seus projetos de divulgação musical.

Sobre a Luz de Cleodir Moares (2014, p.99), *O I Festival de Música Popular Paraense* (IFMPP) foi realizado em 14 de setembro de 1967, por iniciativa da Associação Camilo Montenegro Duarte, vinculada aos estudantes da Faculdade de Direito da Universidade Federal do Pará (UFPA). O evento tinha como objetivo arrecadar recursos para a turma concluinte daquele ano e contou com ampla participação de compositores paraenses, que inscreveram cerca de 100 canções, das quais 15 foram selecionadas para a fase final.

O corpo de jurados reuniu nomes de destaque da música brasileira, como Waldemar Henrique e Billy Blanco, além da participação de Chico Buarque como convidado de honra. A canção vencedora foi *Fim de Carnaval*, de Paulo André Barata e Paes Loureiro; o segundo lugar ficou com *Tempo de Amar*, de De Campos Ribeiro; e o terceiro com *Preamar*, de Paulo André Barata e Ruy Barata. As composições premiadas abordavam temas relacionados à realidade social e política

do país, expressando, por meio da música, reflexões e críticas sobre o contexto brasileiro daquele período.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, considera-se relevante indicar o acesso ao disco *Festival de Verão: 3 Canções para Salinas*, disponível na plataforma YouTube, permitindo ao leitor conhecer as gravações resultantes do certame²³.

As análises realizadas demonstram que o *Festival Três Canções para Salinas*, realizado em 1979, ultrapassou sua dimensão artística, constituindo-se como um importante espaço de sociabilidade entre músicos. O evento favoreceu a aproximação entre compositores, intérpretes e produtores culturais, sendo base de redes de colaboração que contribuíram para a consolidação da cena musical local. Além de promover a cidade de Salinópolis por meio da música, o festival ajudou a ampliar a visibilidade dos artistas locais e a estimular formas coletivas de organização cultural. Dessa maneira, sua trajetória evidencia a importância dos festivais na construção da memória, da identidade e da história da música popular.

REFERÊNCIAS

Fonogramas:

Festival de Verão: 3 Canções para Salinas [LP Compacto]. Belém: ERLA Discos Ltda, 1979.

Sites Eletrônicos Consultados:

²³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BSfdqRdPYdk>

AUGUSTO TM. Festival de Verão – 3 Canções Para Salinas (1979) | Toque Musical. Disponível em: <https://www.toque-musicall.com/?p=6471>. Acesso em: 8 jun. 2026.

AMAZON VINYL. **Festival de Verão - 3 Canções para Salinas (Compacto Erla)**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BSfdqRdPYdk>. Acesso em: 8 jun. 2026.

Entrevistas:

Depoimento de Cezár Escócio, entrevista realizada em 05 de abril de 2023.

Depoimento de Ronaldo Franco, entrevista realizada em 30 de maio de 2025.

BIBLIOGRAFIA:

CERTEAU, Michel de. **A invenção do Cotidiano**: 1. Artes de Fazer. Petrópolis: Vozes, 1998.

DIAS, Paulo Moreno Sanches. **A trajetória de uma associação de músicos amazônicos**: amadorismo, profissionalismo, e política cultural na cena da canção popular de Belém do Pará – A Clima entre 1985 e 1994. 2025. 223 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, programa de Pós-graduação em História Social, Belém, 2025.

GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

HALBWACHS, Maurice. **A memória Coletiva**. São Paulo, edições Vértice, 1990.

LOPES, Laisa Epifânio. **Sonoridades urbanas**: a produção, circulação fonográfica e crítica musical em Belém, de 1975 a 1989. 2019. 135 f.

- Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.
- MOREIRA, Nélío Ribeiro. **A música e a cidade**: práticas sociais e culturais na cena da canção popular em Belém do Pará na década de 1980. 2014. 299 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Universidade federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, Belém, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/6627>. Acesso em 28 fev. 2024.
- MORAES, Cleodir da Conceição. **O norte da canção**: música engajada em Belém nos anos 1960 e 1970. 2014. 214 f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2014. DOI: <https://doi.org/10.14393/ufu.te.2014.83>. Acesso em: 26 mar. 2024.
- PORTELLI, Alessandro. **História oral como arte da escuta**. São Paulo: Letra e Voz, 2016.
- POLLACK, Michael. **Memória e Identidade social**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n, 10, 1992.
- SIMMEL, Georg. **Questões fundamentais de sociologia**: indivíduo e sociedade. Tradutor Pedro Caldas. Rio de Janeiro: Zahar. 2006.
- STRAW, Will. Cenas Culturais e as Consequências Imprevistas das Políticas Públicas *In*: SÁ, Simone Pereira; JANOTTI JR, Jeder (Orgs.). **Cenas Musicais**. Guararema-SP: Anadarco, 2013.
- WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

O RÁDIO COMO FERRAMENTA PARA O ENSINO E A PESQUISA EM HISTÓRIA

*UMA ANÁLISE DO PROGRAMA
“CAMINHOS DE MEMÓRIA” (2018-2020)*

Lucas de Souza Maximim²⁴

UM SINGELO COMENTÁRIO SOBRE A HISTÓRIA DO RÁDIO

No Brasil, a difusão do rádio como instrumento comunicativo, e num primeiro momento, hegemônico, dar-se-á no início do Século XX. Surgindo em meados de 1896, Guglielmo Marconi, inventor italiano, revoluciona a comunicação ao criar este aparelho de comunicação. Com primeiras transmissões durante o período da Primeira Guerra Mundial, entre os anos de 1914 e 1918, o rádio vai chegar ao Brasil somente em 1922, a partir do Rio de Janeiro. (MOREIRA, 2018)

²⁴ Bacharel e Mestre em História pela Universidade Federal do Amapá (UNIFAP), discente de Doutorado no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Pará (PPHIST-UFPA) bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Email: lucasmaximin@gmail.com

Entretanto, é apenas na ascensão do governo de Getúlio Vargas que este modelo de transmissão irá se tornar o veículo oficial de divulgação das ações governamentais desta gestão.

Com a Segunda Guerra Mundial (SGM), que compreende os anos 1939-1945, o rádio terá seu papel fortalecido, por ser o único instrumento comunicativo capaz de suprir a demanda por informações e notícias acerca dos combates, e suas respectivas consequências.

Contudo, é necessário analisar o rádio a partir do contexto da época em que está inserido. É possível afirmar que a partir das décadas de 1930 e 1940 marcam grandes transformações no Brasil, sobretudo com o aumento da população, crescimento de centros urbanos e aumento nos índices de desenvolvimento da indústria e serviços. Do ponto de vista institucional, podemos averiguar que o Ministério da Educação fora o responsável pela difusão de propaganda e comunicação do poder público, utilizando do rádio para transmitir visões nacionalistas, buscando participação e mobilização popular (HAUSSEN, 2004).

Em um momento o qual a tecnologia está dando seus primeiros passos, veículos como o rádio são de fundamental importância para a garantia da democratização do acesso a informação. Nas palavras de Getúlio Vargas: “aparelhos rádio-receptores, providos de alto-falantes, em condições de facilitar a todos os brasileiros, [...]”, que “[...] sem distinção de sexo nem de idade, momentos de educação política e social, informes úteis aos seus negócios e toda a sorte de notícias tendentes a entrelaçar os interesses diversos da nação [...]” (HAUSSEN, 2001).

A partir disso, podemos compreender a expansão fonográfica também como um instrumento de propaganda política massiva, podendo ter pontos alinhados com este ou aquele período governamental, por meio da difusão de ideais e ideias, assim como através do trabalho de radiojornalismo, sendo este o pilar central estabelecido para o funcionamento da transmissão radialista.

A GÊNESE DO PROGRAMA DE RÁDIO CAMINHOS DE MEMÓRIA

Posterior a tragédia anunciada do Museu Nacional, localizado no Rio de Janeiro²⁵, ocorre a necessidade de comentar sobre o acontecimento. Para tal feito, o *Centro de Memória, Documentação Histórica e Arquivo – CEMEDHARQ/ UNIFAP*²⁶, na figura da Prof. ^a Dr. ^a Verônica Xavier Luna²⁷, foi convidado para externar seus sentimentos e opiniões a respeito de tal acontecimento. Naquele momento, estive presente na condição de bolsista da Prof. ^a Veronica Luna, junto aos docentes Prof. Me. Avelino Gambim Júnior, Prof. ^a Dr. ^a Jelly Juliane Souza de Lima, em meados da primeira semana do mês de setembro, no ano de 2018, para nos manifestarmos pela primeira vez em relação ao ocorrido.

Consequentemente, é oferecido ao *CEMEDHARQ/ UNIFAP* um horário na grade de programação da Rádio Universitária da Universidade Federal do Amapá, sendo este às quintas-feiras, das 09 às 10h. Posteriormente, este horário sofre alteração, de 09 às 10h, para 11 às 12h. É neste momento que surge uma pergunta: Como historiadores fazem rádio?

A PRIMEIRA EXPERIÊNCIA RADIOFÔNICA DO CEMEDHARQ/ UNIFAP (2018)

Em setembro de 2018, o *CEMEDHARQ/UNIFAP* ganha seu espaço na rádio universitária, ao lado dos demais programas que compreendem a grade veicular da supracitada emissora. No primeiro momento, é na figura da Prof. ^a Dr. ^a Verônica Luna, ao lado do historiador e discente

²⁵ Incêndio ocorrido em 2 de setembro de 2019, nas dependências do Museu Nacional, localizado na cidade do Rio de Janeiro.

²⁶ Centro de Memória, Documentação Histórica e Arquivo da Universidade Federal do Amapá.

²⁷ Naquele momento, diretora do *CEMEDHARQ/ UNIFAP*

de graduação do curso de Jornalismo, Ronaldo Batista, que o programa é batizado com o nome “*Caminhos de Memória*”.

Começando em caráter experimental, o *Caminhos de Memória* passa a entrevistar pesquisadores envolvidos com temáticas relacionadas a história, sendo estes historiadores ou não, para levar a sociedade externa às atividades acadêmicas o que a Universidade Federal do Amapá (UNIFAP) produz, com diálogos de fácil compreensão, para democratizar o conhecimento histórico com toda a sociedade. Sendo assim, foram entrevistadas comunidades quilombolas, pesquisadores da área de patrimônio cultural, estudantes do curso de História da UNIFAP, membros do quadro docente do curso de História da UNIFAP, assim como dos demais cursos desta IFES.

Caminhando para o fim de sua primeira temporada, no segundo semestre do ano de 2018, o *Caminhos de Memória* recebe uma alteração em seu quadro de apresentadores, passando assim a ser transmitido pelos discentes Ronaldo Batista e Lucas Maximim, mantendo o caráter de um programa de entrevistas, inserindo em debates membros de movimentos sociais, junto a pesquisadores da universidade, a fim de ampliar as possibilidades no debate sobre qualquer tema ou objeto de pesquisa.

A SEGUNDA TEMPORADA DO CAMINHOS DE MEMÓRIA (2019)

Retornando às atividades acadêmicas, o programa passa a contar apenas com o discente Lucas Maximim, pois devido a impossibilidade de continuar conduzindo o programa, Ronaldo Batista precisa se ausentar desta bancada. Diante deste acontecimento, o *Caminhos de Memória* retorna às suas atividades em fevereiro de 2019, com um programa voltado para a temática “O que é ser estudante de História?”. Para este programa, foram convidados membros da Associação Nacional de História – Seção Amapá (ANPUH – AP), estudantes do Centro Acadêmico de História da UNIFAP (CAHIS – UNIFAP), assim como

estudantes ingressantes (Calouros) do curso de Licenciatura em História da UNIFAP. Com a transmissão deste programa, surge a figura de Renan Almeida, discente de Licenciatura em História, para somar nas atividades referentes ao programa.

Deste modo, o *Caminhos de Memória* continua mantendo o formato de programa de entrevistas, porém, com dois entrevistadores, e uma média de dois a três entrevistados por semana. Entretanto, o programa precisava de adequações mais próximas ao radiojornalismo, e com isso, passa-se a produzir documentos contendo pautas relacionadas aos temas trabalhados em suas edições semanais, sobretudo roteiros de entrevista semiestruturados²⁸ e cartazes de divulgação do programa, além de uma página na rede social *Instagram*, esta não mais em atividade.

Acompanhado destes documentos, surgem também pequenas ações que incorporam a identidade do programa *Caminhos de Memória*, como a produção de materiais visuais, estes produzidos por Renan Almeida, objetivando ampliar os horizontes de divulgação do programa, atingindo assim uma camada maior da sociedade. Concomitantemente, é inserido também a execução de canções de artistas independentes (Com ênfase em artistas e bandas amapaenses, não excluindo grupos musicais dos demais estados da federação) nos intervalos do programa, com o objetivo de possibilitar visibilidade a produção musical local, garantindo espaços de circulação para aqueles que tem dificuldades em ampliar o alcance de suas produções. Posteriormente, surge a necessidade de inserir o *Caminhos de Memória* em mídias sociais, e plataformas de *streaming*, e com isso, o programa passa a ser exibido ao vivo, e no momento seguinte, disponibilizado em plataformas digitais, como o *YouTube*²⁹.

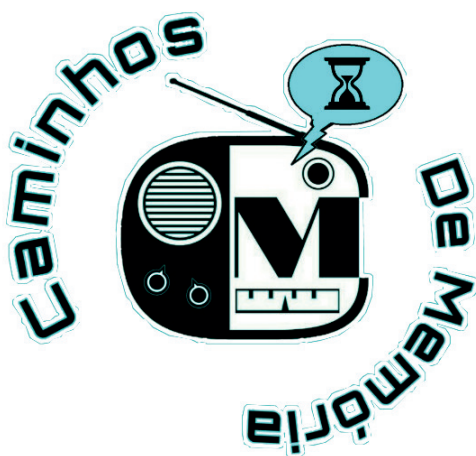
²⁸ Esse formato de entrevista semiestruturada facilitara a comunicação dos discentes para com os entrevistados naquele momento, haja vista que se tratava de dois estudantes de graduação, ou seja, pesquisadores com pouca experiência.

²⁹ Embora não esteja mais em atividade, parte dos episódios veiculados em 2019 e 2020 está disponível no canal do *YouTube* do programa *Caminhos de Memória* no seguinte

Essa escolha se deu pelo fato de naquele momento o rádio estar passando por grandes transformações, sobretudo por meio da internet e plataformas de *streaming*, possibilitando a audição de programas em *smartphones*, aparelhos televisores, computadores e outros dispositivos, já não mais dependendo do aparelho de rádio para acesso aos programas (MOREIRA, 2018).

Além disso, conforme podemos ver abaixo, uma identidade visual foi desenvolvida para o programa. A ilustração tem autoria de Renan Almeida.

Fig. 1 - Identidade Visual do programa de rádio *Caminhos de Memória*, desenvolvida por Renan Almeida.

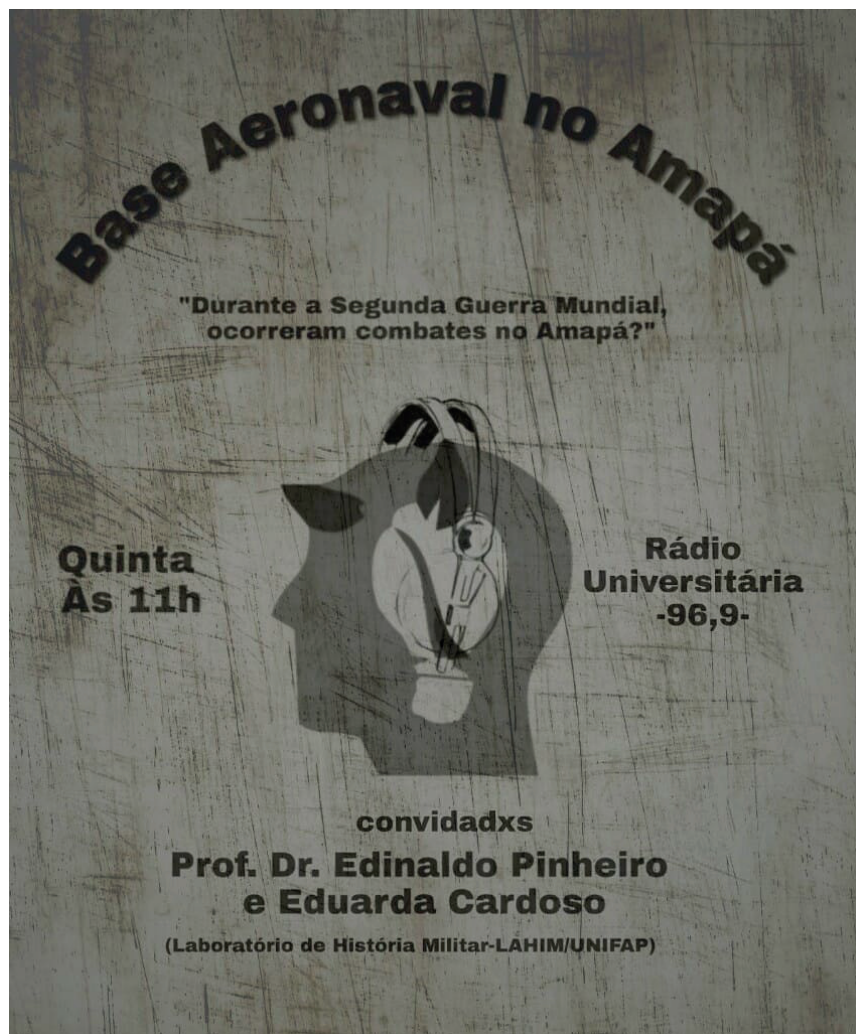


Fonte: Acervo do Cemedharq-Unifap

Além do trabalho de produção da identidade visual do programa, Renan também produzia os cartazes relacionados as edições semanais, divulgando datas e entrevistados, como podemos verificar no exemplo abaixo.

link: <https://youtube.com/@caminhosdememoria4285?si=umhz68SKfiMeq2uJ> (Acesso em 27/05/2026)

Figura 2 - Cartaz de divulgação de entrevista do programa *Caminhos de Memória*.



Fonte: Acervo do Cemedharq-Unifap

Figura 3 - Cartaz de divulgação de entrevista do programa *Caminhos de Memória*.



Fonte: Acervo do Cemedharq-Unifap

Com isso, a segunda temporada do programa *Caminhos de Memória* abordou os mais diversos temas, sendo eles Acessibilidade e Inclusão nos

espaços da UNIFAP, Ditadura Militar no Amapá, História Colonial do Amapá, o uso de Fotografias na pesquisa em História, o Futebol como objeto de pesquisa para Historiadores, comunidade LGBTQIAPN+ numa perspectiva histórica, dentre os demais temas. Ao todo, foram cerca de dez programas de rádio transmitidos semanalmente, nas dependências da Rádio Universitária da UNIFAP.

O FIM DO CAMINHOS DE MEMÓRIA (2020)

Por se tratar de um programa de rádio produzido voluntariamente pelos discentes, as edições ocorriam conforme disponibilidade de horários e entrevistados para a semana em questão, sempre tendo em vista os temas selecionados para as edições. Com isso, as edições ocorriam em consonância ao calendário letivo da UNIFAP, isto é, nos períodos de recesso acadêmico, o programa não ia ao ar, dada a escassez de recursos financeiros para o provimento de bolsas de extensão para os estudantes responsáveis, o que impossibilitava um deslocamento e permanência na universidade em períodos sem atividades letivas.

Ao retornar para o primeiro semestre letivo do ano de 2020, o programa conseguiu veicular apenas uma edição ao vivo na Rádio Universitária da UNIFAP, em março daquele ano, pois na semana seguinte as atividades acadêmicas presenciais foram suspensas devido a pandemia de *COVID-19*. Com isso, mesmo após o fim da pandemia, o programa continuou sem recursos financeiros para sua permanência, e somado a isso, os discentes responsáveis já se encontravam na condição de egressos, e embora sejam eventuais colaboradores do *CEMEDHAR-Q-UNIFAP*, já não possuem disponibilidade para tal atividade. Com isso, tornou-se inviável manter o programa no ar, e este encerrou sem qualquer tipo de nota de esclarecimento, restando somente a consulta em edições publicadas em seu canal no *YouTube*.

PARA COMPREENDER O OFÍCIO DE RADIALISTA ATRELADO AS FACES DA HISTÓRIA: O RÁDIO COMO MÉTODO DE ENSINO E FONTE PARA A PESQUISA EM HISTÓRIA

Partindo do relato de experiência dos discentes, passa-se a questionar como a transmissão radiofônica pode ser utilizada para fins educacionais, assim como para fins de pesquisa em História. Podemos notar que a incorporação de mídias digitais no ambiente escolar com prerrogativas educacionais tem sido muito utilizada por pesquisadoras, tendo como resultados publicação envolvendo parcerias de universidades e escolas. Desenvolver programas educativos voltados para os meios de comunicação, faz-se pertinente a distinção entre duas correntes: Uma educação para as mídias, pressupondo uma leitura crítica dos meios de comunicação, e uma educação pelas mídias, que se baseia na utilização do material midiático, seja em modelos de educação a distância ou presencial. É notório que ambas as práticas, isto é, a educação das mídias e pelas mídias, devem ser integradas, pois não é possível ensinar meramente com o rádio ou outros meios de comunicação sem a competência necessária no exercício da docência (ANDRELO, 2012).

Com isso, é possível entrelaçar as relações entre o sistema educacional e a transmissão radiofônica, tendo por intuito fortalecer a amplitude de possibilidades no ensino de História, assim como integrar aqueles que estão inseridos na educação básica, não tangenciando suas peculiaridades e demandas.

Para a pesquisa em História, fontes como programas de rádio requerem um olhar de cuidado que não faça dessa fonte algo taxativo no que diz respeito as informações presentes ao longo do programa. Sobretudo por se tratar de um programa de entrevistas, é necessário atentar-se para a subjetividade presente nas falas dos participantes, e somada a análise crítica do historiador, seja possível dimensionar o que está sendo representado (NAPOLITANO, 2005).

Diálogos entre o ofício do historiador, o ensino de história e a pesquisa em história são amplamente possíveis. Entretanto, é necessário pensar as maneiras pelas quais o historiador pode tornar um programa de rádio seu objeto de pesquisa, por exemplo. Há uma necessidade de se dissociar História do Rádio, História sobre o Rádio, e História para o Rádio, para que assim possamos pensar como a radiofonia pode ser entrelaçada ao conhecimento histórico.

A RELAÇÃO DO CAMINHOS DE MEMÓRIA COM A CENA INDEPENDENTE DE ROCK NO AMAPÁ

Quanto a autonomia concedida aos apresentadores, destaco a utilização das canções de bandas da cena independente de *rock* e *heavy metal* oriundas do estado do Amapá. Essa escolha parte das trajetórias pessoais dos apresentadores, pois Renan Almeida é músico pertencente a bandas da cena local de *rock*³⁰, e eu me insiro na qualidade de fã-pesquisador (NAPOLITANO, 2002, p.5), que a época participava de coletivos organizadores de eventos voltados a estes gêneros musicais.

Dessa forma, compreendemos que ao sermos inseridos nos mundos da arte, isto é, ao participar de atividades relacionadas a performance em bandas e organização de eventos, fazemos parte das “[...] pessoas cujas atividades são necessárias à produção das obras que esse mundo, bem como outros, define como arte.”, uma vez que “[...] Os membros dos mundos da arte coordenam as atividades através das quais as obras são produzidas, reportando-se a um conjunto de esquemas convencionais incorporados em práticas comuns e nos artefatos de uso mais frequente.”, pois acredita-se que ao cooperarmos frequentemente com os artistas inseridos no cenário independente do

³⁰ Atualmente, Renan Almeida é guitarrista da banda *Repúdio96*, oriunda do município de Santana, no estado do Amapá.

estado do Amapá “[...] podemos pensar num mundo da arte como uma rede estabelecida de cadeias cooperativas que ligam os participantes entre si.” (BECKER, 2010, p. 54)

Ou seja, por estarmos inseridos nesta cena musical (JANOTTI JR.; SÁ, 2013, p.5), isto é, na rede estabelecida entre ouvintes, fãs, músicos, e neste caso, comunicadores, foi possível proporcionar para bandas independentes do Amapá a divulgação por meio de um programa de rádio, atingindo ouvintes que não necessariamente estavam buscando ouvir estes trabalhos em plataformas de *streaming*, fazendo assim com que maiores públicos pudessem ser alcançados. Além disso, algumas edições do programa puderam contar com artistas independentes da música *rock* do estado, seja para divulgação de eventos, seja para relacionar estes artistas com contextos históricos variados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste trabalho foi explicar brevemente sobre a possibilidade do ofício de historiador ser atrelado ao ofício de radialista, uma vez que a inserção do historiador em diversas camadas sociais, assim como veículos de comunicação, faz-se pertinente a cada dia mais.

Para tal, foram analisadas duas temporadas para tratar sobre como os mais diversos temas podem dialogar com a História, contando não só a história do programa *Caminhos de Memória*, assim como a evolução do modelo de programa, e a concepção de sua identidade. O relato de experiência faz-se complicado em trabalhos como este, pois é até mesmo presunçoso falar de si, para si.

Por se tratar de um programa de rádio que tinha a direção de uma professora de história, porém, apresentado por discentes do curso de história da Universidade Federal do Amapá, é natural que sejam apropriadas técnicas relacionadas a História Oral para condução das entrevistas, como o uso de roteiros semiestruturados, e a preferência

por entrevistar pesquisadores na área de história para discorrer sobre os temas escolhidos para os programas.

Ao realizar entrevistas, o historiador deve estar atento para as pausas, respostas com voz embargada e demais detalhes que se manifestam durante os diálogos. Recorrendo a áreas diversas, como a psicologia, antropologia e a própria área da comunicação, o historiador conduz suas entrevistas sempre atencioso as falas e demais movimentações do entrevistado. Dessa forma, ainda que estejamos tratando de um programa de rádio, é necessário especificar que o programa em questão era conduzido por historiadores em formação, sob supervisão de uma profissional da área (VOLDMAN, 2006, p. 38).

Por fim, é necessário que se escreva sobre esta experiência, para registrar o trabalho intenso de extensão que esta atividade proporciona. Em momentos de intensa inovação tecnológica, dialogar com a sociedade para além dos muros da academia faz-se pertinente a cada dia mais, pois somente assim podemos cumprir nosso papel de cientistas, fazendo jus a nossa demanda de retorno social.

REFERÊNCIAS

- ANDRELO, Roseane. **O Rádio a serviço da Educação Brasileira: Uma História de Nove Décadas**. In: *Revista HISTEDBR On-line*, Campinas, n.47, p.139-153 set.2012;
- BECKER, Howard S. **Mundos da Arte**: Edição Comemorativa do 25º Aniversário. Tradução: Luís San Payo. Livros Horizonte: 2010.
- HAUSSEN, Doris Fagundes. **Rádio brasileiro: uma história de cultura, política e integração**. In: Barbosa Filho, Piovesan e Beneton (orgs.). *Rádio – sintonia do futuro*. São Paulo, Paulinas, 2004, p:51-62;
- HAUSSEN, Doris Fagundes. **Rádio e Política**: Tempos de Vargas e Perón. Porto Alegre, Editora PUC-RS: 2001, 2ªed.

- JANOTTI JÚNIOR, Jedder; DE SÁ, Simone Pereira. (Org.). **Cenas Musicais**. Guararema (São Paulo): Anadarco, 2013.
- MOREIRA, Silvana de Araújo. Rádio Federal FM e as adaptações no ofício de radialista frente às mudanças tecnológicas (1980-2017). In: **Revista Latinoamericana de Estudios en Cultura y Sociedad**, V. 04, ed. especial, fev., 2018, artigo nº 762;
- NAPOLITANO, Marcos. **Fontes Audiovisuais**: A História depois do Papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org). *Fontes Históricas*. São Paulo, Contexto, 2005.
- NAPOLITANO, Marcos. **História e Música**: História Cultural da Música Popular. Belo Horizonte, Autêntica, 2002.
- VOLDMAN, Danièle. Definições e usos. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). **Usos e Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

É, AQUILO QUE EU TE FALEI.
ERA MEIO DIFÍCIL. PORQUE
EU CHEGAVA LÁ, TODO
MUNDO OLHAVA, TIPO ASSIM:
“PÔ, O QUE QUE ESSA
MULHER VEM FAZER AQUI?”

*INTERSECCIONALIDADE, RESISTÊNCIA E
PROTAGONISMO DE SÉRGIA “HARRIS”
FERNANDES NA CENA HEAVY METAL DE
BELÉM-PA (1980-1990)*³¹

Bernard Arthur Silva da Silva³²

³¹ Esse artigo é um meio de socializar resultados parciais do projeto de pesquisa “ROQUEIRAS PODEROSAS”: UM ESTUDO INTERDISCIPLINAR SOBRE GÊNERO, SEXUALIDADE, RAÇA E CLASSE NA HISTÓRIA SOCIAL DAS MULHERES PRODUZINDO ROCK NA CENA DE BELÉM DO PARÁ ATRAVÉS DAS FONTES ESCRITAS, ÁUDIO-VISUAIS E ORAIS (1980-2025)” em andamento na faculdade de história da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (FHT/UNIFESSPA/Campus Xinguara), registrado pela portaria nº 0039/2026, com liberação de 8 horas de carga horária, ao longo de 1 ano. Recentemente, o projeto foi contemplado pelo Edital PIBIC, PIBIC-AF/CNPq e FAPESPA e PIBITI/CNPq Nº 08/2026, com 1 bolsa FAPESPA. Agradecemos à FAPESPA pelo investimento no projeto.

³² Professor de História do Brasil da Faculdade de História da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (FHT/UNIFESSPA/Campus Xinguara). Graduado em História (UFPA, 2011), Mestre em História Social da Amazônia (2014, PPHIST-UFPA) e Doutor em Comunicação (2025, PPGCOM-UFPE). E-mail: bernard@unifesspa.edu.br.

I

“É DIFÍCIL UMA MULHER ENTRAR NO CIRCUITO DO ROCK. QUANDO SE TRATA DESSE ASSUNTO, OS HOMENS NÃO DÃO CRÉDITO PRA GENTE”³³: PROBLEMA, TEORIA, MÉTODO E OBJETIVO

A frase acima é de Rosana (mulher, casada, mais de 60 anos, branca, cis heterossexual, ensino superior completo) ex-baterista da banda *punk* local *Far Side*. Ela afirmou isso, na matéria “As Garotas Malvadas: Elas Só Querem Ouvir, Tocar e Cantar o Bom e Velho *Rock’N’Roll*”, da edição de domingo, 16 de novembro de 1997, do jornal Diário do Pará, apresentada no Caderno D. Suas palavras dizem respeito aos obstáculos enfrentados pelas mulheres, quando buscam se inserir na cena *rock* belenense e, a falta de reconhecimento das suas ações no universo roqueiro local por parte de seus pares masculinos. Esse registro, atesta as assimetrias de gênero presentes no *heavy metal* belenense, entre os anos 1980 e 1990. Um tópico a ser discorrido nesse texto, a partir da trajetória de Sérgia “Harris” Fernandes, a primeira musicista da cena *heavy metal* belenense.

Esse é um trabalho de história social (HOBSBAWM, 1998) sobre as relações de gênero existentes na cena *heavy metal* (BROWN, A.R.; SPRACKLEN, K.; KAHN-HARRIS, K.; SCOTT, N.W.R, 2016; CHACON, 1985; FRIEDLANDER, 2008; HOBSBAWM, 1989) de Belém-PA, entre músicos homens e musicistas mulheres.

Tal dinâmica foi visualizada e constatada em reportagens jornalísticas, matérias de revistas especializadas, letras de músicas, capas de *demo-tapes*, fotos, entrevistas gravadas.

³³ Fala de Rosana (mulher, casada, mais de 60 anos, branca, cis heterossexual, ensino superior completo) ex-baterista da banda *punk* local *Far Side*, em entrevista ao jornal Diário do Pará, do dia 16 de novembro de 1997. Ver: Diário do Pará, 16/11/1997, Caderno D, p.1. Belém – PA.

O aparato conceitual usado para definir as relações de gênero entre os(as) interlocutores(as), é oriundo dos estudos das relações de gênero (CONNELL, 1987; CONNELL, 2005; SCHIPPERS, 2007), de branquitude (CARDOSO, 2014), das cenas musicais (SÁ; JANOTTI JR, 2013) e de *heavy metal* (VASAN, 2011; WALSER, 1993; WEINSTEIN, 2009).

Como lidei com músicos homens brancos cis heterossexuais classe média/média alta do centro da cidade, músicos homens não brancos (negros, negros/indígenas) cis heterossexuais classe média baixa periféricos, mulheres brancas cis heterossexuais classe média/média alta do centro da cidade, além de variadas fontes, adotei um caráter interdisciplinar para os métodos de pesquisa usados e um enfoque interseccional em relação aos seus marcadores sociais da diferença (VIGOYA, 2018). História Oral (ALBERTI, 2011), História Social da Imprensa (LUCA, 2011), jornalismo de *rock* (JANOTTI JR, 2004), sociologia da música (WEINSTEIN, 2000), estética (BRITO, 1996; SEWELL JR, 2012), são as minhas lentes metodológicas.

Elas fundamentam a dúvida da minha investigação: Como se deram as relações entre esses homens músicos e mulheres musicistas? Como a trajetória de Sêrgia “Harris” Fernandes, pode nos ajudar entender o desenvolvimento dessas relações, durante os anos 1980 e 1990?

O meu intuito é analisar a dinâmica relacional entre masculinidades e feminilidades do universo musical metálico, presente entre os anos 1980 e 1990.

II

“EU SOFRI MUITO PRECONCEITO, MUITO, PORQUE, QUANDO ALGUÉM VIA UMA MULHER ROQUEIRA, ANDANDO TODA DE PRETO, COM BRACELETE, PELA RUA, AQUILO ERA UM HORROR”: MASCULINIDADES, FEMINILIDADES E PRÁTICAS MACHISTAS CONTRA AS MULHERES NA CENA HEAVY METAL DE BELÉM-PA

Concluí que, embora uma masculinidade hegemônica branca classe média/média alta tenha dominado a cena local nos anos 1980 e 1990 (SILVA, 2014, 2010), já no final da década de 1980 e decorrer da de 1990, notou-se, entre mulheres brancas, a saída de um lugar passivo para posições ativas no universo do *heavy metal* local e, o surgimento de músicos não brancos no início dos anos 1990. Sobre isso cito 2 exemplos: a banda *Stress* (músicos brancos, cis, heterossexuais, classe média/média alta), pioneira no *heavy metal* belenense e uma das precursoras do cenário nacional de “música pesada” na década de 1980 e, Sérgia “Harris” Fernandes (mulher, 63 anos, cis, heterossexual, classe média, branca) fã, fanzineira, produtora de banda, realizadora de shows e uma das primeiras musicistas de banda nos anos 80 e 90.

E, a *Stress* quanto as mulheres, nas letras de suas músicas, como “Jennie”³⁴ de “*Flor Atômica*” (2º álbum, 1985) e “*Aventura*”³⁵ da *demo-tape* de 1986, não intitulada, explicitou seus entendimentos.

Na primeira, *Jennie*, uma mulher que, supostamente “sem rumo”, porém “livre” (“*Livre como um pássaro no ar/Sem ter destino/Luz das estrelas/Brilho dos teus olhos*”) vai “somente se encontrar”, se tomar a direção rumo

34 STRESS. Jennie. *Flor Atômica* (1985). **Metal Archives**. Disponível em: www.metalarchives.com/albums/Stress/Flor_At%C3%B4mica/39081. Acesso em: 27 fev.2023.

35 STRESS. *Aventura*. *Demo 86* (1986). **Metal Archives**. Disponível em: www.metalarchives.com/albums/Stress/Demo_86/252456. Acesso em: 27 fev.2023.

ao homem que está apaixonado por ela (*“De onde vem, para onde vai?/Qual o caminho pra te encontrar?/Como realizar esse sonho?/Jennie, vem em mim se encontrar”*). Esse estado de “perdida”, somente mudará quando se encontrar com o homem que lhe dará um “relacionamento estável”, uma “união heterossexual”. Ignoraram sua vontade, autonomia, liberdade de escolha e, reduziram sua complexidade a apenas uma “mulher para se relacionar, para casar”.

“Aventura”, aborda um homem pedindo desculpas por ter traído sua companheira (*“Eu sei, não é certo não/Mas eu estava tão só/O desejo foi maior que a razão/Sinto muito, não pude evitar”*). Pedir desculpas não é a questão nessa letra. O comportamento *headbanger* hipermasculino, expressado no traço “mulherengo”, “pegador”, que “não consegue controlar o desejo sexual”, a “atração física” e “não conseguiu resistir” a uma bela mulher, “por estar só”. Seria, na visão da música, “coisa de homem”, “algo natural” e, portanto “deveria ser entendida, aceita, perdoada” (*“Eu sei, assim desse jeito/Será melhor terminar tudo/Mas se você quiser voltar atrás/Volte logo, pode ser tarde demais/Não deixe isso acabar com tudo entre nós/Você tem que entender, aconteceu”*). Além da imposição autoritária do homem para que a mulher “entendesse a naturalidade do fato”, notei aqui, o quanto esse entendimento, na verdade, retirava a responsabilidade do ato. A justificativa foi biológica, como se tivesse sido “algo orgânico, natural”. O contrário, “seria aceitável”, “seria perdoado”? A mulher seria vista apenas como “alguém que fez algo natural”? O machismo colocando o homem em uma posição superior e de exercício do poder, “deram essas prerrogativas” a ele e, o sexismo sacramentou, por conta dos traços biológicos, aos homens e mulheres papéis sexuais pré determinados. Essas opressões de gênero, impregnaram a letra e seus compositores, resultando nesse reforço da hipermasculinidade.

As virilidades, proezas musicais e outros atributos másculos, acabam demarcando um dos maiores eixos através do qual homens se situam e classificam outros homens, músicos de metal/fãs qualificam

outros músicos e *headbangers*. E, perigosamente, esses eixos classificadores, fundem atavicamente poder e privilégio às diferenças biológicas e, desse modo, naturalizam as hierarquias que advêm dessas diferenças, como concepção de que, as mulheres “naturalmente não tem a disposição genial, criativa e inventiva” para desenvolver as tecnologias como os homens, dessa maneira, “não sabem operar máquinas, mexer em ferramentas” e “instrumentos musicais”, como a guitarra. Por isso, “devem” ficar passivas, alheias a esse tipo de função musical, exercendo somente o papel de fã, sendo objetificada sexualmente, uma posição desigual, dentro da cena *heavy metal* local (CECCHETTO, 2004, p.79), enquanto os homens assumem ativamente a dianteira da produção e consumo da “música pesada” belenense.

Tanto foi assim que, ainda no biênio 1985-1986, a *Stress* na faixa “*Heavy Metal*” de *Flor Atômica* (1985), seu segundo álbum, cantou os seguintes versos:

Só heavy, heavy metal/Faz a sua cabeça/Seu peso e sua força/Nasceram nas trevas/Heavy Metal/Milhares de fãs pelo mundo/Luzes, Câmera, Ação/É imortal em todos nós/Heavy Metal/Nas garras do mal, misericórdia/Sinto muito, mas o heavy/É a lei do mais forte/Está no sangue e na alma/Está queimando dentro de mim/Heavy Metal (STRESS, “HEAVY METAL”, FLOR ATÔMICA, 1985).

Exclusivismo, origem oculta, massificação, mundialização, propagação midiática, imortalidade e seleção natural misturada com meritocracia, além da postura masculina agressiva, estavam em “*Heavy Metal*”.

Esse “todos nós”, essa noção de nação igual à “comunidade do *heavy metal*” é sobre a comum união dos “mais fortes”. E, já que “do” indica uma preposição contraída com um artigo definido masculino, notadamente, é a comunidade dos homens *headbangers* “mais fortes”, que seguem “a lei” do “peso e sua força” da música pesada, aquela única a ser obedecida. E, com a capacidade de “fazer a sua cabeça”, de tirar os fortes homens *headbangers* do seu estágio “normal”, fazendo-os

“baterem cabeça” (*headbanging*), empunharem “guitarras imaginárias” (*air guitar*). Logo, aqueles que “não são fortes”, “não são fortes homens *headbangers*”, que não escutam o *heavy metal* em todo o seu peso e força (volume máximo), demonstram algum tipo de fraqueza, “não são *headbangers*” e “não podem participar”. Os outros grupos, seriam mulheres, homossexuais.

Essa ênfase da *Stress* em um repertório corporal e imagético masculinos promovem não apenas uma identificação por parte dos fãs da banda (em sua maioria, indivíduos do sexo masculino), mas também funcionam como uma espécie de garantia de que aqueles que forem fiéis ao grupo serão ícones dessa “forte masculinidade *headbanger*”, tais quais os músicos da banda. Essa afirmações masculinas contundentes legitimam o poder desses “fortes *headbangers*” e são componentes primordiais na construção de um discurso imagético corporal do poder masculino veiculado pela letra da música da *Stress*.

A *Stress*, durante a fase 1982-1986, quando lançou “*Stress*” (1982) e “*Flor Atômica*” (1985), seus dois primeiros trabalhos, vivenciou essas nuances de gênero do *heavy metal*, assinaladas em publicações especializadas e jornais locais e nacionais da época.

Em dezembro de 1983, a revista *Som Três* escreveu que ela era um “quarteto do mais puro *heavy metal*”, tinha “caráter de metaleiro, claro, maldito e com roupas negras também” e o som do 1º disco “não tem frescuras, e o pessoal desce a ripa” (SOM TRÊS, SÃO PAULO, SP, Nº60, DEZEMBRO/1983, SEÇÃO RELEASES, p.85). Alguns meses antes, em maio de 1983, a mesma *Som Três*, publicava a opinião de um fã comparando *Made In Brasil* e *Stress*, bandas contemporâneas, porém, com diferenças. Pelas palavras dele, os músicos da *Made In Brasil* eram “músicos atrofiados, espalhafatosos, indisciplinados no *rock* e não levam nada a sério. A *Stress* é o “contrário disso tudo” e encerrava falando que “estou interessado no seu som e não em visuais” (SOM TRÊS, SÃO PAULO, SP, Nº53, MAIO DE 1983).

Fig.1: Visual da *Stress* à época do 1º álbum autointitulado, lançado em 1982



Fonte: Arquivo pessoal de Bernard Arthur Silva da Silva,
consultado no dia 17/03/2026

Contemporânea às *Stress*, *DNA* e *Morfeus*, S rgia “Harris” Fernandes, uma das primeiras mulheres *headbangers* da capital paraense, experimentou os desníveis de gênero, algo nascido desse universo masculino, branco, heterossexual e privilegiado da cena *heavy metal* de Belém-PA. No começo dos anos 80, quando já era frequentadora dos mundo e circuito metálicos locais e, “ganhou um vinil que veio da França pra mim. E, era o *Mot rhead*, se eu não me engano” (FERNANDES, 2009). Os demais *headbangers* homens, amigos próximos a ela, sugeriram levá-lo ao *Metal Pesado*, mencionado programa de rádio. Depois de ter se mostrado um pouco relutante, ligou para o programa, falou com o apresentador,

explicou que estava com um vinil raro e perguntou se ele queria colocar na programação. Sérgio lembrou a conversa via telefone e o desfecho:

“Ah, eu vou vê aqui. Vou agendar pra tu vires aqui”. Aí, eu: “Tá”. Aí, eu virei as costas e disse: “Mas, eu não vou é nunca”. Eu falei pros meninos: “O cara é metido à besta porra, eu não vou aparecer lá”. Ainda quer pensar? O cara, que pô, ele tá lançando banda e pô, ele vai pegar um disco que não tem aqui em Belém. E, qual é o cara que trabalha numa rádio, que não vai querer? O cara ainda vai pensar, ainda? Pelo amor de Deus, não vou não (FERNANDES, 2009)

Ao preterir Sérgio sobre a entrega de uma amostra inédita do álbum da *Motörhead* para ser lançado na grade do programa, citando uma lista de espera, Guto Delgado menosprezou, disfarçadamente, sua autonomia e capacidade. Ao fazer isso, não levou em conta que aquela informação, passada por uma mulher, pudesse ser procedente, ao ponto de ser usada pelo seu programa. Um claro indicativo de como as relações sociais presentes no *heavy metal* e, *rock* em geral, também são permeadas pelas relações de gênero. Sexismo e machismo dando traços para a misoginia, já presentes nos primeiros dias do *heavy metal* paraense.

Minha conversa com Sérgio, em sua residência no bairro da Cidade Velha, centro de Belém, teve outros casos de desigualdades de gênero sofridos e descritos por ela. Quando perguntei a ela como foi entrar no meio metálico belenense, ela foi direta e “era muito difícil. Eu sofri muito preconceito, muito, porque, quando alguém via uma mulher roqueira, andando toda de preto, com bracelete, pela rua, aquilo era um horror” (FERNANDES, 2009). O pessoal “olhava aquilo, como se fosse um marginal andando na rua” (FERNANDES, 2009). E, sobre as idas à *Gramophones Discos*, a mais destacada loja de vinis de *heavy metal* da cidade, nos anos 1980 e 1990 (até a metade), “É, aquilo que eu te falei. Era meio difícil. Porque eu chegava lá, todo mundo olhava, tipo assim: ‘pô, o que que essa mulher vem fazer aqui?’” e, os responsáveis pela loja “viam a gente, parece um bando de trapo velho, ali, entendeu?”, um “bando de marginal,

andando pelo meio da rua” (FERNANDES, 2009). Quando “eu chegava atrás de um disco, no caso, né? Vinil. É, eles, não acreditavam que a gente ia comprar. Porque lá, era super caro”, todo mundo “ficava olhando, ficava de olho, com medo, sei lá, de repente que a gente fosse roubar alguma coisa, né? Então, eu me senti super mal” (FERNANDES, 2009). Mesmo que “quando eu conseguia alguma coisa pra comprar, aí, eu já era bem tratada” (FERNANDES, 2009), o tratamento sexista dos funcionários dado a ela pelo fato dela frequentar uma loja de vinis apreciando os de *heavy metal* “não ser algo para as mulheres”, “não ser o lugar delas”, corrobora um colecionismo metálico sexista e machista, no qual “unicamente os homens devem consumir os vinis de *heavy metal*”, por “serem superiores dentro do *heavy metal*, ocuparem posições de poder na hierarquia metálica e deterem o conhecimento sobre o estilo”, devem “merecer espaços nos quais podem se abastecer de informações acerca do *heavy metal*”, como as lojas de vinis, locais de “homens *headbangers*, para eles e por eles”.

Fig.2: Sérgio “Harris” Fernandes em sua residência no bairro Cidade Velha, datada de dezembro de 1984.



Fonte: Arquivo pessoal de Sérgio “Harris” Fernandes,
consultado no dia 17/03/2026.

Quer dizer, esses objetos, os vinis de *heavy metal* “colaboram para instituir ou reproduzir os papéis de gênero quanto o próprio gênero institui papéis a serem desempenhados pelos objetos e coleções” (OLIVEIRA, 2018, p.20). As diferenças entre os tipos de objetos escolhidos por mulheres e homens *headbangers* para reunirem suas coleções de vinis metálicos, residem no fato de que suas escolhas “estão identificadas com os valores e identidades atribuídos àquilo que se projeta nos universos das culturas feminina e masculina” (OLIVEIRA, 2018, p.20), os homens *headbangers* colecionadores de vinis, os “caçadores de memórias e tesouros” (OLIVEIRA, 2018, p.19) da música pesada achados neles e, as mulheres a posição passiva no espaço da casa, doméstico, privado, sem irem “à caça” dessas “memórias e tesouros” metálicos dos vinis. Projeções sexistas alicerçadas nas diferenças biológicas, reprodutoras de estereótipos da feminilidade e potencializadoras dos domínio e superioridade masculinas. Projeções que estão na noção de que o *rock* “vinha das ruas e da ‘selva’ urbana; tinha uma energia jovem e agressiva que parecia criar expressão em um mundo em transformação” (SPITZ, 2007), lugares públicos e expressão cultural juvenil vinda deles, logo o *rock* apresentou-se enquanto um “fenômeno exclusivamente masculino, já que “reclusão feminina ao espaço doméstico acaba por restringir o acesso das meninas à rua ou aos locais de ócio, espaços privilegiados das culturas juvenis” (FEIXA, 1998, p.19; MULLER, 2004, p.218). E, no *heavy metal*, gênero do *rock*, no qual Sérgia estava se inserindo, quando passou a consumir vinis, pela sua hegemonia masculina, tem seu “imaginário que é reforçado também pelas intermináveis práticas de reconhecimento da genealogia *metal*, principais bandas e discos, práticas de saber que muitas vezes excluem não só os não iniciados, como também o feminino” (JANOTTI JR, 2013, p.77).

Além desse colecionismo metálico sexista e machista, o preconceito classista aliado ao visual usado supondo que os (as) fãs locais de *heavy metal* não teriam dinheiro para comprar tais produtos, de fato

tomaram forma e afetaram violenta e negativamente Sérgio. E, tratando dessa sua questão de classe pela qual passou, apesar de sua violenta operação, é oportuno falar que, ela chegou a ter acesso a renda para comprar alguns vinhos, algo provocado por uma entrada prematura no mercado de trabalho: sua participação no quadro de funcionários do privado Banco Bradesco (FERNANDES, 2009). Uniu-se a isso, sua convivência musical, desde a infância com o pai “ele curtia muito *Little Richards*, *Chuck Berry*, essas coisas assim, aí, eu convivi com isso, né?” (FERNANDES, 2009) e sua coleção de vinhos, indicando um mediano acesso privilegiado aos bens materiais do *rock*, denunciando sua condição de mulher branca classe média.

III

“EU FUI A PRIMEIRA MULHER QUE SUBIU NUM PALCO PRA ENFRENTAR UM MONTE DE MACHO, ME OLHANDO, ENTENDEU?”: RESISTÊNCIA E PROTAGONISMO DE SÉRGIA “HARRIS” FERNANDES NO HEAVY METAL BELENENSE

Porém, essa trilha percorrida pelas mulheres na cena *heavy metal* belenense oitentista, não é algo fechado, acabado.

O fim dos anos 80 viu negociação e resistência em uma busca por se estabelecer, à sua maneira, no *heavy metal* local, quando Sérgio se tornou a primeira mulher a tocar em uma banda em Belém, segurando o posto de baixista da *Black Mass* em alguns shows.

Ela recorda “Eu fui a primeira mulher que subiu num palco pra enfrentar um monte de macho, me olhando, entendeu? ‘Bom, que que essa mulher de minissaia vai fazer, aí, em cima?’ e, continua lembrando “Só que, eles não, tipo assim, não aceitavam na hora, não aceitaram na hora. Mas, depois, eles viram, que eu tava ali, porque eu curtia, muito mesmo. Que, eu gostava de *heavy metal*” (FERNANDES, 2009).

Fig. 3: Sérgio “Harris” Fernandes se apresentando como baixista em um show da *Black Mass*, no Auditório da EEEF Paulo Maranhão, dia 29/04/1989, uma promoção do festival “*Thrash Punk União*”.



Fonte: Arquivo pessoal de Sérgio “Harris” Fernandes, consultado no dia 17/03/2026.

Na chegada dos anos 1990, Sérgio buscou ampliar ainda mais suas condutas ativa, independente e não subalternizada. A transformação em empresária da *Retaliatory*, colocou-a em posição de destaque no setor de, digamos “gerência de carreiras”, da indústria fonográfica metálica *underground* local. Equivalente a posição de Américo “DRI” Leitão na *Morfeus*. Desfavoravelmente, essa equivalência, dentro da hierarquia dos negócios do *heavy metal* local, em muitas ocasiões, não foi real e, foi posta em xeque pelos homens do *heavy metal* belenense e pessoas próximas à cena que, trabalharam com algumas bandas dela.

Fig.4: Sérgio (no centro), com a *Retaliatory* no camarim do TEWH, durante o começo dos anos 1990



Fonte: Arquivo pessoal de Sérgio “Harris” Fernandes,
consultado no dia 17/03/2026.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ficou nítido, nos exemplos citados referentes as relações entre homens músicos (ex: banda *Stress*) e fãs de *heavy metal* e mulheres musicistas, empresárias de bandas, produtoras de shows, fanzineiras e fãs de “música pesada” (ex: Sérgio “Harris” Fernandes) da cena metálica local entre os anos 1980 e 1990, a formatação patriarcal junto às práticas machistas do universo musical do *heavy metal* em Belém-PA. Esses mesmos exemplos, não deixam espaço para dúvidas, quanto à branquitude masculina e feminina classe média/média alta latente e dominante – não uma branquitude total – na cena belenense. Simultaneamente, pelas ações de Sérgio, ficaram

perceptíveis os agenciamentos e resistências a essa masculinidade e suas ações machistas que, possibilitaram a ela ser *headbanger* e musicista de outras formas, que não as esperadas por seus pares masculinos.

REFERÊNCIAS

Entrevistas:

FERNANDES, Sérgio “Harris”. Entrevista concedida à SILVA, B.A.S. Belém. 12set2009 e 1set2012.

Documentos sonoros:

STRESS. *Heavy Metal*. In: STRESS. **Flor Atômica**. Rio de Janeiro. Polygram. 1985. 2º álbum. 1 CD.

Jornais:

Diário do Pará, 16/11/1997, Caderno D, p.1. Belém – PA.

Revistas:

SOM TRÊS, São Paulo, SP, Nº60, Dezembro/1983, Seção Releases, p.85.

SOM TRÊS, São Paulo, SP, Nº53, Maio de 1983.

Arquivos pessoais:

FERNANDES, Sérgio “Harris”. Arquivo pessoal. Consultado no dia 10/09/2024.

SILVA, B.A.S. da. Arquivo pessoal. Consultado no dia 21/03/2025.

Sites, blogs, redes sociais:

STRESS. Jennie. Flor Atômica (1985). **Metal Archives**. Disponível em: www.metalarchives.com/albums/Stress/Flor_At%C3%B4mica/39081. Acesso em: 27 fev.2023.

STRESS. Aventura. Demo 86 (1986). **Metal Archives**. Disponível em: www.metalarchives.com/albums/Stress/Demo_86/252456. Acesso em: 27 fev.2023.

BIBLIOGRAFIA

- ALBERTI, V. Fontes orais: histórias dentro da história. In: PINSKY, C.B. **Fontes históricas**. SP: Contexto, 2011.
- BROWN, A.R.; SPRACKLEN, K.; KAHN-HARRIS, K.; SCOTT, N.W.R. Introduction: global metal music and culture and metal studies. In: BROWN, A.R.; KAHN-HARRIS, K.; SCOTT, N.W.R.; SPRACKLEN, K. (Edits.). **Global metal music and culture: current directions in metal studies**. London: Routledge, 2016, p.1-21.
- CARDOSO, L. **O branco ante a rebeldia do desejo**: um estudo sobre a branquitude no Brasil. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – PPGCS/UNESP/Campus Araraquara, Araraquara, 2014.
- CHACON, P. *O Que é Rock*. SP: Editora Brasiliense, 1985.
- CECCHETTO, F.R. Corpo, masculinidade e violência. In: CECCHETTO, F.R. **Violência e estilos de masculinidade**. RJ: Editora FGV, 2004, p.73-87.
- CONNELL, R.W. **Masculinities**: knowledge, power and social change. Berkeley and Los Angeles, Califórnia: University of California Press, 2005.
- CONNELL, R.W. **Gender and power**: society, the person and sexual politics. Cambridge/UK: Polity Press, 1987.
- FRIEDLANDER, P. *Rock and roll: uma história social*. RJ: Record, 2008.
- HOBSBAWM, E.J. **Sobre história**: ensaios. SP: Companhia das Letras, 1998.
- HOBSBAWM, E. J. **História social do jazz**. SP: Paz e Terra, 1989.
- JANOTTI JR, J.; SÁ, S.P. de. Apresentação. In: JANOTTI JR, J.; SÁ, S.P. de (Orgs.). **Cenas musicais**. Guararema-SP: Anadarco, 2013, p.5-6.
- JANOTTI JR, J. *Rock with the devil*: notas sobre gêneros e cenas musicais a partir da performatização do feminino no *heavy metal*. In: JANOTTI

- JR, J.; SÁ, S.P. de (Orgs.). **Cenas musicais**. Guararema-SP: Anadarco, 2013, p.85-103.
- JANOTTI JR, J. Heavy metal **com** **dendê**: rock pesado e mídia em tempos de globalização. RJ: E-Papers, 2004.
- LUCA, T. R. de. Fontes impressas: história dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, C. B. (Org.). **Fontes históricas**. SP: Contexto, 2011.
- MULLER, E. Juventude e algumas questões e relações de gênero, **Mneme**: Revista de Humanidades, Natal, RN, v.05. n.11, jul./set. de 2004. – Semestral, p.214-244. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/mneme/article/view/231>. Acesso em: 9Set2024
- OLIVEIRA, A.C.A.R. Coleccionismo a partir da perspectiva de gênero. **Museologia & Interdisciplinaridade** (Revista do PPGCINE/UnB), Brasília, DF, v.7 n.13, Jan./jun. de 2018, p.15-30. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/17753>. Acesso em: 20set2024.
- SCHIPPERS, M. Recovering the feminine other: masculinity, femininity, and gender hegemony. **Theory And Society**, Berlin/Heidelberg, Germany, v.36, n.1, Feb., 2007, p.85 102. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/227187516_Recovering_the_Feminine_Other_Masculinity_Femininity_and_Gender_Hegemony. Acesso: 13dez2024.
- SILVA, B.A.S. **Mundo metálico belenense e política cultural**: declínio e reorganização do *heavy metal* paraense (1993-1996). 2014. 462f. Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) – PPHIST/UFPA, Belém, 2014.
- SILVA, B.A.S. **Metal city**: apontamentos sobre a história do *heavy metal* produzido em Belém do Pará (1982-1993). 2010. 804f. Monografia de Graduação (Licenciatura e Bacharelado Em História) - UFPA, Belém, 2010.

WEINSTEIN, D. The empowering masculinity of british heavy metal. In:
BAYER, G. **Heavy metal music in britain**. Surrey/Londres: Ashgate
Publishing Limited, 2009. p.17-33.

WEINSTEIN, D. **Heavy metal**: the music and its culture. NY: Da Capo
Press, 2000.

CULTURA HIP-HOP E BATALHAS DE RIMAS EM BELÉM

OCUPANDO PEDAÇOS,
CONSTRUINDO CIRCUITOS

Rafael Elias de Queiroz Ferreira³⁶

As “linguagens artísticas, culturais, sociais, políticas e raciais” da cultura *Hip-Hop* – termo que optamos utilizar desde o início desta pesquisa em função de, na atualidade, as manifestações da cultura *Hip-Hop* ultrapassarem os limites dos embrionários “quatro elementos”, manifestando-se por meio de uma multiplicidade de “elementos” vinculados ao *Hip-Hop*, revelando um esforço de tentar contemplar as múltiplas linguagens produzidas pela “cultura de rua”³⁷ contemporânea – se manifestam por meio do que Matheus Menestrel (2024) denomina

³⁶ Doutorando em História (PPHIST-UFPA). Mestre em Ensino de História (UFPA); Especialista em Relações Étnicorraciais (IFPA); Licenciado Pleno e Bacharel em História (UFPA). E-mail: rafaelhistoria33@gmail.com.

³⁷ O termo “cultura de rua” representa um exercício de vincular as manifestações da cultura *Hip-Hop* ao exercício das interações estabelecidas no espaço da rua. O termo é frequente em pesquisas (BORDA, 2008 e 2016; FERREIRA & COELHO, 2010; FERREIRA, 2019a; FERREIRA, 2019b; DAYREL, 2001 e 2002; ANDRADE, 1996 e 1999; D’ALVA, 2014; FOCHI, 2007) em função de ser uma das formas pela qual integrantes da cultura *Hip-Hop* autodescrevem as suas produções, revelando a íntima relação entre o que se produz a partir da cultura *Hip-Hop* com seus espaços de atuações.

de os “dez elementos do *Hip-Hop*”. Para o autor, os embrionários “quatro elementos” do *Hip-Hop* são *basilares no processo de gestação e propagação da “cultura de rua” nos centros urbanos das periferias globais. Eles foram essenciais no processo gestacional e criativo, nas formas de atuação e de ocupação dos espaços públicos urbanos. Na contemporaneidade, outras “linguagens artísticas, culturais, sociais, políticas e raciais” também passaram a integrar a estética Hip-Hop*, muitas delas vinculadas intimamente aos “quatro elementos” pioneiros. Me filio à interpretação de Matheus Menestrel (2024) ao observar nos dias de hoje mais do que os “quatro elementos” nas manifestações da cultura *Hip-Hop* brasileira, mas também entendo que estes “elementos” sempre estiveram presentes nas formas e no conteúdo das manifestações do *Hip-Hop*. Hoje, entretanto, em função da expansão do *Hip-Hop* a níveis globais, esses “outros elementos” estão mais perceptíveis aos olhos dos não iniciados na cultura, mais presentes, eles estão mais observáveis no tecido social urbano.

Nesse sentido, além dos “quatro elementos” embrionários do *Hip-Hop*, a saber: *DJ, MC, Break e Graffiti*, Matheus Menestrel (2024) também apresenta outros “seis elementos” do *Hip-Hop*, que se manifestam na tessitura social contemporânea intimamente vinculado à estética *Hip-Hop*. São eles: a) o “quinto elemento” é o *conhecimento*, entendido como as experiências de rua que orientam os sujeitos vinculados à cultura *Hip-Hop*, sendo ele fundante no processo de “manutenção da postura” em defesa das questões periféricas e negras; b) o “sexto elemento” é o *Beatbox*, entendida como a vocalização de sons que simulam aparelhos eletrônicos similares aos utilizados por *DJs*, criando uma espécie de corpo-instrumento na produção sonora sem a utilização de equipamentos eletrônicos; c) o “sétimo elemento” é a “moda de rua”, um estilo de vestir que mescla cores fortes e vibrantes, roupas largas, bonés de abas grandes, tênis altos e adereços que permite facilmente a identificação daqueles sujeitos como integrantes da cultura *Hip-Hop*; d) o “oitavo elemento” é a “linguagem de rua”, que permite a comunicação entre os iniciados

na cultura *Hip-Hop* como que por meio de um código, de um dialeto próprio, recheado de gírias, ou como canta Mano Brown em “*Negro Drama*”, quando ele afirma que um sujeito iniciado na cultura *Hip-Hop* “Ginga e fala gíria; gíria não, dialeto”. Trata-se de uma forma comunicativa que cria um sentido de pertencimento aqueles que integram o “bagulho”³⁸; e) o “nono elemento” é o “empreendedorismo de rua”, caracterizado pelos negócios e relações econômicas que se dão a partir da cultura *Hip-Hop*, que vão desde as pequenas e médias gravadoras especializadas no gênero *Rap*, sendo uma alternativa às sedução das grandes gravadoras, até marcas de roupas do estilo *Hip-Hop*, passando por bonés e discos, que atuam no mercado físico e também no mercado virtual por meio de vendas on-line; f) o “décimo elemento” é “espiritualidade e ancestralidade”, que representa a presença da herança africana nas manifestações culturais do *Hip-Hop*, sem a qual não haveria razão de ser (MENESTREL, 2024).

Por tratar-se de uma manifestação cultural eminente plural e complexa, que utiliza uma série de elementos contemporâneos para imprimir sua atuação, notadamente na urbanidade, o *Hip-Hop* é fenômeno que se manifesta por uma diversidade de canais de comunicação. Esses canais formam novos “elementos”, novas formas de relacionamentos, novas formas de ocupação dos espaços e propagação das mais variadas linguagens da cultura *Hip-Hop*. Fazemos aqui o exercício ousado de incluir as batalhas de rimas como um dos “elementos” da cultura *Hip-Hop* umbilicalmente vinculados à urbanidade, à percepção de mundo a partir de orientações da identidade negra e à construção de estéticas de enfrentamentos a estruturas hierárquicas e racializadas

³⁸ Termo utilizado pelos iniciados e que faz referência ao meio cultura do *Hip-Hop*. O “bagulho” representa o meio social na qual se dão as relações e interações por meio das “linguagens artísticas, culturais, sociais, políticas e raciais” do *Hip-Hop*. “Tá no bagulho” significa ter uma caminhada no movimento, ter compromisso com a cultura de rua, ter a experiência de vida que orienta a produção das mais variadas linguagens do *Hip-Hop*.

que se estabelecem nas sociedades contemporâneas. Entendida por nós como “elemento” ou “linguagens artísticas, culturais, sociais, políticas e raciais” da cultura *Hip-Hop*, as batalhas de rimas, tem no espaço da rua e na ocupação dos equipamentos públicos a sua essência.

As batalhas de rimas, ao ocupar os espaços urbanos, em especial as instalações dos centros das cidades, promovem um deslocamento cultural da periferia para o centro, construindo os seus territórios nos espaços centrais da metrópole. A juventude integrante da cultura *Hip-Hop* em Belém promove atuações em certos espaços públicos centrais que acabam por criar uma identificação destes espaços com a própria natureza da “cultura de rua”. Com isso, a cultura *Hip-Hop* engendra espaços identitários, reafirmando seus valores e consolidando novas fronteiras no espaço público. Nesse bojo, constatamos que os espaços urbanos centrais territorializados pela cultura *Hip-Hop* acabam por produzir identidades, afetividades e sentidos de pertencimento aos jovens que se deslocam das regiões periféricas para as áreas centrais da cidade. Esses locais são impregnados de sentidos sociais, econômicos, políticos, raciais e simbólicos. Portanto, estamos falando de locais onde há a “multiterritorialidade”, isso porque esses espaços possuem múltiplas territorialidades (HAESBAERT, 2002; 2007), visto que o território e a territorialização devem ser compreendidos a partir da “multiplicidade de suas manifestações [...]”. Assim, devemos primeiramente distinguir os territórios de acordo com aqueles que os constroem, sejam eles indivíduos, grupos sociais/culturais, o Estado, empresas, instituições como a Igreja” (HAESBAERT, 2007. p. 22).

A apropriação da cidade enquanto espaço de inspiração para integrantes da cultura *Hip-Hop* contribui para o desenvolvimento do caráter reivindicatório, produzindo o fortalecimento e ampliação das “linguagens artísticas, culturais, sociais, políticas e raciais” da cultura *Hip-Hop* nos centros urbanos globais por meio do surgimento de eventos, de artistas relacionados ao estilo e do protagonismo negro no processo

de ocupação dos equipamentos urbanos centrais. A ação de ocupar os espaços centrais dos grandes centros urbanos, como dito anteriormente, é uma manifestação umbilicalmente vinculada a forma de atuar da cultura *Hip-Hop* no tecido social. É como afirma o rapper Pelé do Manifesto ao analisar as ações da cultura *Hip-Hop* em Belém: “hoje a cena do *Hip-Hop* em Belém é forte. O *Hip-Hop* não tá só na periferia. Ele ocupou o centro da cidade. A cidade é nossa.”³⁹

Sobre o entendimento de “cena”, notadamente a “cena musical”, Will Straw (2017) a concebe para além do espaço físico, referindo-se a redes sociais, infraestruturas e práticas culturais urbanas onde experiências sensíveis e identidades são formadas em torno de gostos musicais, envolvendo bares, lojas e circuitos de circulação que conectam pessoas e culturas, criando horizontes de expectativa e reconhecimento mútuo, sem se limitar a agentes humanos ou a uma definição rígida. Consolida-se, portanto, em sua concepção, um “espaço socioespacial”, que em sua análise é um território simbólico e físico onde se materializam práticas culturais e afetivas, criando laços sociais. A “cena”, portanto, pode ser definida como sendo uma complexa rede de pessoas, práticas e produtos musicais, focando em fluxos e trajetórias, não apenas nos indivíduos. É um conceito escorregadio, adaptável e maleável no intuito de compreender fenômenos culturais urbanos, que se transforma com as dinâmicas da produção e consumo musical, incluindo o digital. Will Straw (2017), portanto, conceitua “cena” como um campo dinâmico de relações sociais, infraestruturas e práticas culturais que dão forma à vida urbana e à identidade através da música e do consumo cultural.

O que o rapper Pelé do Manifesto entende como “cena”, é entendido do ponto de vista teórico por Nécio Turra Neto (2008) como o “estabelecimento de fronteiras identitárias, ligadas a estilos, constituídos de certo tipo de música, visual e comportamento” (TURRA NETO, 2008, p. 58).

39 Entrevista Pelé do Manifesto. Arquivo pessoal (2018).

Além disso, essas fronteiras, na perspectiva dos estudos de Nécio Turra Neto, podem ser definidas como “espaços virtuais, espaços de encontro e manifestação na cidade, que são pontos de conexão, permanentes e/ou temporários, da rede de sociabilidade tramada em torno do estilo” (TURRA NETO, 2008, p. 58). Espaços esses que resultam, inevitavelmente de processos de “negociação com outros grupos sociais [...] e que dizem muito sobre as possibilidades reais de territorialização dos estilos globais, nos contextos urbanos concretos” (TURRA NETO, 2008, p. 58).

Correlato às definições apresentadas por Nécio Turra Neto (2008) e por Will Straw (2017), as batalhas de rimas assumem a “cena” dos espaços urbanos da cidade de Belém, construindo uma identidade acerca destes espaços, que entendemos como territorialidade. Batalhas de rimas são disputas de *Rap* com letras construídas no “calor da hora” entre os participantes, que disputam os aplausos e gritos do público ao redor. As batalhas de rimas também são denominadas de *freestyle*, onde os MC’s se valem do discurso narrativo para persuadir o público de que são os melhores, de que possuem a maior competência em construir rimas no “calor da hora”. Nesse caso, o *freestyle* não é uma composição musical que precisa ser trabalhada (ou não), ele é o talento a partir do jogo com as palavras e não tem a intencionalidade de que a letra seja levada para a posteridade, ao contrário, a rima é a fala “daquele momento”, “daquela situação específica”. Ricardo Teperman (2011) afirma que nas batalhas de rimas, “as palavras são ditas com uma certa entonação, um certo jogo de corpo e olhar”, além de não terem sido “escolhidas com a calma que pode ter um escritor diante da folha em branco” (TEPERMAN, 2011, p.105), elas surgem da capacidade de construir uma narrativa no calor da hora. Por todas essas características (linguagem poética, improvisação, caráter ritualístico do corpo e da voz, duelo e produção no aqui-agora da interação, contato com o público), é possível afirmar que as batalhas de rimas são exemplos de poesias orais performáticas, mescladas com a música do gênero *Rap*, sendo que o *Rap*, de maneira geral, por si só já é

“um estilo musical que combina elementos da modernidade tecnológica com a oralidade” (GÓES, 2007, p. 3).

Nessa perspectiva, Janaína Vianna da Conceição (2014) apresenta alguns dos atributos que seriam determinantes para ser considerado um “bom rimador” no exercício de uma batalha de rima, como “(a) ter uma boa argumentação para persuadir o público de que se tem habilidade; (b) ter capacidade de desenvolver construções poéticas que rimem; (c) aprender sobre determinados saberes para versificar a partir dele (Batalha do Conhecimento)” (CONCEIÇÃO, 2014, p.137). Além desses atributos, Janaína Viana Conceição (2014) aponta como elementos necessários para empolgar o público presente em uma batalha de rima a capacidade de o MC “(d) desenvolver um raciocínio rápido e criativo para participar; (e) envolver o público (como em vários outros gêneros orais das esferas do dia a dia, do campo político e jurídico, de contextos artísticos)” (CONCEIÇÃO, 2014, p.137).

No geral existem dois tipos de batalhas: a) as batalhas de sangue, onde os oponentes se atacam com insultos e ironias, que no “circuito de batalhas de rimas de Belém é denominado de “tiração”⁴⁰; b) as batalhas de conhecimento⁴¹, na qual os MC's rimam com palavras previamente

⁴⁰ “Tiração” ou “encarnação” são termos utilizados frequentemente pela juventude periférica da cidade de Belém como termos para se referir a depreciação de algo ou de alguma pessoa. “Tirar” uma pessoa ou “encarnar” em uma pessoa é adotar uma postura de ironia, de sátira, de zombaria em relação a ela. Nas batalhas de rimas do tipo “tiração”, essa é a grande finalidade do MC, fazer o seu oponente ser ridicularizado em público.

⁴¹ As batalhas de conhecimento são consideradas as mais empolgantes nos circuitos de batalhas de rimas, seja em Belém, seja em qualquer outro lugar do Brasil. Elas representam a capacidade de o MC rimar sobre questões importantes da sociedade contemporânea, construindo narrativas sobre a questão racial, sobre a violência policial comum em regiões periféricas, sobre questões educacionais e políticas, sobre a diversidade social, sobre desemprego, sobre práticas discriminatórias voltadas contra a comunidade LGBTQIAPN+, sobre questões de gênero e do patriarcalismo imperante ainda hoje. O valor dado às batalhas de conhecimento pode ser observado, mais uma vez, na fala de Everton MC, que afirma ser nesse tipo específico de batalha “que a gente vê quem é MC de verdade.”

escolhidas pelo público e que são apresentadas em placas (no geral palavras que remetem aos problemas do cotidiano, como racismo, preconceito, machismo, violência policial, cuidado com o meio ambiente) no momento em que se inicia uma batalha, impedindo que um *MC* tenha tempo para se preparar buscando informações nos mais variados canais de consultas. Nas batalhas de conhecimento o *MC* “precisa trabalhar com as armas que ele tem em mãos, no caso com as armas que ele tem em mente”⁴². Pensar por essa perspectiva nos faz entender que na visão de *MC*’s envolvidos com o circuito de batalhas de rimas em Belém, “é na batalha do conhecimento que a gente vê quem é *MC* de verdade”.⁴³

A cultura *Hip-Hop* paraense, gestada embrionariamente na cidade de Belém, já organizou diversas batalhas de rimas, constituindo no campo teórico o que José Guilherme Cantor Magnani (1999, 2002, 2003) denomina de “circuito”, que representa “o exercício de uma prática de oferta de determinado serviço por meio de estabelecimentos, equipamentos e espaços que não mantêm entre si uma relação de contiguidade espacial” (MAGNANI, 2002, p.23). “Circuito” é, portanto, uma relação de ligação entre dois ou mais espaços simbolicamente interligados a partir de determinadas práticas, mas sem necessariamente depender de uma ligação física de espaços para existir, pois a ligação existente entre esses pontos é no sentido de pertencimento identitário, relacionados intimamente ao processo de territorialização (MAGNANI, 1999, 2002, 2003, 2014). Nessa perspectiva, denominamos de “circuito de batalhas de rimas de Belém” ao transitar de diversos *MC*’s entre os vários eventos de batalhas realizados na cidade, visto que apesar da distância espacial entre os pontos de realização dessas batalhas, é nesses espaços que se dão os processos de sociabilidades

⁴² Entrevista MC R7. Arquivo pessoal (2020).

⁴³ Entrevista Everton MC. Documentário “A Batalha de São Bráz”. Direção de Adriana Oliveira (2016).

e troca de experiências entre uma juventude predominantemente negra e periférica, produzindo uma rede de relações orientadas pela estética cultural do *Hip-Hop*. O espaço público ocupado, neste sentido, constitui-se como uma complexa teia de sociabilidade a partir de um “circuito” executado por *MC’s* de diversos pontos da cidade, que saem dos seus diversos “setores só pra se encontrar pra rimar.”⁴⁴ Nessa perspectiva, o “circuito de batalhas de rimas de Belém” é composto por batalhas que ainda estão em atividade, não levando em consideração as inúmeras batalhas de rimas que deixaram de existir por variadas razões. Entre as batalhas de rimas que ainda são realizadas regularmente na Região Metropolitana de Belém (RMB) estão:

⁴⁴ Entrevista Pelé do Manifesto. Arquivo pessoal (2018). O termo “setor” utilizado pelo rapper tem o significado na cidade de Belém de bairro, o lugar onde a pessoa mora ou onde a pessoa nasceu e cresceu. Representa um termo que descreve a identificação de um sujeito com um determinado local da cidade, o que na prática significa dizer que em uma batalha de rima, independentemente do lugar onde ela é realizada, ela é frequentada por jovens de diversos pontos da cidade.

Tabela 1: O Circuito de batalhas de rimas da Região Metropolitana de Belém (RMB)⁴⁵

Nome da Batalha	Local de realização	Nome do bairro	Início da Batalha	Encerramento da Batalha
Batalha do Elevado.	Praça Dorothy Stang.	Sacramenta.	2018	Em atividade.
Batalha do Cruzeiro.	Orla de Icoaraci.	Icoaraci.	2015	Em atividade.
Batalha da Dom Alberto.	Praça Dom Alberto Ramos.	Marambaia.	2020	Em atividade.
Batalha do Marex.	Praça do Marex.	Val-de-Cães.	2018	Em atividade.
Batalha do T2.	Calçadão da Arena do Burico.	Tapanã.	2017	Sem informação.

⁴⁵ Essa tabela se refere até o presente momento da pesquisa, que data de maio de 2025. Essa informação é de relevância pelo fato de surgirem diversas batalhas com relativa frequência, ao mesmo tempo em que batalhas deixam de ser realizadas ou se juntam a outras batalhas, originando um novo evento no “circuito de batalhas de rimas de Belém”.

Batalha do Can.	Centro Arquitetônico de Nazaré (CAN).	Nazaré.	2023	Em atividade.
Batalha do Tambor.	Aldeia Cabana.	Pedreira.	2024	Em atividade.
Batalha do Bosque.	Travessa Perebebuí (Calçada do Bosque Rodrigues Alves).	Marco.	2023	Em atividade.
Batalha da Batista.	Praça Batista Campos.	Batista Campos.	2020	Em atividade.
Batalha do Carmo.	Praça do Carmo.	Cidade Velha.	Sem informação	Sem informação.
Batalha do Catalina.	Praça do Catalina.	Benguí.	Sem informação	Sem informação.
Batalha do Portal.	Calçada do Portal da Amazônia.	Jurunas.	2023	Em atividade.
Batalha do Jaú.	Praça do Jaú.	Sacramenta.	2023	Em atividade.

Batalha do CDP.	Pracinha do CDP.	Miramar.	2024	Em atividade.
Batalha do Guamá.	Praça Benedito Monteiro.	Guamá.	2017	Em atividade.
Batalha de São Brás.	Praça Floriano Peixoto.	São Brás.	2013	Em atividade.
Batalha da Beira.	Espaço Cultural Vadião (Universidade Federal do Pará).	Guamá.	2022	Em atividade.
Batalha do Crematório.	Praça Dalcídio Jurandir.	Cremação.	2020	Em atividade.
Batalha da Condor.	Praça Princesa Isabel.	Condor.	2022	Em atividade.
Batalha da Baixada.	Praça Beijá-flor.	Marituba.	2020	Em atividade.
Batalha da Santa City.	Praça Elza Ribeiro.	Santa Bárbara do Pará.	2022	Em atividade.

Batalha do Canteiro.	Canteiro Central do PAAR.	Ananindeua.	2018	Em atividade.
Batalha de Inhaúma.	Canteiro da Visconde de Inhaúma.	Pedreira.	2024	Em atividade.
Batalha da Arena.	Praça Antônio Gueiros.	Tapanã.	2024	Em atividade.
Batalha das Malvinas.	Rua Cláudio Bordalo.	Sacramenta.	2024	Em atividade.
Batalha do Maguari.	Praça Tonico Vicente.	Ananindeua.	2023	Em atividade.
Batalha da União.	Praça do Gordo do Aurá.	Aurá.	2023	Em atividade.
Batalha do Viver.	Quadra do Direcional.	Marituba.	2023	Em atividade.
Batalha do Fim.	Praça Benedito Monteiro.	Guamá.	2023	Em atividade.
Batalha da República.	Praça da República.	Campina.	2023	Em atividade.

Não existe filiação de um(a) MC a uma batalha de rima em específico, isso significa dizer que um(a) MC atua em diversas batalhas realizadas nos mais variados bairros, distritos e cidades da Região Metropolitana de Belém (RMB). Nesse caso, ele tem a oportunidade de percorrer todo o “circuito de batalhas de rimas” da cidade, fazendo com que diversos “setores se encontrem em várias batalhas”⁴⁶. O que se observa na constituição do “circuito de batalhas de rimas de Belém” é o que José Guilherme Magnani denomina de uma “configuração espacial, não contígua, produzida pelos trajetos de atores sociais no exercício de alguma de suas práticas, em dado período de tempo” (MAGNANI, 2014, p.9). Esses “setores” que se encontram em várias batalhas de rimas podem ser identificados por uma categoria que José Guilherme Magnani (1999, 2002, 2003) denomina de “pedaço”. As categorias de “circuito” e “pedaço” surgiram como resultado das pesquisas desenvolvidas ao longo da década de 1990 pelo Núcleo de Antropologia Urbana da Universidade de São Paulo (NAU-USP). “Circuito” foi desenvolvida como categoria de análise das manifestações e práticas de lazer nas periferias da cidade de São Paulo, quando a categoria de “pedaço” ainda fazia referência ao que está no contexto da vizinhança e do bairro, coisa que hoje sofreu algumas alterações.

São diversos fatores que levam um MC a circular por certas batalhas de rima, tais como o acesso do público a esses espaços, visto que “tem batalha que é difícil de chegar. Não tem baú [ônibus] que passa lá. Aí não dá. Mas quando a batalha é atrativa, com premiação, *pocket show*, aí ‘os cara’ vai mesmo.”⁴⁷ Além disso, a organização é um outro fator que atrai o público, visto que hoje tem batalha “extremamente organizada, com toda uma estrutura de som, com patrocínios. As vezes uma loja dá uma camisa pra premiação, e isso atrai os MC’s.”⁴⁸ Existem também

⁴⁶ Entrevista Pelé do Manifesto. Arquivo pessoal (2018).

⁴⁷ Entrevista MC Marcinho. Arquivo pessoal (2025).

⁴⁸ Entrevista Pelé do Manifesto. Arquivo pessoal (2018).

uma diferença importante entre as batalhas de rima na percepção de muitos MC's, que é o fato de algumas batalhas terem certa respeitabilidade entre que participa dos enfrentamentos do *freestyle*. Geralmente a respeitabilidade vem do período em que a batalha já é realizada, vem da premiação, vem pelo número de espectadores que assistem os eventos. Mas também existem as batalhas que recebem um público mais local, que são MC's que moram nas redondezas onde a batalha é realizada, visto que “às vezes o moleque não tem nem o do bonde pra ir outro setor participar de uma batalha. O cara fala assim: ‘pô, mas o moleque não tem o da passagem? Não tem, mano! Tem gente que não tem’”⁴⁹. MC Jordan fala que já foi “muitas vezes de camelo [bicicleta] pra outros setores pra participar de batalhas. As vezes nem era sorteado. Mas ficava por lá. Assistia a batalha e aprendia com ela. Ia me aprimorando”⁵⁰. Certamente a *Batalha de São Braz* pode ser caracterizada como uma batalha atrativa aos olhos dos MC's que ativamente transitam pelo “circuito de batalhas de rimas da Região Metropolitana de Belém (RMB)” pelo fato de ela ser a de maior notoriedade na cidade, ser realizada em um espaço no qual há uma identificação umbilical ao próprio percurso histórico que a cultura *Hip-Hop* experimentou na cidade de Belém, bem como pelo fato de ser a batalha de rima mais longeva da cidade. Entretanto, o que faz a Batalha ser muito procurado por muitos MC's é o fato de ela ter um acesso relativamente fácil, visto que “lá passa ônibus de tudo quanto é canto da cidade. Em outros lugares as vezes o cara tem que pegar dois

⁴⁹ Entrevista MC Jordan. Arquivo pessoal (2024).

⁵⁰ Idem. Quando o MC fala em “sorteio”, é pela razão de ser frequente, quando há um número expressivo de MC's dispostos a participar de determinada batalha, a realização de sorteios para se definir os MS's que irão batalhar. O que MC Jordan está afirmando, é que quando ele saía de sua residência para ir a uma determinada batalha e não era sorteado, ele continuava lá, pra acompanhar a disputa, pois isso era importante no seu processo de amadurecimento enquanto MC de batalha.

ônibus e uma moto. Aí o cara nem vai. Mas se eu pudesse eu tava em todas. Mas não com combate. Nem o corpo aguenta.”⁵¹

Para José Guilherme Magnani (2002), a categoria de “pedaço” faz alusão a uma “referência espacial, a presença regular de seus membros e um código de reconhecimento e comunicação entre eles” (MAGNANI, 2002, p.20). Nesse sentido, quando um determinado espaço se torna uma referência para um grupo específico, ele se torna um “pedaço” deste grupo. Ainda para José Guilherme Magnani, essas redes de relações e de sociabilidades, não precisam necessariamente estarem articuladas a partir de relações de vizinhança, mas sim do sentimento de partilha de linguagens, gestos, símbolos e códigos que constroem laços de sociabilidade e afinidade. Desta feita, emergem estreitas relações entre a cultura *Hip-Hop*, a sociabilidade juvenil e a construção do sentido de lugar. Trata-se de entender a forma como se articula a juventude periférica de Belém em torno do “circuito de batalhas de rimas da Região Metropolitana de Belém (RMB)” e como isso produz um processo de afirmação e reafirmação de alianças, identidades e territorialidades. Nesse sentido, o transitar entre uma batalha de rima e outra por parte dos MC’s, constitui-se como um encontro de “setores/pedaços” entre as várias baixadas de Belém, que se articulam, socializam, trocam experiências, se reconhecem e contribuem de forma significativa no processo de amplificação das manifestações da cultura *Hip-Hop* na cidade, produzindo, portanto, um ambiente “claramente de pedaço: todos se conheciam” (MAGNANI, 2014, p. 5). Sejam batalhas realizadas na periferia da cidade ou em bairros centrais, as batalhas de rima realizadas na Região Metropolitana de Belém têm algo em comum: elas articulam sujeitos de vários pontos da cidade, constituindo um circuito que que se apresenta, até o momento em que esta pesquisa é realizada, como a principal “linguagem artística, cultural, social, política e racial” do *Hip-Hop* em Belém.

⁵¹ Idem.

A categoria de “pedaço”, do antropólogo da urbanidade José Guilherme Magnani, aqui utilizada enquanto referencial teórico no processo de entendimento dos sujeitos que se articulam por meio de batalhas de rimas em Belém, é com frequência confundida a categoria de “mancha”, outra categoria do autor. Entretanto, estas duas categorias se distanciam em alguns aspectos essenciais, posto que no “pedaço” os sujeitos buscam espaços a procura de seus iguais, estabelecendo relações com outros sujeitos a partir do compartilhamento de símbolos e códigos comuns; já na “mancha”, o entrecruzamento de sujeitos que martilham de determinadas práticas culturais é menos provável, posto que em uma “mancha”, “sabe-se que tipo de pessoas [...] se vai encontrar, mas não quais (MAGNANI, 2002, p. 23). Pelo fato de diversos MC’s atuarem nos mais variados eventos no que aqui denomino de “circuito de batalhas de rimas da Região Metropolitana de Belém (RMB)”, entendemos que o que é estabelecido neste “circuito” é o processo de encontro de uma variedade de “pedaços” da cultura *Hip-Hop* paraense que se reconhecem por meio de códigos, gestos e símbolos como partícipes de uma mesma manifestação cultural. Sobre essa questão, José Guilherme Magnani afirma que “uma das primeiras incursões a campo, na *Galeria do Rock*, no centro da capital paulistana, mostrou que naquele pedaço os frequentadores, vindos de várias partes da cidade e até de outros municípios, não necessariamente se conheciam [...], mas se reconheciam” (MAGNANI, 2014, p. 3).

José Guilherme Magnani entende o “pedaço” a partir de dois eixos centrais: o “em casa” e o “fora de casa”, sendo o último subdividido por dentro do “pedaço” e fora do “pedaço” (MAGNANI, 1992). Nessa perspectiva, o “pedaço” também deve ser concebido não apenas como um lugar físico, mas também como todo um código compartilhado, princípios de lealdade e sentido de pertencimento. Por essa razão, a categoria de “pedaço” deve ser concebida a partir de duas perspectivas centrais: a primeira é de ordem fundamentalmente espacial, territorial,

física, que dá sentido de lugar; a segunda se origina do processo de relações que se dá em rede, entrelaçando sujeitos, percepções de mundo e manifestações culturais. Por essa razão José Guilherme Magnani define que não é suficiente apenas transitar “por este lugar ou mesmo frequentá-lo com alguma regularidade para ‘ser do pedaço’, [é] preciso estar situado numa peculiar rede de relações que combina laços de parentesco, vizinhança, procedência, vínculos, definidos por participação em atividades comunitárias” (MAGNANI, 1992, p.193).

Ainda dentro das reflexões orientadas pela antropologia urbana teorizada por José Guilherme Magnani, existem outras duas categorias que também são fundantes no processo de compreensão das dinâmicas estabelecidas no “circuito de batalhas de rimas da Região Metropolitana de Belém (RMB)”, a saber: as categorias de “trajeto” e “pórtico”. Na perspectiva de José Guilherme Magnani, o “trajeto” faz referência ao transitar dos sujeitos praticantes de uma determinada manifestação cultural por pontos diferentes da cidade ou até mesmo no interior das “manchas”. Desta feita, quando um determinado MC ou grupo de MC’s que integram o “circuito de batalhas de rimas da Região Metropolitana de Belém (RMB)” saem de um “setor/pedaço” da cidade e se deslocam para outro “setor/pedaço”, o caminho entre esses dois pontos é, então, denominado por José Guilherme Magnani como “trajeto”, que em muitos casos poder ser um território de não aceitação destes sujeitos, um território hostil que concebe a sua manifestação cultural como algo “desviante” ou “marginal” (BECKER, 1977, 2008), o que faz com que esses sujeitos, quando enveredam pelos “trajetos”, sempre estejam em perigo, seja “pelo olhar de preconceito das pessoas ou pelo baculejo da polícia, que sempre acha que a gente tá ali pra fazer algo ilegal, enquanto a gente só tá indo manifestar a nossa cultura.”⁵² O transitar pelos “trajetos” até a chegada a um determinado “pedaço”, onde são

⁵² Entrevista MC Daniel ADR. Arquivo pessoal (2024).

realizados os eventos culturais que são partilhados por estes sujeitos em transito, são realizados por meio de espaços que o autor denomina de “pórticos”, que são espaços de passagens. Nesse caso, a categoria de “trajeto”, portanto, aplica-se aos fluxos constantes no espaço mais amplo da cidade ou no interior de “manchas” e que levam de um ponto a outro por meio de “pórticos”, que são, em última instância, demarcações de transições na paisagem, configurando, portanto, passagens. Do ponto de vista prático, estar em “trajetos” e passando por “pórticos”, significa dizer que o sujeito não se encontra mais “no pedaço cá”, mas ainda não ingressou “no pedaço de lá”. É por essa razão que os MC’s que transitam entre os vários “pedaços” que integram o “circuito de batalhas de rimas da Região Metropolitana de Belém (RMB)” só se sentem bem

“quando a gente chega no lugar da batalha. Porque a gente sabe que chegou em um lugar onde a gente é bem-vindo, onde tão esperando a gente. É muito firme quando tem uma batalha com vários MC’s pra rimar. Ali todo mundo se sente em casa. Porque a rua é nossa casa. Chegar na batalha é poder respirar aliviado. Mas tem a volta. Aí já volta o medo do baculejo. Ainda mais que as batalhas terminam tarde. A gente sobe no bonde e já olham torto. Já teve vez que o motora parou o ônibus na frente de uma viatura. Falou que tinha suspeito dentro do bonde. A gente desceu, deram o baculejo, não encontraram nada e ainda pegamos pescoção. Não é fácil. Mas a gente segue.”⁵³

Esse esforço de revelar um conjunto de eventos que integram o que aqui denominamos de “circuito de batalhas de rimas da Região Metropolitana de Belém (RMB)” tem a finalidade revelar uma complexa teia de eventos que movimentam a juventude envolvida com as batalhas de rimas na cidade. Revela também uma conexão entre os eventos de rimas que se apresentam hodiernamente como sendo a principal

53 Entrevista MC Jordan. Arquivo pessoal (2024).

manifestação da cultura *Hip-Hop* local em termos de quantidade de eventos realizados. Apesar da complexidade do “circuito de batalhas de rimas da Região Metropolitana de Belém (RMB)” e de toda uma rede que interliga os vários “pedaços” de MC’s da cidade com a finalidade de sociabilidade e de conexões, é inviável, ao menos nesta pesquisa, tratar de todos os eventos de batalhas de rimas que ainda são realizados na cidade, que até o momento desta pesquisa são do número de trinta, ao menos os que se dão de maneira regular. É em função desta complexidade que entendemos como necessário estabelecer um recorte no intuito de compreender o processo organizacional – e todas as suas nuances – de uma batalha em específico, o que oportunizará uma compreensão e aprofundamento sobre a tessitura de suas relações, do seu processo organizacional, dos “setores/pedaços” que ela consegue reunir, das questões correlatas à realização de seus eventos e – como elemento central desta pesquisa – a relação desta manifestação hegemonicamente juvenil, periférica e negra a partir da produção de rimas como constructo das experiências de vidas negras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Elaine Nunes. “Hip-Hop: movimento negro juvenil”. In: ANDRADE, Elaine Nunes, (org.). **Rap e Educação – Rap é Educação**. São Paulo: Summus, 1999.
- ANDRADE, Elaine Nunes. **Movimento negro juvenil**: um estudo de caso sobre jovens *rappers* de São Bernardo do Campo. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, 1996.
- BORDA, Bruno Guilherme dos Santos. **Palavras Sagradas, rimas e experiências**: uma tentativa de compreensão sobre cristianismo pentecostal, *Rap* e antropologia. Dissertação de Mestrado defendida

- no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais – Universidade Federal do Pará, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, 2008.
- BORDA, Bruno Guilherme dos Santos. **Vivências, tecnologias, ritmo e etnografia**: uma visão afro amazônica sobre o *Rap* Nacional. Tese (Doutorado em Ciências Sociais – Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais – Antropologia, Universidade Federal do Pará, Belém, 2016.
- CONCEIÇÃO, Janaína Vianna da. “Da vida batida para a batida viva: a batalha poética do *rap* de improviso como lugar de arma, resistência e problematização de tensões na escola”. **Revista Boitatá**, Londrina, n. 18, jul-dez 2014.
- D’ALVA, Roberta Estrela. **Teatro Hip-Hop: a performance poética do ator-MC**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- DAYRELL, Juarez. **A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude em Belo Horizonte**. Tese (Tese de doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade de São Paulo, 2001.
- DAYRELL, Juarez. “O rap e o funk na socialização da juventude”. **Revista Educação e Pesquisa**, São Paulo, v.28, n.1, p. 117-136, jan./jun. 2002.
- FANON, F. **Os condenados da terra**. Cidade do México: FCE, 1986.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: Edufba, 2008.
- FERREIRA, Rafael Elias de Queiroz. **Educação para as relações étnicorraciais: o rap como recurso e novas possibilidades**. (Monografia de Especialização). Programa de Pós-Graduação em Educação para as Relações Étnicorraciais), Instituto Federal de Educação, Ciência e tecnologia do Pará, Belém, 2011.
- FERREIRA, Rafael Elias de Queiroz. **O Movimento Hip-Hop Organizado na cidade de Belém-Pa**: a imprensa escrita e a construção de parte da opinião pública. Trabalho de conclusão de Curso (Graduação em História: Licenciatura e Bacharelado) - Universidade Federal do Pará, Belém, 2009.

- FERREIRA, Rafael Leias de Queiroz. **Da rima à raça**: narrativa *rap* e consciência histórica na poesia de Pelé do Manifesto. (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Ensino de História, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019a.
- GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.
- GÓES, Neusa Maria Luizão. **A produção de sentidos em manifestações poéticas orais**: o *rap* na escola. Programa de Desenvolvimento Educacional do Paraná. 2007. Disponível em: diaadiaeducacao.pr.gov.br. Acesso em: 13 fev. 2024.
- GOMES, Nilma Lino. **O movimento negro educador**: saberes construídos nas lutas por emancipação. Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 2017.
- GONZALEZ, Lélia. **Lugar de Negro**. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero, 1983.
- HAESBAERT, Rogério. Território e multiterritorialidade. **GEOgraphia**, nº 17, Ano IX, 2007.
- HAESBAERT, Rogério. **Territórios Alternativos**. São Paulo: Contexto, 2002.
- HALL, Stuart. "Cultural identity and diáspora". In: Rutherford (org.), **Identity**: community, culture, difference, London: Lawrence and Wishart, 1990.
- HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuru, 2016.
- HALL, Stuart. **Da Diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- HERSCHMANN, Micael. **O funk e o hip hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. Da periferia ao centro: pedaços & trajetos. **Revista de Antropologia**, 35, p. 191-203, 1992. Disponível em: Acesso em: 10 de mar. 2025.

- MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Da periferia ao centro**: trajetórias de pesquisa em Antropologia Urbana São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2012.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 17, n. 49, p. 11-29, fev. 2002.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no pedaço**: cultura popular e lazer na cidade. São Paulo: Editora da Unesp, 2003.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Mystica Urbe*: um estudo antropológico sobre o circuito neoesotérico na metrópole. São Paulo: Livros Studio Nobel Editora, 1999.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. “O Circuito: proposta de delimitação da categoria”. **Ponto Urbe**. n.15. Núcleo de Antropologia Urbana, Universidade de São Paulo, 2014. Disponível em: www.revistas.usp.br/pontourbe. Acesso em: 12 set. 2024.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. “Rua, símbolo e suporte da experiência urbana”. **Cadernos de História de São Paulo**: Museu Paulista, São Paulo, n. 2, jan-dez 1993.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor; TORRES, Lilian de Lucca (org.). **Na Metrópole**: Textos de Antropologia Urbana. São Paulo: Edusp, 1996.
- MUNANGA, Kabengele. **Negritude**: usos e sentidos. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**: identidade nacional *versus* identidade negra. Petrópolis: Vozes, 1999.
- NASCIMENTO, Abdias do. **O Genocídio do Negro Brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978.
- NASCIMENTO, Abdias do. **O quilombolismo**: documentos de uma militância pan-africanista. Petrópolis: Vozes, 1980.

- NEVES, Lair Aparecida Delphino. “*Rap* na sala de aula”. In: ANDRADE, Elaine Nunes. (org.) **Rap e Educação, rap é Educação**. SP: Selo Negro, 1999. p.153-160.
- RIBEIRO, Luiz. **Territórios Negros no Brasil: História, Cultura e Resistência**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.
- ROCHA, J.; DOMENICH, M.; CASSEANO, P. Hip-Hop: a periferia grita. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2001.
- RODRIGUES, Lia Iamanishi. **Na pele da cidade - Graffiti e pixo entre São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 2000**. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ, 2023.
- ROSE, Trícia. **Barulho de Preto: Rap e cultura negra nos Estados Unidos contemporâneos**. São Paulo: Perspectiva, 2021.
- STRAW, Will. “Cenas visíveis e invisíveis”. In: AMARAL, Adriana, *et al.* (org.). **Mapeando cenas da música pop: cidades, mediações e arquivos - Volume I**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2017.
- TELLA, Marco Aurélio Paz. **Atitude, Arte, Cultura e autoconhecimento: o rap como a voz da periferia**. Dissertação em Ciências (Mestrado). Pontifício Universidade Católica. São Paulo: 2000.
- TEPERMAN, Ricardo Indig. **Tem que ter suíngue: batalhas de freestyle no Metrô Santa Cruz**. 2011. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- TUAN, Yi-fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Londrina: Eduel, 2013.
- TURRA NETO, Nécio. “*Punk e Hip-Hop* como movimentos sociais”. **Revista Cidades**, v. 7, n. 11, 2010.
- TURRA NETO, Nécio. **Múltiplas trajetórias juvenis em Guarapuava: Territórios e redes de sociabilidade**. Tese (Doutorado em Geografia).

Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Estadual Paulista, Presidente Prudente, 2008.

ZENI, Bruno. “O negro drama do *rap*: entre a lei do cão e a lei da selva”. **Estudos Avançados**, v. 18, n. 50, São Paulo, 2002.

