

Ruy Godinho

Então, foi assim

1

Os bastidores da criação
musical brasileira —
Amapaenses

RUY GODINHO

Então, foi assim?

*Os bastidores da criação
musical brasileira -
Amapaenses*

Volume 1
1ª edição

abra
Mito,

Copyright do texto © 2018 Ruy Godinho

Título

Então, Foi Assim? Os bastidores da criação musical brasileira – Amapaenses – Volume I

Capa e projeto gráfico

Guem Uchida Takenouchi

Degração

Lyvia de Paula

Diagramação e arte

Bruno Soares

Ficha catalográfica

Dávila Feitosa

Foto do autor

Luiz Clementino

Revisão histórica

*Fernando Canto
Clícia Di Miceli*

Produção editorial

Elizabeth Braga

Produção local em Macapá

Alline Hayane Gurgel

Revisão e edição

Adriane Lorenzon

Impresso no Brasil

Printed in Brazil

G619e

Godinho, Ruy.

Então, Foi Assim? Os bastidores da criação musical brasileira - Amapaenses /Ruy Godinho. – Macapá: Abravideo, 2018.

352 p.; 2x16cm

ISBN: 978-85-61467-20-3

1. Música do Amapá, Música Brasileira, História da Música, Música Popular. I. Então, foi assim? Os bastidores da criação musical brasileira - Macapá. II.

CDD: 781.5

(2018)

Todos os direitos desta edição reservados à

ABRAVIDEO

SHIGS 703 Bloco G Casa nº 15

CEP: 70.331-707 – Brasília-DF

Telefone: (61) 3349-5656

abravideo@abravideo.org.br

www.abravideo.org.br

www.entaofoiassim.com.br

A Deus,

por me permitir ter sonhos largos, compridos e profundos como o rio Amazonas;

Aos

Amigos do Alto, que acompanharam todo o processo de elaboração de mais este livro, orientando-me por intermédio de canalizações, inspirações e intuições a abordar, com respeito e fidelidade, parte da história da música e a identidade do povo do Amapá;

A

Ademir Pedrosa, Aldo Moreira, Álvaro Gomes, Amilar Brenha, Ana Martel, Antônio Chuchá, Araci Mont'Alverne, Asdrubal Del Castelo, Aureliano Ramos (Neck), Aymoré Batista, banda Brinds, banda Embalo 7, banda Metrópole, banda Misanthropia, banda Moara, banda Placa, banda Raízes Aéreas, Bar Balaio, Bar Carinhoso, Bar Celeiro, Bar Lennon, Barricão, Baron Blue, Bi Trindade, Carlinhos do Afoxé, Castelinho (bar), Chico Cara de Cachorro, Chuteira, Coco Gelado, Dona Marciana, Deise Pinheiro, delegado Claudionor Soares, Dona Diquinha, Dona Raimunda, Dulce Rosa, Mestre Sacaca, Êmerson Melo, Esmeralda, Francisco Lino da Silva, Gato, Gerinaldo Pinheiro, Gil Marra, Gilberto Semblano, grupo Balaio, grupo Café com Leite, grupo Os Cometas, grupo Pilão, Gutemberg Tupinambá, Hernani Vitor Guedes, Humberto Moreira, Illan do Laguinho, João da Bacaba, João da Cruz, João Pretinho, Joaquim França, Joaquina Jacarandá, Jomasan, José de Sena Bastos, José Espíndola, José Maria Cruz, Juvenal Canto, Lucivaldo Coelho, Mãe Joana, Mãe Luzia, Manoel Cordeiro, Mané Caldo, Manoel Sobral, Maria José Libório, Maria Tavares, Mauro Cotta, Meire Baraká, Mestre Biroba, Mestre Bolão, Mestre Bruno, Mestre Tiago, Mióia, Nair Miranda de Moura Palha, Neivaldo, Nelson Dutra, Nena Silva, Noé Silveira, Nonato Leal, Nonato Soledade, Oscar Santos, Os Gaviões, Os Inimitáveis, Os Joviais, Os Mocambos, Os Piriricas, Os Setentrionais, padre Paulo Roberto, padre Daniel do Laguinho, Pedro Bolão, Pedro Carmona, Piedade Videira, R. Peixe (Só Mariscos), Raimundinha Ramos, Raimundinho (Estrábico), Regional E-2 da Rádio Difusora de Macapá, Roni Moraes, Ronery, Sebastião Mont'Alverne, Sigma do Oitante, Snack Band, Tayson Tiassu, Tia Biló, Tia Cambemba, Tia Geralda, Tia Juliana Congó, Tia Luci, Tia Maria Capão, Tia Vilça, Tia Zefa, Tia Duca, Tropeiro (bar e restaurante), Velho Biroba, Verônica do Marabaixo, Wilson Cardoso, Zé Crioulo, Zenaide, entre outros, pelo legado e contribuição à música amapaense;

Aos patronos da Academia Amapaense de Marabaixo e Batuque:

Adélia Tavares de Araújo (Tia Guita), Antônia Maria Luzia, Antônia Ribeira Paes

(Dona Ribeira), Áurea Lina Barbosa (Tia Sinhá), Benedito Lino do Carmo (Velho Congó), Benedito Nunes, Cândida de Souza Santos, Davina dos Santos, Felícia Amaro Ramos (Parenta Felícia), Francisca Antônia Ramos Santos (Tia Chiquinha), Gertrudes Saturnino de Loureiro, Izabelino, João Batista de Araújo Coutinho (João Barca), Joaquim Miguel Ramos, Joaquim Teófilo de Souza (Suçuarana), Joaquim Tibúrcio Ramos, José Coimbra do Nascimento (Curicaca), José Flexa Costa (Zeca Costa), José Pedro Queiroz, Josefa Domingas São Tomé (Pagoa), Julião Tomaz Ramos, Lucimar Araújo Tavares (Tia Luci), Mamédio Amaral da Silva, Manoel da Silva, Manoel Paciência da Silva (Mané Paciência), Maria Celestina da Silva (Maria Congó), Maria Clemência da Silva, Maria Manoella R. dos Santos (Maria Máxima), Maria Natalina da Costa, Maria Sebastiana da Silva (Tia Sabá), Mariana de Souza Pereira (Tia Flor), Maximiliano M. dos Santos (Bolão), Olga Jacarandá, Pedro Barriga, Raimunda Rodrigues do Carmo (Dica Congó), Raimundo Hildemar Maia dos Santos (H. Maia), Raimundo Ladislau, Raimundo Lino Ramos (Pavão), Sidôneo, Venina da Trindade, por serem os baluartes da preservação das riquezas culturais do Amapá;

A

Denise Carvalho Godinho, Leonardo Godinho dos Santos e Sophia Godinho dos Santos, minha amada família amapaense;

Aos parceiros da Abravideo:

Adriane Lorenzon, Bruno Soares, Elizabete Braga e Lyvia de Paula, pelo cuidado, dedicação e apuro;

A

Heraldo Almeida e Chico Terra, pelo abnegado e imprescindível trabalho que realizam na divulgação da cultura amazônica;

A

Joãozinho Gomes, em reconhecimento à grandiosidade e à beleza de sua obra;

A

Fernando Canto, escritor e pesquisador, por ter pavimentado a estrada que hoje trilho;

A

***Artur da Távola,
a quem continuo a dedicar todos os segundos do meu tempo radiofônico
e todas as vírgulas de meus textos sobre música.***

Agradecimentos

*“E aprendi que se depende sempre, de tanta muita diferente gente”
(Gonzaguinha)*

Adail Junior, Adelson Preto, Aldo Moreira, Álvaro Gomes, Amadeu Cavalcante, Andreza Gil, Ariel Moura, Bebeto Nandes, Beto Sete Cordas, Beto Oscar, Brenda Melo, Carlitão, Carlos Lobato, Carlos Piru, Carlos Vieira (Casa de Viagens), Ceará da Cuíca, Chico Terra, Claudete Moreira, Claudiomar Rosa, Cléverson Baía, Danniela Ramos, Elder do Espírito Santo, Elísia Congó, Emilia Monteiro, Enrico Di Miceli, Fábio Mont’Alverne, Fernando Canto, Finéias Nelluty, Helder Brandão, Heluana Quintas, Heraldo Almeida, Ivo Cannuty, João Amorim, Joãozinho Gomes, Joel Elias, Jorge Oly, Laura do Marabaixo, Lolito, Luís Melo, Lula Jerônimo, Marcelo Dias, Maria das Graças da Conceição dos Reis, Maria Eli, Mayara Braga, Naldo Maranhão, Nivito Guedes, Nonato Leal, Nonato Santos, Oneide Bastos, Osmar Junior, Otto Ramos, Patrícia Bastos, Paulo Bastos, Pedro Bolão, Rambolde Campos, Ricardo Iraguany, Sabatião, Sady Menescal, Silmara Lobato, Taronga, Terezinha Fernandes, Val Milhomem, Valdi Costa, Walber Silva, Zé Miguel.

Equipe da Fundação Municipal de Cultura de Macapá:

Adriano Portela Pantoja, Aldenir Rodrigues da Silva, Bruno Willian Paranhos Dias, Célia Maria Picanço Carneiro, Cláudio Augusto Lobo da Silva, Edem Jardim, Jessyca Sousa da Silva, Késia de Oliveira Silva, Moisés dos Santos de Jesus, Paulo André Bentes da Rocha, Rayssa Cristina Bezerra de Paulo, Renata Sampaio, Rita de Cássia Nascimento Seabra, Rômulo Ramos.

Equipe do Centro de Artes e Esportes Unificados – Céu das Artes:

Deocinaldo dos Santos Oliveira, Ednei de Oliveira Damasceno, Elizangela Maria Araújo da Silva, Francisca Maria Gomes Araújo, Kátia Cilene Lacerda dos Santos, Loelb José Jomar, Maria Raimunda da Silva Trindade, Sérgio Ricardo Sá Ramos, Valdirene Barros Lima, Zilomar do Carmo Ferreira.

Agradecimentos especiais:

Alline Hayane, Clécio Luís Vieira, Clícia Di Miceli, Jacqueline Rosa, Marina Beckman, Olendina Silva da Conceição, Sérgio Lemos.

“Minha alma amorenada Sentou-se sob a madrugada Fez a canção do Equador”

(Canção do Equador – Osmar Junior/Zé Miguel)

Aqui está uma edição muito especial do precioso trabalho de pesquisa de Ruy Godinho: Então, Foi Assim? Um volume feito a convite da Prefeitura de Macapá para oferecer ao leitor interessado pela Música Popular Brasileira um capítulo escrito em terras amazônicas, na ponta norte do mapa do Brasil, em um lugar bordado pela linha do Equador, emoldurado pelo rio Amazonas, e que mantém viva a sonoridade herdada dos tambores seculares do batuque e do marabaixo, misturando-se à nossa ancestralidade indígena e à batida guiano-caribenha.

O cancionista amapaense é muito jovem, mas precocemente maduro. Quem vive em Macapá tem o privilégio de ainda esbarrar com remanescentes da primeira geração de compositores, músicos e cantores que desbravaram o caminho sonoro tucuju. Muitos estão vivos e em plena atividade. Estamos no início de uma história que precisa – com a mesma urgência que o letrista procura o papel e a caneta, e o melodista, o instrumento no repente da criação – registrar a memória para que detalhes, curiosidades, personagens e versões dos criadores dessas obras não se percam.

Folheando as páginas do passado colonial com portugueses, espanhóis e franceses, vivemos duas grandes rupturas históricas pontuais que nos permitem entender a jovialidade da música genuinamente amapaense. As terras do Amapá pertenciam ao Pará e foram desmembradas em 1943 com a criação do Território do Amapá. Na Constituição Federal de 1988, foram criados novos estados, incluindo o nosso. É do Território para cá que a amapalidade começou a ser moldada e firmada no enlace com a herança cultural de matriz africana da fase colonial dessa parte da Amazônia.

Deixar esse registro em um livro significa contribuir com a memória viva do município. Assim, cumpre fazer um reconhecimento público e agradecer àqueles que, sob o sol do Equador, constroem imagens poéticas, sonoras e interpretativas que nos dão identidade, nos enchem de orgulho e falam por nós.

Lendo as histórias e as versões contadas pelos personagens desta edição, vejo-me em algumas delas por ter me dedicado à produção artística, especialmente aos

espetáculos musicais na década de 1990 em Macapá. Era tempo do Bar do Lennon, do Celeiro, do Prato de Barro, da inauguração do Teatro das Bacabeiras. Época também de muitas composições autorais nascendo, alguns vinis sendo gravados e inúmeras cópias de fitas cassete trocadas entre amigos com as novidades musicais que ebulliam nas esquinas da cidade. Testemunhei parte da transição dos artistas das bandas de baile se assumirem como autores e intérpretes de uma nova música, inquieta, que ansiava por nos traduzir, a fim de trazer nas palavras, nas melodias e no canto a lama do Amazonas, a identidade dos bairros, a rotina do Mercado Central, a peculiar localização geográfica, a identidade negra, a vida urbana de quem mora nessa parte da floresta, os sofrimentos, as paixões, o cotidiano ribeirinho, a batida dos tambores, o chegar e o partir dos barcos, a água do rio batendo nas pedras da Fortaleza de São José, a nossa fé, as crendices populares e as lendas urbanas. Uma nova cena estava sendo inaugurada para a música amapaense, que já tinha seus precursores e aqui neste livro foi muito bem sinalizada pelo autor e registrada em inúmeros depoimentos, com destaque para Oscar Santos, Nonato Leal, Sebastião Mont'Alverne, Amilar Brenha, Oneide Bastos e Hernani Vitor Guedes, com o grande marco que foi a gravação do grupo Os Mocambos, primeiro vinil do Amapá intitulado Marabaixo. Todos esses e muitos outros artistas lembrados em tantas histórias em meio às dificuldades daquela época, aos ideais e às saudáveis rivalidades, e entre as novidades eletroeletrônicas vividas naquele embrião. Muita coisa aconteceu de lá para cá e o nosso patrimônio imaterial já atravessou o grande rio, cruzou oceanos e está repleto de gente talentosa, nomes que se apresentam para novas tramas de muita beleza, criatividade, transpiração e amor por este lugar. Ou seja, uma produção que é, ao mesmo tempo, identitária e universal.

Hoje, como prefeito da capital do Amapá, sinto-me na urgente responsabilidade de aproximar cada vez mais a população desses fazedores de cultura daqui aos equipamentos do município, criando projetos para que essa arte seja resguardada e exposta ao público, por vezes, emprestando o nome daqueles que dedicaram a vida ao labor cultural para batizar nossas obras, a exemplo do Residencial Mestre Oscar Santos, que tem as ruas com os nomes de canções dos compositores amapaenses (rua Sentinela Nortente, alameda Bacabeira, alameda Negro de Nós...); o projeto Estação Lunar dentro da programação do Macapá Verão, um palco totalmente autoral dedicado à música amapaense; o Residencial Jardim Açucena, que homenageia as dançadeiras de marabaixo e tem as ruas com o nome daquelas mulheres (rua Tia Geralda, rua Mãe Venina, rua Tia Bela...); a Creche Tia Chiquinha, do Quilombo do Curiaú, símbolo da tradição negra amapaense, que, ao redor da saia rodada, criou filhos, netos e bisnetos, passando conhecimentos seculares através da oralidade; e, agora, a edição especial deste livro. As ideias não param porque há um quê de poesia no que temos a fazer. Inspirados na frase de Joãozinho Gomes, seguimos sonhando e fazendo.

O livro Então, Foi Assim? Os bastidores da criação musical brasileira – Amapaenses é um presente para todos nós. Por vezes, o leitor vai se deparar com nostálgicas lembranças e se vir como quem dividiu um segredo. Em outras, será pego de surpresa com a revelação despudorada dos compositores e suas genuínas versões. Por ora, temos o frescor de uma música que dá passos firmes e se desnuda para se juntar ao mais nobre acervo musical brasileiro.

Clécio Luís
Prefeito de Macapá

SUMÁRIO

Apresentação	13
Prefácio	15
Negro de nós • <i>Illan do Laguinho</i>	18
Ninfa • <i>Lula Jerônimo</i>	25
Amor de tambor • <i>Silmara Lobato, Taronga, Fábio Mont'Alverne e Walber Silva</i>	31
Mal de amor • <i>Val Milhomem e Joãozinho Gomes</i>	36
Quando o pau quebrar • <i>Fernando Canto</i>	43
Mercado Central • <i>João Amorim</i>	52
Devaneio • <i>Fernando Canto</i>	60
Lama na cara • <i>Amilar Brenha</i>	69
Tô em Macapá • <i>Nivito Guedes e Sabatião</i>	76
Sentinela nortente • <i>Osmar Junior</i>	86
Tajá • <i>Osmar Junior e Fernando Canto</i>	99
Bacabeira • <i>Enrico Di Miceli, Cléverson Baía e Joãozinho Gomes</i>	104
Pérola azulada • <i>Zé Miguel e Joãozinho Gomes</i>	113
Nos passa vida (Os passa vida) • <i>Rambolde Campos e Osmar Junior</i>	119
Lual • <i>Naldo Maranhão, Jorge Oly</i>	129
Igarapé das mulheres • <i>Osmar Junior</i>	136
Vida boa • <i>Zé Miguel</i>	143
Mandala a Mandela • <i>Enrico Di Miceli, Cléverson Baía e Joãozinho Gomes</i>	150
Amazônia pop • <i>Marcelo Dias e Cléverson Baía</i>	155
Ai, vovó! • <i>Adelson Preto</i>	162
No Laguinho • <i>Paulinho Bastos</i>	169
A ponte da fronteira • <i>Finéias Nelluty</i>	177
Lago das Pombas (Lago das Flores) • <i>Laurindo Banha</i>	188
Mururé • <i>Oneide Bastos</i>	196
Festejo • <i>Rambolde Campos e Joel Elias</i>	204
Banto • <i>Paulinho Bastos</i>	214

John Crazy • <i>Amadeu Cavalcante e Joãozinho Gomes</i>	221
Xamã babalaô • <i>Ricardo Iraguany</i>	230
Marabaixo com samba • <i>Carlos Piru</i>	238
Bergamota • <i>Otto Ramos, Heluana Quintas e Sady Menescal</i>	245
Irmã Catita • <i>Mestre Eufrásio</i>	254
Tambores • <i>Álvaro Gomes e Carlitão</i>	270
Raízes aéreas • <i>Beto Oscar, Naldo Maranhão, Elder Espírito Santo, Helder Brandão</i>	281
Minha cidade • <i>Bebeto Nandes</i>	290
Hino de Macapá • <i>Terezinha Fernandes</i>	298
Pedra de mistério • <i>Enrico Di Miceli e Osmar Junior</i>	305
Jeito tucuju • <i>Val Milhomem e Joãozinho Gomes</i>	314
Senhor de Marajé • <i>Nonato Santos</i>	323
Ainda Laguinho • <i>Osmar Junior e Heraldo Almeida</i>	329
Aonde tu vais, rapaz? • <i>Raimundo Ladislau</i>	338
Bibliografia	352

Apresentação

*No abraço que eu pretendi dar, não coube a música do Amapá
(R.G.)*

Na primeira reunião de briefing que participei com a equipe da Fundação Municipal de Cultura para escrever o livro da série Então, Foi Assim? Os bastidores da criação musical brasileira, dedicado à música do Amapá, um funcionário da entidade me fez a sugestão de trocar o nome da série por um sinônimo: E é, é? Todos rimos do espirituoso Cláudio Augusto, principalmente ao pronunciar sua proposta com forte sotaque nortista.

Eis que agora, depois de alguns meses de pesquisa, de profundo envolvimento e produção dos textos, apresento o resultado ao público brasileiro.

Se eu e a equipe da Fundação tivemos a intenção inicial de, com apenas um abraço, abarcar toda a história da música deste exuberante estado, essa pretensão ficou pelo caminho tão logo a pesquisa se iniciou. Razão pela qual foi até sugerido um volume II, no qual pudessem entrar aqueles que não couberam neste tomo e que são tão importantes quanto: Roni Moraes, Ruan Patrick Oliveira, Maria Eli, Geison Castro, Gerinaldo Pinheiro, Júnior Santos, Diego Moura, Heluana Quintas, Ramon Tito, Godiva Zion, Preto Jorge Antagonista, Ronery, Mauro Cotta, Manoel Cordeiro. Tomara que possamos logo corrigir essa lacuna criada pelas limitações de formato do livro.

Para a seleção das canções, dividi a tarefa com compositores que participaram de uma enquete com o objetivo de definir as quarenta histórias aqui presentes. As mais votadas e algumas que, embora não tenham tido votação expressiva, não poderiam ficar de fora, como Irmã Catita, o Hino de Macapá e Aonde tu vais, rapaz?

Além do empenho em relação às questões técnicas de pesquisa e redação, quero expressar meu amor e paixão pelo projeto. Foi uma enorme responsabilidade trabalhar com esse maravilhoso patrimônio. Tive inúmeros sonhos elaborando os conceitos do livro e os aproveitei todos – Osmar Junior entenderá. Ganhei grandes amigos. Diverti-me e me emocionei com todos. Fiquei mais rico culturalmente. Não pude evitar o choro solidário com Amadeu Cavalcante, Adelson Preto, Fernando Canto e Osmar Junior, pela beleza que muitas vezes permeia o ato de compor.

Agradeço imensamente ao prefeito Clécio Luís Vieira pela oportunidade; aos amigos da Fundação de Cultura, nas pessoas de Marina Beckman, Clícia Di Miceli e Sérgio Lemos, pelo honroso convite para tão nobre missão.

Gratidão plena a todos os compositores pela generosidade e ao carinho do povo tucuju que me cativou para sempre.

E é, é?

Ruy Godinho
2018

Prefácio

Creio que neste livro Ruy Godinho está mesmo é deixando um registro histórico que se abre para novos capítulos da música amapaense. É mais um desafio vencido por quem vem pesquisando há anos o que tem de melhor na história das canções brasileiras, desmitificando fatos que surgem a cada música gravada e divulgada ao público. É um trabalho de fôlego que ultrapassa o mero registro contextual das narrativas dos autores, suas linhas de influência reconhecidas e da gênese de cada composição.

Godinho dá-se ao trabalho de aproveitar os testemunhos autorais da confecção de cada música, decifrando-as internamente, sem desprezar as peculiaridades da linguagem cancional e os sotaques regionais, fazendo valer as constituições técnicas e a relação dialógica entre os parceiros.

Há sempre um processo identitário, assim como um rio amazônico, no qual os criadores musicais encenam grandes lutas, na esperança de o mundo ficar melhor. Sem esquecer que são protagonistas das próprias vidas ao ofertarem ao público sua arte, pelo livre sentimento, pelo amor à terra, às lendas e mitos, à família, às pessoas e aos acontecimentos reais, coisas que instigam e movem suas obras, trazendo a eles retorno.

Se alguns compositores e poetas passaram incólumes fisicamente sob a longa noite da ditadura militar, certamente ficou a ferida psicológica da opressão, fato que estimulava a criação de canções de protesto. Depois disso surgiu um conjunto de composições incontestavelmente nascidas da crença do amor, por meio de aliterações, rebuscados jogos de palavras, rimas e outros recursos semânticos, que fazem a obra musical nascer sob a égide discutível da inspiração e da transpiração, que é o profícuo trabalho conclusivo experimentado por todos.

A música também é um discurso: tem elasticidade e características específicas na sua confecção técnica e poética. Ela traz imagens e metáforas e até expressões populares que espelham os desejos e sentimentos de públicos diferenciados.

O trabalho de Ruy Godinho sobre Os bastidores da criação musical brasileira agora se estende à música popular amapaense como uma contribuição lúdica, crítica e, por que não dizer, acadêmica. O caráter inovador de reunir essas histórias conduz ao debate de saber sobre as canções escolhidas e a vida dos criadores, além de estimular a escuta e a nostalgia inerentes ao gosto de cada ouvinte. Na realidade, esses autores são personagens que criam outros personagens – às vezes eles próprios em circunstân-

cias diferentes – e seus desejos e propósitos que Ruy Godinho com soberba maestria arranca dos relatos, fazendo que se revelem não apenas como artistas, mas como seres retratados sujeitos a emoções diversas em cada histórico particular.

O leitor menos desavisado desse gênero revigora-se ao entender o pensamento e o histórico dos compositores, visto a dimensão que envolve o processo criativo de cada um deles, pois a música tem um poder de envolvimento que ultrapassa os atributos práticos e aplicáveis. Ela chega impactante até deixar o ouvinte sem defesa. Instala-se e se conecta com as sensações dela emanada com o intuito de nos dar prazer.

Entretanto, também penso sobre a música como uma arte universal que pode ser compreendida em qualquer parte e por todos que a ela tenham acesso. É uma cultura comum a todos os povos, assim como a comunicação e os ritos. A exemplo da literatura e seus movimentos que ora na Amazônia os intelectuais vêm revendo e debatendo de forma sistemática, é muito reducionista chamar uma literatura ou música amapaense, como se fôssemos menores e que nunca pudéssemos fazer parte de um contexto maior, mais brasileiro, como se os artistas amapaenses não pertencessem ao Brasil e ao Planeta, mas que estivessem cativos numa área geográfica reduzida e cercada de peculiaridades que não pudessem ser vistas e ouvidas por outras pessoas do resto do mundo.

Nossa música é muito grande para ser ouvida e analisada somente como amapaense. Estes artistas – melodistas, músicos, maestros, letristas, cantores – certamente interpretam nossa vida, entre belezas e dores, entre amores e esperanças, e, por isso mesmo, se orgulham de pertencer a este torrão amapaense, onde moram, vivem, e provavelmente morrerão.

Há algum tempo, setores culturais promoveram um tipo de música que se associava à valorização das coisas amapaenses. Desde essa época, diversos artistas ficaram conhecidos como “minhocas”. O termo se popularizou e ganhou inúmeros adeptos, pois o trabalho por eles realizado era de excelente qualidade musical. Incluíram os ritmos locais de origem africana como o marabaixo e o batuque nas belas composições, fizeram excursões internacionais, mas quando se deram conta estavam esbarrando numa cerca de aço chamada mercado fonográfico. Não é fácil pertencer ao mundo pop star sem prévio reconhecimento, beleza, ineditismo e investimento pesado. É lógico que os setores que cuidam da cultura têm mais que investir no talento dos artistas locais e promovê-los sempre. Até chegaram a fazê-lo, tanto que hoje o povo reconhece o trabalho desses valorosos artistas amapaenses – condição básica para o aumento da autoestima e o desenvolvimento de áreas

como o turismo, nas quais se inserem a hospitalidade e a valorização de nossas potencialidades e culturas.

Como praticamente não há mais povo isolado (a Internet está aí para dizer que não estou mentindo), há muitas saídas para sonhar com o reconhecimento do que se faz em qualquer lugar deste país tão múltiplo.

Hoje, graças a um trabalho constante e a união dos músicos, a Prefeitura Municipal de Macapá vem investindo nessa divulgação tão importante para que a música aqui produzida seja reconhecida e para que apreciem tais fazeres culturais e as riquezas cênicas nela contida, que nos faz ímpar no Brasil, aqui na Amazônia e no meio do mundo.

O presente projeto escrito e produzido por Ruy Godinho, neste livro, traz à tona a vertente da apaixonante e rica música tucuju. Mas tudo não para aí. O autor também é um conhecido radialista que exporta programas radiofônicos para além-fronteiras, contribuindo para a divulgação das criações musicais brasileiras. Nesse caso, o Amapá se insere graças à ousadia, à sensibilidade e à determinação política presentes nesta decisão amorosa pela música local. Assim, ultrapassando a realidade que se recolhe no tempo como uma bela partitura ou um poema que me convence a crer, afirmo que o presente que me faz sonhar é o sonho que se faz presente.

Fernando Canto
Compositor, escritor, doutor em Sociologia

NEGRO DE NÓS

Se um desavisado chega a Macapá e pergunta a um nativo o que é *negro de nós*, pode receber quatro respostas distintas e todas corretas. Negro de Nós é o nome de uma banda superconhecida na cidade; *Negro de nós* é o título de uma música composta por Illan do Laguinho e que se tornou um dos maiores sucessos do grupo homônimo; *Negro de Nós* é o nome do primeiro CD dessa banda, lançado em 1999; e também é a denominação de uma alameda da capital. Ou seja, *negro de nós* é uma instituição do estado do Amapá, uma marca valorizada, e que por isso merece ser reverenciada.

O que teria nascido primeiro? A música ou o grupo? A alameda ou o CD? Pois neste capítulo se conhece a história da banda, da alameda, do CD, da música e do compositor macapaense.

Illan do Laguinho¹ nasceu de parto natural em casa, no bairro do Laguinho, na avenida General Osório, nº 714, às margens do poço da Boa Hora, aparado pela parteira tia Izabel Cardoso, avó da tia Felícia, uma das fundadoras e maior costureira da Universidade de Samba Boêmios do Laguinho. Illan sempre falava que ele era mais laguinense do que qualquer outro morador do Laguinho justamente por ter nascido à beira do Poço.

Foi bacharel em direito, conselheiro tutelar da Zona Norte, policial civil, músico, poeta, compositor e intérprete de sambas-enredo. De uma simpatia e generosidade a toda prova, não demorou a tornar-se referência no samba e na cultura amapaense por homenagear e exaltar em suas letras personalidades da terra e a afirmar o seu amor pelo bairro onde nasceu.

Integrou os grupos Afro Brasil e foi líder do SambArte, que ajudou a criar em 1991. Foi um dos fundadores da Escola de Samba Império da Zona Norte, antiga Escola de Samba Jardim Felicidade. Compôs sambas-enredo para praticamente todas as escolas de samba do Amapá, mas seu coração era vermelho e branco, cores da Boêmios do Laguinho, a quem rendeu inúmeras canções. Participou de festivais e *shows* nacionais e internacionais. Tem dezenas de músicas gravadas e cantadas por diversos cantores locais. *Negro de nós*, por exemplo, é uma das músicas mais simbólicas do estado.

¹ José Illan Rosa da Silva 12/5/1960 Macapá/AP.

“A música *Negro de nós* foi composta pelo Illan em homenagem ao Laguinho, que é o bairro negro de Macapá. Ele juntou tudo o que acreditava ser a negritude dentro de uma letra. Tanto é que ele fala da fé: *negro é minha fé, negro é chão, é alimento, é o tempo que não para*. Quando ele fez essa música, em 1998, ele a apresentou pra gente como *Dandara*, porque a música no seu refrão diz: *Negro é Zumbi, negro é Dandara*, segundo ele, era a figura feminina forte da negritude. E quando a gente ouviu a música, a gente se apaixonou pela letra, por ser fácil, bonita e gostosa, e pedimos imediatamente para ele”, relembra Silmara Lobato, vocalista e compositora da banda Negro de Nós².

Na época, Illan do Laguinho alugava ou emprestava o próprio carro para o deslocamento do grupo para os ensaios e apresentações. Estavam sempre juntos.

Maria das Graças da Conceição dos Reis³, viúva do autor, explica que “Walber Silva, um dos integrantes do Negro de Nós pediu ao Illan para gravar a música, e também pra mudar o título para *Negro de nós*”. O que Silmara confirma: “Ele sempre foi uma pessoa próxima de nós. Foi justamente à época da gravação do primeiro CD do [grupo] Negro, a gente estava começando tudo. Ele foi ao estúdio, mostrou a música. Só que o nome dela era *Dandara*. A gente percebeu que tinha tudo a ver com o que era a essência do Negro de Nós, porque a gente estava vindo muito forte com a representatividade do negro dentro da cultura do estado como um todo. Aí a gente pediu para trocar o nome e ele foi generosíssimo e deixou: ‘Illan, a gente pode gravar essa música? Só que a gente queria muito poder trocar o nome dela, porque ela também traduz tudo o que é ser o Negro de Nós’. E o Illan, do alto de sua generosidade: ‘Pode ficar. A música é de vocês. Vocês podem até trocar trechos, se for necessário. A música foi feita para vocês’. Então o que antes era *Dandara*, se transformou em *Negro de nós*”.

Ainda com o título de *Dandara*, a música participou do Festival da Canção Amapaense do SESI (1998), defendida pela cantora Verônica do Marabaixo, com outro arranjo, obtendo o quarto lugar.

“Como *Negro de nós*, essa música ficou conhecida no estado todo. Ela é cantada há exatos 19 anos, que é o tempo de sua criação e do surgimento do [grupo] Negro de Nós. Tornou-se um verdadeiro hino por todo o Amapá,

² Entrevista concedida ao autor em 24/5/2018, em Macapá/AP.

³ Depoimento concedido ao autor por WhatsApp, em 14/6/2018.

especialmente no mês de novembro, dedicado à Consciência Negra”, acrescenta Silmara Lobato.

Illan é autor de várias músicas de sucesso, inclusive *Laguinho*, que aborda peculiaridades do bairro onde nasceu, fala das personalidades, das mulheres, das peladas de futebol, do padroeiro, da escola de samba do coração, e faz uma homenagem ao Chico, seu amigo, que gostava muito do samba e foi um dos fundadores da Escola de Samba Piratas Estilizados. Começou a carreira de compositor em 1984 ao compor o samba *Homenagem e valores do bairro*, quando despontou para a vida artística e passou a ser reconhecido na comunidade do samba. Intuitivo, Illan compunha nos moldes dos sambistas tradicionais, com melodia e letra nascendo juntos, sem técnica, sem sofrimento, sem transpiração, sem muita elaboração.

“Ele tinha muita facilidade para compor. Não parava para compor, tipo: ‘Eu hoje vou sentar para compor’. Suas composições vinham à sua mente, do nada. Às vezes, estava assistindo à televisão, corria e pegava uma caneta. De lá, já saía uma música. Às vezes, no trânsito, ele falava: ‘Nega, anota aí!’ E já vinha uma composição. Quando alguém pedia uma música e falava do que queria, a pessoa terminava de falar, dava um tempinho e ele já vinha com a música pronta. Quando eu falo música pronta é porque o Illan não tocava nenhum instrumento. Mas sabia todos os instrumentos que cabiam na música. Ele era completo: saía a composição pronta, letra e música”, recorda a viúva Maria das Graças.

A criação da banda foi simultânea à criação da música. Como se estivessem nascendo uma destinada a outra.

“O Negro de Nós iniciou a sua história no fim de 1998 quando o Walber Silva – que permanece na banda até hoje –, nosso tecladista, junto com o professor José Maria Cruz – que não está mais na banda, mas a integrou durante sete anos – se uniram e decidiram criar um grupo que imprimisse uma linguagem mais popular e dançante às músicas amapaenses, e fazer com que as pessoas dançassem essa MPA [Música Popular Amapaense]”, explica Silmara.

Ou seja, dar uma nova característica àquelas músicas nativas presentes nos repertórios de barzinho – até hoje um hábito salutar e muito tradicional da cidade.

“A partir dessa ideia, eles começaram a fazer pesquisa de músicos: chamaram o Taronga, que é o nosso baixista, convidaram o Miqueias, que foi durante

três anos o nosso guitarrista, convidaram também o JR, que era baterista de uma banda em Belém do Pará, que só ficou até a gravação do CD. Eu fui a última a ser convidada, porque eles precisavam de uma voz. Na época, o Negro de Nós já apresentou um diferencial. A coisa mais tradicional, mais óbvia que existia, é que toda banda era comandada por um homem. Ou, no máximo, toda banda tinha que ter uma voz masculina e uma feminina à frente, não podia ficar sem. E o Negro de Nós já veio com a proposta de quebrar isso. Quem estaria à frente cantando seria somente uma mulher”, conta a vocalista.

E essa mulher seria Silmara Lobato, advinda da preciosa escola da noite e das bandas de baile.

“Eu comecei cantando na banda Moara, aqui em Macapá. É uma banda incrível que existe até hoje, tem quase 40 anos, foi uma grande escola. Saí da banda Moara para integrar trabalhos novos, sempre gostei dessas novidades. O Negro de Nós tem 19 anos. É mais da metade da minha vida. Eu tenho 37 anos. É muito tempo dedicado a um trabalho. E durante esses 19 anos a gente pôde experimentar novos ritmos, novas letras, novas formas de visualizar a música amapaense.”

Gravar CD na época, em Macapá, era uma tarefa difícil. Ainda não existia a tecnologia do Protools, ferramenta da era digital. Era tudo gravado em fitas DAT, um empreendimento caro e distante. Mas...

“No dia dez de janeiro, eu entrei no estúdio para gravar a primeira música pelo Negro de Nós, a primeira base de tudo, que foi a música *Tajá* (Osmar Junior/Fernando Canto). Eu não conhecia os meninos, foi o primeiro trabalho que eu fiz com eles. Só os conhecia de nome. Eram grandes nomes da música e eu uma cantora de banda de baile. No dia 15 de maio de 1999, nós lançamos o CD. Nosso desejo era lotar a Boêmios do Laguinho. Mas nesse dia caiu um pau d’água, um dilúvio em Macapá. Só não foi mais fiasco porque os nossos amigos da música enfrentaram a chuva torrencial que caiu na cidade para nos prestigiar. Osmar Junior, Amadeu Cavalcante, Rambolde Campos, Joel Elias estavam lá. Depois disso, o Negro de Nós explodiu justamente por conta dessa proposta de fazer a nossa música dançante. As pessoas começaram a dançar, a cantar”, relembra Silmara Lobato.

Contribuiu bastante para a difusão do nome da banda o fato de as rádios FM da cidade terem abraçado a causa e terem tocado as músicas do disco. Uma

atitude admirável dos programadores musicais, quase sempre comprometidos com uma programação mais comercial.

“Nós começamos a tocar no horário da manhã, nos programas que só tocavam músicas internacionais e os clássicos nacionais. Chegamos ao auge de ter a nossa música sendo a mais tocada da semana, durante quase um mês, na [emissora] FM que era o primeiro lugar em audiência. Foi realmente uma explosão. Começamos a fazer *shows* nas boates. Já pensou uma banda MPA fazer *show* numa boate em Macapá? Mas ao mesmo tempo a gente era convidado para um evento no Teatro das Bacabeiras. E a gente tocava exatamente o mesmo repertório e as pessoas gostavam, dançavam. Nossa proposta não mudou nada até hoje. A diferença é que a gente evoluiu com o tempo, ficou melhor. É como diz a música: *Negro de nós é o tempo que não para*, é essa evolução constante em busca daquela nossa velha inspiração que é a alegria das pessoas. O Negro de Nós – eu posso falar, porque eu estou lá desde o início –, enquanto houver alegria para dar e receber, a gente vai estar lá no palco”, compromete-se Silmara.

Em 10 de maio de 2015, Illan do Laguinho, a dois dias de completar 55 anos de idade, faleceu em decorrência de complicações em uma cirurgia para a retirada de um rim. Além da esposa, filhos e netos, deixou um importante legado para a cultura do estado do Amapá. E um exemplo de amizade e cidadania. Depois da passagem dele para o plano espiritual, ainda continua a ser homenageado. *Negro de nós*, uma das suas principais obras, foi várias vezes tema de TCCs⁴ em diversas faculdades do Amapá. Há um consenso de que o primeiro Conselho Tutelar de Referência da região Norte, em função do empenho de Illan pelos direitos da criança e do adolescente, receberá o nome dele. Em 2 de agosto de 2017, Adlan Bismark, seu filho mais novo, o homenageou batizando a filha com o nome de *Dandara*.

A alameda Negro de Nós está inserida no contexto de uma homenagem aos músicos amapaenses, dentro do conjunto Oscar Santos, construído no âmbito do programa Minha Casa Minha Vida, executado pela Prefeitura Municipal, na gestão Clécio Luís Vieira. Oscar Santos é o principal nome da formação musical no estado do Amapá, nas décadas de 1950 e 1960, sendo um dos autores do *Hino do Amapá*, em parceria com Joaquim Gomes Diniz. A homenagem se constitui em dar às ruas e alamedas do residencial, os nomes das músicas mais

4 Trabalhos de Conclusão de Curso.

emblemáticas do cancionero local: *Sentinela nortente*, *Jeito tucuju*, *Bacabeira*, *Negro de Nós*. Em cada alameda existe um totem com o nome da música e de seus autores. E o mais importante: Illan recebeu essa homenagem quando ainda estava presente fisicamente.

NEGRO DE NÓS

(Illan do Laguinho)

*Negro tua cor e a tua raça
Negro tua cor e a tua raça
É um verso de amar, é um grito de amor
Negro é uma flor, negro é um mar de poesia
Negro é arte, é cultura, é história, é magia
É semente de riquezas, é uma estrela que brilha
Com a força de uma raça que não cala, não cala
Negro é Zumbi, negro é Dandara, Dandara
Negro é Zumbi
Negro é Dandara
Negro é um sonho não sonhado de um sonhador
É o olhar de uma criança, é o canto de um cantor
É o toque de tambor
Negro é a minha fé
Negro é chão, é alimento, é o tempo que não para, não para
Negro é Zumbi, negro é Dandara, Dandara
Negro é Zumbi
Negro é Dandara*

NINFA

“– Ê, Lula, canta aquela música que fala de um bocado de pau, que tu gosta de pau pra caramba!”

‘– Eu gosto de pau, mas é pra dar em você! [risos] Tá bom, vou cantá-la: *Cipó caboclo tá subindo na virola/chegou a hora do pinheiro balançar/sentir o cheiro do mato, da imburana/descansar, morrer de sono na sombra da barriguda...*”

Lula Jerônimo¹ cantava *Matança*² (Augusto Jatobá), um hino ecológico que denuncia a extinção do pau-brasil, da peroba, da maçaranduba, do jequitibá e outras madeiras nobres de reservas florestais brasileiras. Em seguida, entoava comovido a canção *Saga da Amazônia*³ (Vital Farias), depois *Arrumação* (Elomar), para o deleite da plateia macapaense que conheceu esse repertório nordestino por intermédio dele, inclusive alguns clássicos do histórico LP *Cantoria – Elomar, Geraldo Azevedo, Vital Farias e Xangai* (Kuarup Discos, 1984), gravado ao vivo no Teatro Castro Alves, em Salvador.

“A música sertaneja nordestina – a música do Elomar Figueira, do Vital Farias, do Geraldo Azevedo – tem uma influência muito grande na minha vida e no meu sucesso aqui no Amapá”, acredita Lula Jerônimo, que depois cantava *Universo no teu corpo* (Taiguara) – outra pérola muito solicitada – e os clássicos da bossa nova, que arriscava tocar imitando a batida de João Gilberto.

“Fui influenciado por Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro e João Gilberto. Esse pessoal me influenciou diretamente. Na verdade, eu não me considero um compositor. A minha obra de composição é pequena porque eu sou preguiçoso. Eu me considero mais intérprete do que compositor. Eu comecei a minha vida como intérprete, cantando, fazendo serestas, em grupos de *rock*, de Jovem Guarda. E esse pessoal, o Jackson do Pandeiro, o Luiz Gonzaga, eu ouvia muito desde pequeno. Depois, quando eu comecei a me entender melhor, inventei de querer pegar um violão e querer tocar. Aí já era o João Gilberto o grande objetivo. Não que eu tivesse a pretensão de que um dia eu tocaria como ele. Mas estudei profundamente a obra e a história

¹ Lula Jerônimo de Almeida 16/2/1946 Recife/PE.

² História contada no volume III da série *Então, Foi Assim*.

³ História contada no volume III da série *Então, Foi Assim*.

dele. Se eu um dia conseguisse tocar pelo menos uma música daquelas que ele tocava, com aquelas notas que ele usava, com aquela batida, eu estaria realizado.”

Pernambucano de Recife, Lula Jerônimo havia chegado à única capital brasileira banhada pelo majestoso rio Amazonas com a missão de trabalhar com empreendimentos imobiliários e, nas horas boas, cantar. Logo em sua chegada, a Providência Divina o fez hóspede de uma pessoa que, além de exímio instrumentista, tinha a suprema virtude da generosidade.

“Eu cheguei aqui em fevereiro de 1987. Era carnaval. Era tudo estranho, tudo novo para mim. Fui morar perto de um senhor que era um gênio na música, tinha ouvido absoluto. Ele ouvia um ruído, um barulho qualquer e dizia qual era a nota. O nome dele era Noé Silveira. Ele tocava bandolim, violão de seis cordas, violão de sete cordas, guitarra. Era maranhense e me ensinou muita coisa. Ele gostou muito de mim. Perguntou onde eu morava. Respondi:

‘ – Eu estou hospedado no hotel São Luís, no bairro do Trem.’

‘ – Não precisa ficar pagando hotel. Você vai ficar morando aqui em casa.’

Olha como é que era o coração dele. Ele estava me conhecendo há pouco tempo e já me convidou pra morar com ele”, relata Lula Jerônimo⁴.

Noé Silveira já estava estabelecido na cidade há anos, onde foi um dos precursores do choro e da música instrumental, junto com Gutemberg Tupinambá, que havia formado o Regional da Rádio Difusora de Macapá e, mais tarde, reforçado com a chegada de outro maranhense, Amilar Brenha, também um grande bandolinista.

“Nós fizemos uma amizade maravilhosa. Muito do que sei, eu aprendi com ele [Noé], não só com a execução do instrumento, mas também para cantar. Eu precisava aprender a cantar no meu tom, porque eu cantava em um tom mais alto e não aguentava. Não era nem que eu desafinasse. É que eu não aguentava mesmo, não tinha a extensão vocal. Ele me dizia: ‘A primeira coisa que você vai fazer é corrigir isso aí. Veja todo o seu repertório que a gente vai anotar qual é a escala – dó maior, lá menor –, vamos ver isso aí. Depois eu o ensino a tocar

⁴ Entrevista concedida ao autor em 1º/6/2018, em Macapá/AP.

violão. Ele me ensinou a cantar na tonalidade certa. Aí aconteceu de as pessoas gostarem mais, de eu não ficar rouco e no outro dia estar em forma para cantar de novo. Depois, ele me ensinou alguma coisa no violão e eu comecei a tocar as músicas do Geraldo Azevedo, do Vital Farias, do Xangai. Quando eu cantava, as pessoas pensavam que eram de minha autoria, porque elas nunca tinham ouvido, não conheciam. As rádios daqui eram muito carentes e não tocavam essas músicas. E assim se deu a minha entrada no cenário.”

Em Macapá, no fim da década de 1980, imperavam dois tipos de música: a seresta e a MPB tradicional. E ambos tinham nichos em que se costumava cantar e tocar. Lula era seresteiro, mas fazia gosto de cantar um repertório mais elaborado.

“Eu vinha do grupo de serestas com o Noé. Tinha uma lanchonete aqui chamada Balaio e nós éramos do grupo Balaio. Na época, tínhamos dois grupos de serestas. O outro era o Café com Leite: violão de sete cordas, violão de seis cordas, cavaquinho e bandolim. Eu transitava nos dois grupos. Quando o cantor deles viajava para fazer curso ou qualquer coisa – ele era funcionário público –, eles me chamavam para substituí-lo. Eu fiquei conhecido com as serestas. Mas eu queria mesmo era tocar violão. E nós tínhamos um espaço aqui, o Bar Lennon, onde reinava a fina flor da MPB. Nessa época, não tinha esse trabalho que se faz de voz e violão. O espaço no Lennon era da banda Brinds – que era do dono do Norte das Águas⁵, o Ivanildo Leal –, que tocava MPB e o *crooner* era o Amadeu Cavalcante. Antes de começar a função, aparecia sempre um gaiato que fazia uma meia hora de voz e violão e eu queria entrar nesse grupo. E assim foi. Eu comecei cantando *Ai que saudade de ocê* (Vital Farias), *Dia branco* (Geraldo Azevedo/Renato Rocha), *Matança* (Augusto Jatobá), essas músicas”, que, na época – e ainda hoje –, normalmente não integram o repertório trivial de barzinho.

“A minha pretensão sempre foi fazer uma música que dissesse alguma coisa. Porque cantar por cantar nunca me interessou. Eu sempre me interessei em fazer uma coisa que tivesse algum conteúdo. Eu sempre tive a preocupação de levar uma música que o cara pudesse pensar, gostar e se interessar pela letra. Todo evento que tivesse aqui sobre ecologia eu estava presente cantando *Matança*, cantando *Saga da Amazônia*, *Um índio* (Caetano Veloso), *Sete cantigas para voar* (Vital Farias)... Ninguém fazia esse repertório. Não que os caras não fossem capazes de fazer.”

⁵ Bar e restaurante localizado no bairro do Araxá, reconhecido *point* cultural de Macapá.

Lula poderia até encaixar, lá pelas tantas, uma música de sua autoria. Talento para compor não faltava. Tanto que a primeira composição que ele criou foi logo gravada e fez sucesso na capital amapaense. Se não construiu uma carreira sólida como compositor, foi mesmo pela autorreconhecida pecha de preguiçoso e pelas crenças limitantes, que sabotaram outras possibilidades.

“A primeira música que eu compus, em 1991, e que eu soltei com uma gravação minha foi *Ninfa*. Essa música foi feita para uma mulher por quem eu fui apaixonado e ela não percebia. E eu também não me declarei. Eu nem tinha coragem de me declarar. Pensava: ‘Ela não vai me querer’. E eu ficava naquele impasse. Aí eu fui à festa do aniversário dela e a convidei para dançar.

‘ – Não! Eu parei de dançar agora mesmo e estou cansada.’

Eu disse:

‘ – É mesmo? Mas essa música...’

‘ – Pode ser a música que for!’

Aí eu retruquei:

‘ – Olha, eu vou fazer uma música para você que você vai se arrepender de não ter dançado comigo hoje.’

Eu tinha conhecido essa menina na noite. Ela circulava nos bares e eu a conheci assim. Depois daquela festa, eu fui para casa e no outro dia veio de uma só vez tanto a letra quanto a melodia. Eu fui fazendo e tocando”, um processo bastante usual, que exige menos transpiração dos compositores, já que a letra nasce dentro da métrica da melodia.

Além de achar que “ela não iria lhe querer”, Lula ainda encontraria quem fizesse a cabeça de sua pretendida contra as intenções dele.

“Tinha um rapaz que também estava interessado nela e comentou algo sobre a letra: ‘*O olhar de cachorra no cio...* Ele está te chamando de cachorra e tal!’ Aí ela me perguntou se teria como eu mexer na letra. Eu disse que não, porque era o brilho.

‘– Você já viu quando uma cachorra está no cio, como brilham os olhos dela? Então, aquele brilho eu vi nos seus olhos. Não é que você seja uma cachorra.’

O nome dela é Sara. *Minha Sara, minha joia rara...*

‘– Então tira o meu nome da música!’

Aí eu excluí o nome dela, que foi em seguida registrada por um cantor daqui, funcionário da Caixa Econômica Federal.”

Lula se refere ao cantor Edson Cardoso, que foi muito importante para a música de Macapá, tinha voz grave, bonita e recursos próprios para bancar a gravação.

“Na época não tínhamos nem um estúdio que pudesse gravar aqui. Ele foi pra Belém e gravou lá, em 1991. Eu vim gravá-la depois, num projeto que teve aqui e que não foi para frente, que era o projeto de Bar em Bar, com os músicos que faziam barzinho e que tinham músicas autorais. Era eu, o Enrico Di Miceli, o Pedro Carmona, que começou esse movimento. Nesse meio tempo, a Sara conheceu outra pessoa que lhe disse que eu não estava desfazendo dela, que a letra era poesia pura. Aí ela veio me pedir para deixar o nome dela. Eu disse: ‘Agora não tem mais jeito. O cara já gravou e já está trazendo os discos para distribuir em Macapá’. Aí ele trouxe, distribuiu aqui e a música tocou pra caramba. A melodia é bonita, a letra narra uma história, foi uma das músicas mais tocadas aqui até a metade dos anos 1990. É um bolero.”

O certo é que Lula Jerônimo cantou e tocou muito *Ninfa*. Mas em relação à musa, ficou só no desejo.

“A Sara... Eu nunca cheguei a dar nem um beijo na mão dela, mas eu era apaixonado. Foi um amor platônico e eu nem me declarei. Outro dia, eu confessei e ela me respondeu que não sabia de nada.

‘– Você acha que um cara faria uma poesia para uma mulher sem sentir nada’”, pergunta Lula Jerônimo com um leve toque de ironia.

NINFA

(Lula Jerônimo)

*Foi na noite, num bar da cidade
Que eu te vi pela primeira vez
Teu olhar me ofuscou por instantes
Como um flash, um relâmpago, talvez
Tu estavas vestida de negro
Tão bonita e tão sensual
Com esse olhar de cachorra no cio
Olhar da mulher total
E então, dessa noite em diante
Pelos bares eu te vejo real
A mais linda, a mais ninfa
A mais doce, a mais natural
A morena dos olhos brilhantes
Como dois diamantes reluz
E esse corpo que me tira o sono
O sorriso de cor e de luz, nessa boca
Que coisa mais louca
Esses lábios da cor do açaí
Minha cara, minha joia rara
Minha tara venha me seduzir
Me compara com a coisa mais cara
Que houver por aí
Minha cara, minha joia rara
Minha tara vem ser minha mulher
Me compara com a coisa mais rara que você puder*

AMOR DE TAMBOR

Silmara Lobato¹, compositora e vocalista do grupo Negro de Nós, não consegue identificar quando exatamente foi fisgada pela música, por acreditar que esse compromisso, essa missão, já tenha vindo impresso na espiral de seu DNA. “Acho que já veio no sangue. Eu digo que desde que eu me entendo por gente sempre senti vontade de ser cantora, de cantar. Quando eu era criança, a minha brincadeira preferida era ficar em frente do espelho, segurando um tubo de desodorante e cantando os melhores sucessos da época. Eu assistia aos *shows* de calouros infantis do programa de Silvio Santos, ouvia no rádio os grandes sucessos da época e cantava junto. Então, foi algo que não tem uma data específica, porque eu já me entendi dessa forma.”²

Quem nasceu em Macapá e/ou cresceu na cidade nos anos de 1980 e 1990, não teve como não se impregnar musicalmente com o brega paraense, já que nessa época o Amapá absorvia fortemente a música do Pará. Ambos os estados se nutriam da música sensual advinda da Martinica, das Guianas e da República Dominicana, que transpunha as fronteiras pelas ondas das rádios AM.

“Desde a minha infância, eu escutava muito o brega. Eu me lembro de ouvir Mauro Cotta, ouvir o Rambolde Campos, que lançou bregas na época. Meu pai também trazia uma carga muito grande de Nelson Gonçalves, de Nelson Ned, Roberto Carlos, e eu ouvia isso junto com ele. E depois que eu cresci pude conhecer Legião Urbana e Paralamas do Sucesso, até chegar ao ponto de conhecer Elis Regina e toda essa gama de artistas brasileiros. Zé Ramalho – de quem eu me tornei muito fã –, Belchior e o grande *boom* da música baiana nos anos 1990, com Daniela Mercury e a banda Eva. Foi toda uma construção de influências no meio de tudo isso. Não tem como mensurar, dizer que houve uma única influência. Isso acabou forjando uma identidade que, graças a Deus, eu carrego até hoje.”

Silmara Lobato sentiu necessidade de aprender a tocar violão, desejo satisfeito pelo pai que a colocou diante do que tinha de melhor à época. No entanto, na hora dos recitais da escola de música, curiosamente ela era

¹ Silmara Lobato 9/12/1980 Macapá/AP.

² Entrevista concedida ao autor em 24/5/2018, em Macapá/AP.

escalada para cantar e não para tocar. “Meu pai tocava violão. Eu ouvia o pessoal tocando na igreja e queria aprender a tocar violão. Eu entrei na escola de música e fui aluna de Nonato Leal – que é o maior violonista do estado do Amapá, um dos maiores do Brasil, que eu considero também uma grande influência, porque eu entrei lá para tocar violão. Ele me ensinou muita coisa, até hoje eu arranho o pobre do violão. Mas nos recitais de música da escola ele, em vez de me colocar para tocar, me colocava para cantar e me acompanhava. Estudei durante três anos na escola de música, fiz algumas oficinas, mas formação de nível técnico ou de nível superior eu não tenho. A minha formação musical é muito mais de vida. São 22 anos dedicados à música. Oxalá, eu tenha muito mais pela frente.”

Ofereci um leque de opções de processos criativos à Silmara, para aferir qual seria o dela: inspiração, transpiração, motivação, intuição, encomenda, psicografia... E fiquei sabendo que é a pressão que a leva a compor, pelo menos no caso de *Amor de tambor*, música-destaque deste capítulo. “O processo criativo é muito mais transpiração do que inspiração. Noventa por cento das músicas que eu fiz foi na porta do estúdio: ‘Nós precisamos fazer, nós precisamos gravar essa música, só que a gente só tem um pedaço da letra’, ou ‘a gente só tem um refrão, nós precisamos de uma estrofe, nós precisamos criar um pedaço que está faltando’. E na porta do estúdio eu precisava entrar para gravar a voz. Você sabe que estúdio cobra por hora. Muita coisa foi criada dessa forma. Eu acho curioso até hoje isso. Graças a Deus que fica bacana, as pessoas gostam, curtem. Mas tem que dar aquele clique. Aí eu pego e escrevo. Mas é bem pouquinho. A maioria é transpiração, é pressão mesmo.”

Outro aspecto da criação que eu questiono com Silmara é sobre as particularidades das parcerias, para identificar quem faz a melodia, quem faz a letra ou se as duas nascem de forma simultânea. “Eu tenho dois parceiros cativos na banda Negro de Nós que é o Taronga, o contrabaixista, e o Fábio Mont’Alverne, que é bom de letra pra caramba. Ele manda as letras e a gente vai ajustando, vai ajustando. Geralmente ocorre dessa forma. Às vezes, eu faço a letra toda com a música. O Taronga ouve, ajusta, e a gente faz a parceria e dá certo. Outras vezes, o Fábio manda para mim a letra, eu vou e ajusto; faço um pedaço da música, o Taronga vai e faz a letra do restante. Realmente são parcerias que dão certo, que fluem muito bem.”

O cantor, compositor e poeta Jean Garfunkel, diz que calça *jeans* e *shopping* são iguais em todos os cantos do mundo. Que se nós não valorizarmos e

cultuarmos a nossa própria cultura, não teremos o que mostrar para os gringos. O Negro de Nós, grupo do qual Silmara faz parte há 19 anos, deu um chega pra lá no complexo de vira-lata apregoadado por Nelson Rodrigues, priorizando os gêneros amapaenses na sua linguagem. “Eu sou apaixonada por esses ritmos, apaixonada! Eles são uma das bases do Negro de Nós. Desde 1999, quando a gente propôs a banda, nós estabelecemos quatro ritmos-base, que são o batuque e o marabaixo, aliados ao *zouk* e o *cacico*. Que é justamente a confluência dessa troca que a gente tem com o Caribe, com a Guiana Francesa. Não tem como fugir disso. Eu sou apaixonada. Eu tenho participado do ciclo do marabaixo quase todos os anos. Em 2018 eu estou podendo viver alguma coisa do ciclo, fui ajudar a cortar o mastro, participei da festa de abertura, e eu tenho buscado estar mais presente, porque a gente já vem carregando isso há 18 anos. Eu acho que não adianta só dizer: ‘Eu canto marabaixo!’ É preciso conhecer o marabaixo, é preciso saber de onde vem, por que ele é assim, se ele é só um ritmo ou não é. E se ele não é, por que ele não é? É uma questão de apropriação. E esse ano eu tenho me apropriado mais. Arrependo-me de não ter feito isso antes. Mas repito: eu sou apaixonada por isso. É uma coisa que realmente mexe com os meus brios”, emociona-se Silmara.

Como teria nascido *Amor de tambor*, que é uma parceria de Silmara com Walber Silva³, Taronga⁴ e Fábio Mont’Alverne⁵?

“A gente precisava de uma música para se inscrever no SesCanta Amapá, que é uma mostra de música. Essa música é muito importante para o Negro de Nós. Era início de 2015 e a gente estava um pouco afastado do mercado. Foi uma época que a gente acabou não produzindo nada. E o Negro precisava aparecer, as pessoas estavam cobrando: ‘Cadê o Negro de Nós? Já acabou?’ E a gente decidiu que ia se inscrever no SesCanta pra ressurgir, pra dar um novo gás pra banda. Só que a gente não tinha música pronta. Aí marcamos um estúdio de ensaio para criar uma música. A gente sentou, se olhou – os componentes do Negro – e pensou: ‘E agora? Vamos fazer o quê? Vamos fazer alguma coisa inspirada no nosso trabalho. Beleza! Mas que tipo de inspiração? Tem que ser o seguinte: Vamos fazer uma música parecida com uma que a gente já tem, que as pessoas gostam. Qual é a música que mais as pessoas gostam? *Negro de nós!* Então vamos fazer o *Negros de nós 2*, a missão.”

3 Walber Guimarães da Silva 22/7/1959 Macapá/AP.

4 Odilon Acácio da Silva 2/5/1964 Santana (Vila Amazonas)/AP.

5 Fábio José de Oliveira Mont’Alverne 22/6/1967 Macapá/AP.

E se propuseram a um exercício em que a arte inspira a arte, bastante comum no cenário musical, como *Ebony and ivory* (Paul McCartney/Stevie Wonder) inspirou Milton Nascimento a criar a letra de *Certas Canções*⁶ (com Tunai) ou *Eu preciso aprender a ser só* (Marcos e Paulo Sérgio Valle) inspirou a resposta de Gilberto Gil em *Eu preciso aprender a só ser*.

“Tem que começar falando do sol, porque as pessoas gostam quando se fala do sol. A gente até brincou que o Ronery sempre foi um excelente compositor e ele gosta muito do sol, do brilho e tudo. Aí começaram a surgir as ideias, a letra. Eu falava uma parte, o Fábio falava outra, eu anotava. O Taronga começou a dar uns acordes. O Walber discordou: ‘Não, assim. Tem que ser um pouco mais fiel ao Negro de Nós original’. E assim a gente foi compondo um quebra-cabeças que resultou no *Amor de tambor*. A última coisa que surgiu foi o título. A música é uma colagem de ideias, para podermos inscrever o Negro de Nós no SesCanta. E deu certo. Nós fomos classificados e muito aclamados no festival, tanto que logo em seguida participamos do projeto Botequim e lotamos a casa.”

Amor de tambor, em ritmo de marabaixo, foi gravada no CD/DVD *SesCanta Amapá* (Sesc Amapá, 2015) e será registrada no CD *Festa de Quilombo*⁷ – *Negro de Nós*, produção independente, com previsão de lançamento para 2018.

A experiência deu tão certo que, no ano seguinte, eles repetiram a fórmula e criaram *Festa de quilombo* (Silmara Lobato/Taronga/Fábio Mont’Alverne), no gênero batuque, para participar do SesCanta de 2016. Nessa, eles contam a história de um dia de batuque no Curiaú e citam nomes de personagens importantes da comunidade, como a Nega do Biluca, o Nena, o Pedro Bolão, o Adelson Preto, o Ismael, a tia Chiquinha, que é a grande matriarca dessa família do Curiaú. Mas é uma história a ser contada em outro capítulo.

6 História contada no volume III da série Então, Foi Assim.

7 De acordo com Silmara Lobato, provavelmente este será o nome do CD.

AMOR DE TAMBOR

(Silmara Lobato/Taronga/Fábio Mont'Alverne/Walber Silva)

Caminho rumo ao infinito, sem perder a direção do sol

Trago na pele a cor de Benedito, na boca o grito

O amor de tambor

Levo no ritmo as batidas de um guerreiro

Na força da raça, vou mostrar seu valor

Vou ser o festeiro, virar batuqueiro

Na festa Nagô

Ê, ê, ê, ê, ô

Vou dançar marabaixo, seja lá onde for

Ê, ê, ê, ê, ô

Nego toca o tambor, nego toca o tambor

Ê, ê, ê, ê, ô

Vou cantar marabaixo, seja lá onde for

Ê, ê, ê, ê, ô

Nego toca o tambor

MAL DE AMOR

Mal de amor é uma das baladas de marabaixo mais belas e comoventes do cancioneiro popular amapaense. Ouvi relatos de diversas pessoas que se emocionam indo às lágrimas com o sofrimento do Nego que, por não ter aguentado a dor do amor não correspondido por Madalena, *guardou, calmamente, a peixeira no coração*, depois de se anestésiar com gengibirra e pedir o socorro dos exus.

Essa verdadeira e atualíssima obra-prima foi criada em 1996, com a junção da melodia refinada de Val Milhomem¹ e a letra preciosa e certa de Joãozinho Gomes², dois ícones da Música Popular Amapaense (MPA) e metade de um dos grupos mais expressivos do Amapá, o Senzalas. Falar do Senzalas é lembrar do agrupamento que reuniu o suprassumo da música do Amapá, ao acrescentar ainda as presenças de Amadeu Cavalcante e Zé Miguel, e que teve como embrião o projeto Amapari, dele derivando uma dezena de belas canções, um CD e uma série de *shows*.

“O Planeta Amapari é um projeto que eu, o Joãozinho Gomes e o Zé Miguel fizemos. A gente fez uma música na qual o Osmar Junior também é parceiro, chamada *Planeta Amapari*, que já vinha nessa linha: *Somos filhos dessa terra e também dessas estrelas, do infinito e da floresta, da nação que se constela, somos o que está em Deus, somos o que esteve aqui*. Quando a gente fez isso, a gente estava muito próximo, eu, o Zé e o Joãozinho, porque nós estávamos trabalhando na Fundação de Cultura. Como a gente estava sempre se reunindo, surgiu a ideia: ‘Vem cá, por que a gente não faz um CD, um disco inteiro’”, relembra Val Milhomem³.

A necessidade de se expressar e de compartilhar os frutos do ato criativo é essencial para os artistas, em todas as áreas. Como diria o cantor e compositor amazônico Nilson Chaves, ao referir-se ao próprio processo criativo, chega a ser uma necessidade fisiológica, que leva ao adoecimento se não atendida. Com três artistas estrategicamente juntos, com as cabeças fervilhando, o resultado é uma enxurrada de projetos.

1 Lourival Milhomem 20/12/1957 Macapá/AP.

2 João Batista Gomes Filho 20/10/1957 Belém/PA.

3 Entrevista concedida ao autor em 23/5/2018, em Macapá/AP.

“A gente foi fazer um evento em Santana [AP], num clube que é um restaurante, e conheceu um cara muito bacana chamado Fernando Guimarães, funcionário da ICOMI [Indústria e Comércio de Minérios S.A.], a empresa que explorou os minérios no Amapá. E ele era do IRDA [Instituto de Reflorestamento e Desenvolvimento do Amapá], um instituto que estava aqui pra resolver a questão do reflorestamento, amenizar os impactos da exploração do manganês. E ele disse assim:

‘– Vem cá, por que não fazem um CD falando da Serra do Navio? A gente patrocina.’ [Já que] O Instituto tinha interesse em limpar a barra deles, porque a ICOMI tinha saído e deixado a devastação.

‘– Tá, mas a gente precisa ir lá pra Serra e tal.’

‘– O hotel está liberado e o transporte para levar vocês também. Digam quando vocês precisam.’

Aí toda sexta-feira a gente saía da FUNDACAP, a Fundação de Cultura, e ia pra Serra do Navio.”

É necessário abrir um pequeno parêntese para falar de um grande e polêmico assunto que foi a ICOMI, empresa responsável pela primeira experiência de exploração industrial de minério na Amazônia brasileira, no Amapá. Se, por um lado, ela desenvolveu atividades mineradoras competitivas que abasteceram indústrias de diversas partes do Planeta, por outro, não foi capaz de impulsionar processos regionais de desenvolvimento econômico e de modernização. Consorciada com a Bethlehem Steel Company – uma das gigantescas corporações estadunidenses produtoras de aço, que passou a ter 49% do capital da empresa –, a ICOMI explorou durante meio século o subsolo do estado, suspendendo as operações tão logo deixaram de ser viáveis comercialmente, legando a devastação ecológica à região. Razão da presença de um instituto de reflorestamento, que desenvolvia projetos de compensação para atenuar os estragos da exploração, temas de inúmeras composições musicais.

“A gente resolveu fazer o projeto do Planeta naquelas viagens pra Serra, porque o rio Amapari, os índios waiãpi estão próximos, e a gente ‘viajava’ de que os extraterrestres e os waiãpi se visitavam, que os caras desciam e também levavam waiãpi para visitá-los e tal. Fomos pra lá para pegar aquele clima. Engraçado porque eu acho que o CD *Planeta Amapari* teve essa energia mesmo. Ele

foi gravado em 1996. Já estamos em 2018, vinte e dois anos depois, e as pessoas, que [o] conhecem, afirmam que foi o melhor disco feito aqui. Eu o vejo como um divisor de águas, a gente tinha uma musicalidade antes e tem uma pós-*Planeta*. Eu diria que ele formatou essa música amapaense.”

Formatação que estava sendo forjada desde o LP *Formigueiro* de Val Milhomem, lançado em 1992, que apresentava propostas de marabaixo e batuque estilizado. “Formigueiro é a comunidade onde eu nasci. Que é uma das primeiras comunidades da formação da cidade e que tem uma cultura muito forte. Depois, com o crescimento do centro, as pessoas foram se afastando para outros bairros. E a música *Formigueiro*, que deu nome ao disco, foi feita para homenagear a minha comunidade e nesse disco eu já fiz algum experimentalismo. Gravei um batuque em parceria com Zé Miguel, e um marabaixo, que é do Osmar também. Já foi um experimentalismo na questão do marabaixo, antes mesmo do *Planeta Amapari*, em que também fizemos mais experimentalismo até chegar ao *Senzalas*.”

Ou seja, tanto o álbum *Formigueiro* quanto o *Planeta Amapari* serviram de laboratório para os experimentalismos que seriam consolidados em projetos futuros de Val Milhomem e de seus parceiros mais próximos.

“A gente já sabia o que queria ali. Por isso esse trabalho do *Senzalas* foi fortalecido com a base toda de marabaixo e de batuque. A gente já conhecia a célula do marabaixo. Você pode tocá-la só no violão e, quem conhece, sabe que aquilo ali é marabaixo. E então quando chegou ao *Senzalas*, já estava definido, já estava desenhado o que a gente queria propor de música nova, representativa para o Amapá, que fosse amazônica, fosse brasileira, fosse globalizada, mas que tivesse a cara do Amapá.”

Em Macapá ocorre um fenômeno espontâneo interessante em que o nome de um evento pode acabar se transformando em uma instituição, por força da expressão popular, como explica Val Milhomem: “O *Costa Norte* era o nome de um espetáculo, não era de um grupo. Mas as pessoas têm uma mania... Acabou virando o nome de um movimento. Nós fizemos alguns *shows* chamados *Paralelo Brasil* – eu, Osmar Júnior, Zé Miguel e o Amadeu Cavalcante –, aí o pessoal começou a denominar a gente de ‘pessoal Paralelo’; depois ‘pessoal do Costa Norte’. A gente fez o *Planeta Amapari*, aí começaram a chamar a gente de ‘Planeta Amapari’. Com o *Senzalas* nós não formamos um grupo, a gente sempre trabalhou muito com projetos. Até a nossa apresentação no *Canecão*, não éramos definidos

como grupo, embora fôssemos considerados. Quando chegamos ao Rio, até eles tinham botado ‘grupo Senzalas do Amapá’ no *outdoor*. A questão da denominação é porque traz a música *Dança das senzalas* que abre o CD”.

Além das diversas apresentações em Macapá e essa exposição no Caneção, na época um importante *point* cultural, o Senzalas se apresentou no CCBB e na Marina da Glória do Rio de Janeiro; no circuito SESC de São Paulo – Sesc Pompeia, Sesc Interlagos, Sesc Itaquera – e no Tom Jazz, este um ícone cultural paulistano. Realizou espetáculos em diversos ‘Céu das Artes’, como são conhecidos os Centros de Artes e Esportes Unificados. Importante destacar também as apresentações do grupo na Europa, sem dúvida, uma experiência enriquecedora.

“Acabou ficando grupo Senzalas, não que a gente tivesse criado. E essa música que a gente criou e gravou no disco, ela já veio fazendo essa narrativa toda, em que a gente juntou a poesia do Joãozinho, misturada com a nossa musicalidade e se criou essa música que hoje até está se chamando de MPA [Música Popular Amapaense], e [que] nos deu frutos. É um disco que nos tornou conhecidos, que chamou atenção para a música do Amapá. O Senzalas foi o primeiro a sair com uma musicalidade totalmente autoral e diferente de tudo que se tinha lá fora, quando as pessoas começaram a olhar mais para a música do Amapá.”

E que ajudou inclusive a atenuar o preconceito contra quem tocava o marabaixo e o batuque – conhecidos pejorativamente como “o pessoal do tambor”, “pessoal da macumba” –, e abriu as portas para um leque de seguidores que acabaram por confirmar que o pessoal do Senzalas estava no caminho certo. “A gente acabou influenciando as pessoas, muitos compositores, artistas. Acho que todo mundo tem o livre arbítrio para fazer o que quiser, mas que bom que surgiram outros artistas tentando. Então, não é questão de pegar ou não, você tem que sentir aquilo. É uma coisa que está na alma da gente, de a gente fazer o trabalho que o Senzalas faz. Se eu for fazer com o Joãozinho outro disco, a pegada vai ser a mesma”, promete Val.

Já que Val Milhomem referiu-se ao parceiro Joãozinho Gomes, introduzo a partir daqui a revelação da história de *Mal de amor*, assinada pelos dois e que é destaque neste capítulo.

“Ela não tem uma história particular porque ela é uma ficção. O Joãozinho chegou aqui a Macapá em dezembro de 1991. A gente começou a se ver, a andar,

a farrear quase que diariamente. O Joãozinho já era compositor, já tinha alguma coisa. Quatro anos se passaram e a gente caminhando quase que diariamente. Nunca houve aquela história de: ‘Vamos compor alguma coisa juntos’? Nunca houve convite, nem dele para mim nem de mim para ele. Em 1995, eu compus a melodia de *Mal de amor*. Aí eu disse: ‘Joãozinho, eu fiz uma melodia e eu gostei muito’. Ele disse: ‘Grava e me dá’. Naquele tempo, a gente gravava em fita cassete. Ele levou pouco tempo para escrever essa letra, que seria a nossa primeira parceria”, relata Val Milhomem.

Joãozinho Gomes⁴ desvela uma particularidade em seu processo criativo. Suas letras não partem de ideias preconcebidas, dificilmente se inspira em fatos reais. “É tudo ficção. O Val Milhomem me entregou a melodia, um marabaixo, e sendo um marabaixo eu precisava escrever uma letra que fizesse referência ao ritmo. A letra veio mais da atmosfera do marabaixo, um ambiente que por muito tempo eu frequentava. E, a partir desse ambiente, eu criei essa história. É uma história inventada. Foi uma letra que eu escrevi muito rápido, ela partiu do primeiro verso. O tema se desenvolveu à medida que eu ia escrevendo o texto. Nasceu dessa forma.”

Val Milhomem afirma que não pensou em nada especificamente quando compôs a melodia, não se inspirou em nenhum fato ou sentimento. Muito comum no processo criativo dos melodistas, tanto que as histórias mais interessantes levantadas por essa pesquisa advêm dos letristas. “A única coisa que eu pensei foi um marabaixo. Tanto que ela foi composta na batida do marabaixo, na célula do marabaixo. Eu lembro que eu falei para o Joãozinho: ‘Isso aqui dá pra fazer um marabaixo’. Eu não sabia que viria a ficção que veio, a história do Nego com a Madalena e outro personagem que não é citado o nome, mas que faz parte do triângulo.”

Por seu lado, Joãozinho diz que nunca presenciou ou soube de fato semelhante à letra no ambiente do marabaixo. “Eu acredito que nunca aconteceu um drama, uma cena passional de uma pessoa se matar por causa da outra na história do marabaixo. A Madalena é fictícia e o Nego não é citado o nome dele, ficou só como Nego, é ficção pura. É uma história muito clara. A letra é um audiovisual, você vai escutando e vai construindo as imagens. Normalmente as minhas letras são assim. Elas partem do primeiro verso. É muito raro em minha obra eu criar primeiro a ideia e depois colocar no papel. Geralmente elas partem dos primeiros

4 Entrevista concedida ao autor em 1º/6/2018, em Macapá/AP.

versos. Eu os escrevo e a história vem se desenrolando. Tanto que quando eu recebo a melodia para colocar a letra, geralmente eu faço desta forma: parte do primeiro verso. E aí as histórias começam a se desenrolar. Geralmente eu gosto que as minhas letras tenham começo, meio e fim.”

Val explica que “é uma música que todo mundo gosta e sempre emocionou todo mundo. Mas nunca foi uma música de estourar e de virar música de povão. De uns cinco anos, seis anos para cá, ela começou a se popularizar em Macapá. É uma música atemporal. Você a ouviu agora e parece que ela foi feita ontem. Eu sempre a vejo assim”.

Mal de amor foi gravada originalmente no CD *Planeta Amapari* (Produção Independente, 1996). Em 1998, a cantora Emília Monteiro a gravou informalmente e a distribuiu nas rádios de Brasília, registrando-a no CD *Cheia de Graça* (Produção Independente, 2013). Halisson Crystian a gravou no CD *A Flor e o Beija-flor* (Produção Independente, 2004) e Patrícia Bastos no CD *Zulusa* (Produção Independente, 2013), entre outros.

A popularização de *Mal de amor* observada por Val Milhomem se justifica, em parte, pelos prêmios recebidos por Patrícia Bastos em certames nacionais de grande visibilidade, como o Embrulhador, no qual faturou o de Melhor Álbum de 2013, com *Zulusa* e de Melhor Cantora Regional e de Melhor Álbum Regional também com o CD *Zulusa*, no 25º Prêmio da Música Brasileira, em 2014.

“E essa música também tem uma particularidade: além de eu achar que ficou uma música muito bonita, é que eu escrevi essa letra em pé, sem sentar. Eu peguei um caderno, fiquei em pé e escrevi toda ela. Essa aí pode-se dizer que foi inspiração. Ela veio rapidinho. Mas é uma música como as outras, que se tornou muito significativa, as pessoas adoram. Em Belém e em Brasília as pessoas também gostam dela. A Patrícia fez uma gravação linda, e em São Paulo, as pessoas que conhecem o trabalho dela, também gostam muito da música. É uma música que ficou. É uma música muito marcante do cancioneiro amazônico”, conclui Joãozinho Gomes.

MAL DE AMOR

(Val Milhomem/Joãozinho Gomes)

*O amor do Nego não foi brincadeira
Por Madalena, Nego quis morrer
No marabaixo de uma quarta-feira
Nego chamou exu para lhe socorrer
Bebeu gengibirra até se embriagar
Dava dó de ver o Nego chorando a soluçar
Cruel, Madalena botou-se a dançar
Prum crioulo que tava de branco
Tocando sem parar
O amor do Nego não foi brincadeira
Por Madalena, Nego quis matar
No peito, a chama; na mão, a peixeira
E uma tristeza a mais dentro do olhar
Contou um lamento das saramacás
E guardou, calmamente
A peixeira no coração
Sofreu como poucos sofreram essa dor
Como poucos, saiu dessa vida
Morreu de mal de amor
Hoje dizem que o Nego é uma estrela
Que vive a cintilar na forração do céu
Em noites de marabaixo ele brilha
Como que pra cegar o seu amor cruel*

QUANDO O PAU QUEBRAR

O descaso com a memória muitas vezes leva ao lamento profundo, quando se perde fontes primárias importantes, que levam consigo informações primordiais para a compreensão de uma história. Principalmente quando se refere à cultura, invariavelmente relegada a segundo plano pelas altas esferas do poder. A vida é transitória, passa num átimo. Convém que se aproveitem as oportunidades e se antecipem ao extravio, como estratégia inteligente de resguardar o manancial de dados necessários à construção da identidade das novas gerações.

A história musical do Amapá é recente, dispõe de muitos protagonistas ainda na ativa. São Mestres, Griôs, Tias, Donas e Seus que necessitam ser municiados de condições que lhes possibilitem visitar escolas, realizar aulas-espetáculo, palestras, rodas de conversa com o objetivo de compartilhar e disseminar o inestimável acervo cultural que dispõem. É importante promover a sistematização desse precioso legado, por intermédio da publicação de livros, realização de exposições, produção de documentários em vídeo e registros fonográficos.

Um dos mestres a que me refiro escreveu um livro sobre o marabaixo, participou do histórico LP *Os Mocambos* – primeiro disco gravado com música folclórica no Amapá –, fundou o grupo Pilão, um dos precursores da estilização do marabaixo; mapeou o cancionário popular regional; participou e venceu festivais. É poeta, instrumentista, radialista, jornalista, compositor reconhecido e gravado por intérpretes mais novos: Fernando Canto¹.

A convivência regular no dia a dia, de resvalar na fila da padaria, de encontrar nos eventos culturais da cidade, atenuam a noção do reconhecimento e da valorização, muitas vezes agravada pelo jeito humilde e simples do personagem. Ainda mais em uma cidade pequena, em que as pessoas se esbarram constantemente. No entanto, ao forasteiro que compreendeu essa importância sem precisar ir muito fundo, restou a postura de reverência cerimoniosa. Razão pela qual a entrevista com Fernando Canto ter sido a primeira e a mais longa realizada para a composição desta obra.

¹ Fernando Canto 29/5/1954 Óbidos/PA.

A trajetória de Fernando Canto e de Val Milhomem guardam semelhanças. Ambos foram jogadores de futebol na juventude. Fernando, no Flamengo-ninho, e Val, nos juniores do Macapá. Como diria Benito Di Paula: *Seria muito bom, seria muito legal/se cantor e compositor pudesse ser ator ou jogador de futebol/nem tudo pode ser perfeito, nem tudo pode ser bacana/quero ver o cara sentar numa praça assobiar e chupar cana...*² Ainda bem que ambos optaram pela música.

“Eu comecei jogando bola em um time chamado Flamenguinho, em Macapá. Depois eu troquei a bola pela guitarra. Meu irmão mais velho tocava em movimentos de juventude da igreja católica, e eu e meu irmão mais novo ficávamos *brechando*³, até que aprendemos a tocar e, depois a gente começou a participar desses movimentos também”, afirma Fernando Canto⁴.

Tão logo aprendeu a tocar, Fernando Canto se iniciou nas atividades de composição musical, participou de festivais, integrou como guitarrista e compositor a terceira formação do conjunto Os Mocambos e, em seguida, criou o Pilão, grande referência na consolidação da identidade da música do Amapá. “O grupo Pilão surgiu em 1975, com a defesa da música *Geofobia* num festival e foi consolidado através da participação de várias pessoas. Mesmo quando estive ausente, eles levaram o grupo adiante, participando de vários festivais e *shows*. Depois, com a minha volta para Macapá e com a participação do Jorge Herbert, do Osvaldo Simões e de outras pessoas, foi concretizando aquilo que nós queríamos em termos intelectuais, que seria a formação da nossa identidade e a divulgação da tradição do povo amapaense.”

O grupo Pilão resgatou e gravou ladainhas, folias do Curiaú e de Mazagão, batuques, coatás, músicas indígenas, músicas de trabalho, músicas de boi, músicas de pássaros juninos e marabaixos. “Na realidade, duas coisas nós não conseguimos gravar ainda. Possivelmente um dia a gente consiga porque material tem, que é o zimba, do Cunani e o sairé, que é de Mazagão, que existe ainda em Alter do Chão, em Santarém (PA). Também tem a desfeiteira, que é uma música feita só de improvisos, aqui do litoral do Amapá. Normalmente tocada com um violino, uma viola e uma percussão, a música para de repente e aí a pessoa tem que dizer um verso, uma estrofe, de improviso. Isso existia no tempo dos conjuntos de pau e

2 Trecho do samba *Assobiar e chupar cana* (1977).

3 Espiando, olhando pelas brechas, pelas frestas.

4 Entrevista concedida ao autor em 22/5/2018, em Macapá/AP.

corda, quando não tinha luz elétrica. As pessoas tinham que ter um verso pronto, senão pagavam uma prenda. A desfeiteira, infelizmente, desapareceu, como desapareceu também o coatá.”

O grupo Pilão despertou uma nova perspectiva a respeito da música amapaense, a partir da utilização de elementos locais, instrumentação moderna e de alta qualidade, sem perder a essência, angariando o respeito e admiração do público e da crítica. “Buscamos basicamente a valorização da identidade local, usando instrumentos daqui, sobretudo mantendo a linha melódica suficientemente entendível. A população que ouvia aquilo gostava, mas dentro de uma linha sistemática de melhoria cada vez mais desse processo criativo. Então as pessoas que nos ouviam, elas entendiam que isso faz parte de um processo memorial, que dá sustentáculo à nossa identidade.”

O curioso é que todos os integrantes tinham curso superior e desenvolviam atividades profissionais paralelas. A música era considerada apenas um canal de expressão e de transformação cultural, não um meio de vida. “O Bi Trindade era formado em letras, era tradutor e professor de francês, inclusive com graduação na França. O Juvenal é estatístico; o Eduardo, na época, era técnico em edificações, depois se formou em direito e administração. O Tito era professor de filosofia; o Orivaldo era professor de história; e eu, sociólogo. Numa segunda formação, fizeram parte do grupo o Nando, que era odontólogo; o violonista Edson Maciel, que era economista; o violonista Leonardo Trindade, que era jornalista; e as meninas Déa e Marilene, esta última, técnica judiciária, as duas únicas mulheres a fazerem parte do grupo.”

Como o Pilão nunca foi um conjunto de baile, as atividades paralelas garantiam uma sobrevivência digna que não os deixavam à mercê das dificuldades naturais da maioria que trabalha com arte, ainda mais num mercado restrito. “A gente tinha que ter uma forma de se sustentar. Até hoje os músicos, os compositores têm dificuldade de sobreviver na nossa comunidade, com falta de patrocínio, de apoio e, principalmente, de sensibilidade dos governantes. O Clécio, [prefeito de Macapá, é] um cara que tem essas condições de fazer isso, pelo fato de ele ser músico, compositor e produtor. Isso carrega uma positividade muito grande para ele como gestor, pelo fato de ele ter uma relação permanente com os artistas aqui do Amapá.”

Além de realizar *shows*, o grupo Pilão participou de diversos projetos de formação de plateia, inclusive com visitaçã o a escolas em Macapá e outros

municípios. “A gente fazia ensaios públicos na praça do Barão, na praça Chico Noé. A gente levava o Pilão para ensaiar perto das saídas de escola. Os estudantes, curiosos, iam lá assistir. Era uma forma de divulgar o grupo, torná-lo mais conhecido e fazer com que as pessoas se aproximassem para ouvir nossa música.”

O primeiro disco, *Quando o Pau Quebrar*, foi gravado em 1986 e lançado em 1988, com o apoio da Secretaria de Educação do governo do estado, avaliado pelo governador Jorge Nova da Costa, que gostava muito do grupo. O disco possibilitou um reconhecimento maior sobre o trabalho que eles desenvolviam com a cultura local.

Ao discorrer sobre a origem do nome do grupo, Fernando Canto me remete de novo a Val Milhomem, que afirmou que o pessoal em Macapá costuma associar o nome de um projeto, de um disco ou de um *show* ao nome dos participantes e assim passa a se referir a eles. Ele mesmo já foi do “pessoal do Planeta Amapari, do pessoal do Costa Norte, do pessoal do Paralelo Brasil”. No caso do Pilão, a associação foi a um objeto.

“O que gerou o nome do grupo Pilão foi uma participação nossa no III Festival Amapaense da Canção, realizado no auditório da Rádio Difusora, com uma música minha e do Jorge Monteiro, chamada *Geofobia*. Nós resolvemos inscrever essa música no Festival, em 1975. A letra falava em pilão, da questão agrária e, literalmente, pela primeira vez, do marabaixo. E nós resolvemos usar um pilão como um instrumento musical em vez da caixa do marabaixo. Eu consegui um pilão secular na casa de uma senhora chamada Tertuliana e, de lá, nós conseguimos levar para a Rádio Difusora de Macapá, onde o Festival se realizava.”

Tendo vivido numa conjuntura de repressão, Fernando escancara as agruras de ter sido um pensador e formador de opinião na época da tenebrosa ditadura militar no Brasil, com a censura da Polícia Federal perseguindo, torturando e forçando o exílio dos criadores culturais. Vide Caetano, Gil, Vandrê, Chico, Augusto Boal, Paulo Freire e Darcy Ribeiro. “Na realidade, inscrevemos várias músicas nesse festival e três delas foram proibidas pela censura. Sobrou *Geofobia* e outra, que foi até inscrita no nome de outra pessoa. Porque era tanta produção que a gente tinha [musical] que não podia deixar de fora. Seria como se você escrevesse um poema e não mostrasse para ninguém. E também servia para expressar a nossa grande angústia, pelo fato de vivermos na opressão. Nós não tínhamos liberdade. Por qualquer coisa prendiam a gente. Eu mesmo fui preso 11

vezes. A gente podia estar sentado numa rua, conversando, que a polícia chegava e nos levava preso. E a gente sobreviveu a isso, com muita mágoa até hoje, mas as mágoas uma hora passam.”

Na noite da final, o júri desclassificou *Geofobia*, que era a preferida do público, causando indignação e manifestações de protesto da torcida. “O pessoal do bairro do Lagunho, que estava torcendo por nossa música, carregou o pilão pelas ruas protestando contra o resultado, chamado de masturbação cultural. E no outro dia saiu no *Jornal do Povo*: ‘Festival terminou com vaias ao júri caduco e alienado’. E desciam a porrada em cima dos jurados, que realmente eram pessoas muito conservadoras e que estavam favorecendo os outros candidatos. A nossa música era uma expressão local. Pela primeira vez se estava cantando um gênero que não era um samba ou algo mais usual. Ao final, eu fiquei feliz. Nós gravamos a música e até hoje as pessoas lembram. Ela permanece na memória de muita gente. Ao passo que as músicas que ganharam o festival caíram no esquecimento.”

É necessário abrir um parêntese para esclarecer que, na época, os festivais de música em todo o Brasil paravam o país de tão importantes que eram. Tidos como grandes fatores de difusão musical e de lançamentos de intérpretes e compositores, dividiam opiniões, eram assuntos rotineiros nas rodas e motivos de acirradas disputas de torcidas organizadas, devidamente caracterizadas, que levavam cartazes, aplaudiam as suas preferidas e vaiavam as concorrentes. E, como estávamos num período de repressão, os jurados quase sempre eram cooptados a desclassificar as músicas de protesto e consagrar as composições politicamente neutras.

A letra de *Quando o pau quebrar* é exatamente uma alusão ao regime ditatorial militar, conforme relata Fernando Canto: “Essa música eu fiz nitidamente influenciado por aquela turma dos festivais: Edu Lobo, Chico Buarque, Geraldo Vandré, Os Novos Baianos, Caetano Veloso. Eu a compus em Minas Gerais, quando eu morava lá, exatamente baseado numa condição que dizia: *sou caboclo forte, vou vencendo a morte, eu vim trazendo a pororoca e o povo das malocas, pra guerrear*. A letra repercute a minha reorientação a respeito do processo político ao qual vivíamos em 1974. No contexto histórico constavam ainda a guerrilha do Araguaia e o episódio do Engasga-Engasga em Macapá, no qual eu fui envolvido e detido para interrogatório no quartel do Exército. É uma expressão

⁵ *Jornal do Povo*, Ano I, nº 82, de 27/9/1975, Macapá/AP.

de raiva e esperança ao mesmo tempo. Eu a inscrevi num festival promovido pelo SESC e Tevê Itacolomi, de Minas, associado com um amigo que era comerciante. Consegui ficar em segundo lugar e ganhar o prêmio de Melhor Arranjo”.

O episódio do Engasga-Engasga ocorreu no Amapá, em 1973, quando pessoas misteriosamente apareciam mortas por estrangulamento, fatos atribuídos a algum *serial killer* ou, na falta deste, a seres extraterrestres – episódios até hoje não esclarecidos.

“Eu lembro que em maio de 1973, o próprio governo territorial criou uma espécie de factóide que denominou operação Engasga-Engasga aqui em Macapá, em que supostamente havia uns ‘engasgadores’ molestando estudantes que saíam dos colégios à noite. Isso provocou um medo tão grande na população, uma psicose coletiva que mobilizou toda a guarda territorial e o Exército, em plena época da guerrilha do Araguaia. Eles chegaram a prender muitas pessoas suspeitas de serem comunistas, de serem subversivas e ‘engasgadoras’, e que aterrorizavam a cidade, com ações de guerrilha urbana surreais. Muitos suspeitos foram presos e torturados nos calabouços da Fortaleza de São José de Macapá. Nessa época, eu fazia parte do movimento de juventude da igreja de São Benedito e de um clube cultural chamado Clã Liberal do Laguinho. Um dos líderes nossos também foi em cana como subversivo, o Odilardo Lima.”

Para quem não viveu em uma ditadura militar, não conhece neurose pior. Até vestir-se de vermelho, escrever com caneta de tinta vermelha, tudo era considerado um sintoma de que a pessoa era comunista ou simpatizante. Com o agravante de que qualquer porteiro de prédio ou vizinho chato se munia de autoridade para denunciar um “suspeito”.

“Então foi aquela história: ‘Diga-me com quem tu andas que eu te direi quem és’. Éramos amigos eu e o Odilardo. Daí que os militares do Exército foram me prender em casa. Quando chegou a hora do interrogatório, o comandante abriu uma pasta com o meu dossiê completo. Tinha lá alguns apontamentos sobre mim, umas fotos – eu bem magrinho – e a letra de *Devaneio*⁶. Eles tinham tudo sobre a vida da gente. Inclusive me colocaram numa situação de humilhação, porque eu tinha um irmão que prestava serviço lá e eles foram buscá-lo exatamente para servir café, como forma de me humilhar. Ficamos tão estigmatizados

⁶ História contada em outro capítulo deste livro.

que depois disso a polícia nos levava para a cadeia sem nenhum motivo, só para nos perseguir.”

Fernando morou alguns anos em Belo Horizonte onde fazia cursinho pré-vestibular. Sua intenção era cursar psicologia. No entanto, as circunstâncias o obrigaram a retornar para Belém e, de lá, para Macapá.

“Quando nós gravamos o primeiro disco do Pilão, a música foi escolhida pelo maestro-arranjador Manoel Cordeiro como o carro-chefe do disco, que até hoje faz um amplo sucesso. É a música mais pedida do grupo. Foi aí que a gente começou a articular as bases de formação do grupo Pilão. Essa é a história da música que influenciou diretamente no processo de ajuntamento do grupo e também de uma efervescência ideológica que a gente precisava ter para começar a trabalhar a identidade musical da nossa região.”

Quando o pau quebrar foi registrada em LP homônimo (Produção Independente, 1988). O grupo Pilão tem ainda mais dois CDs lançados: *Maré dos Tempos* (Produção Independente, 1996) e *Trevelê* (Produção Independente, 2000).

“De lá para cá, não gravamos mais nada, apesar de termos feito inúmeros *shows* em Macapá. *Shows* da pesada, muito interessantes mesmo, no Teatro das Bacabeiras, no Centro de Convenções. E a gente vem tocando sempre, apesar da morte do Bi e do Tito. Temos tocado no Macapá Verão, no Estação Lunar, em projetos na praia da Fazendinha, aniversário da cidade, e coisas dessa natureza. A gente está presente, mostrando que sempre se renova, porque as pessoas também gostam muito e diversas músicas já foram regravadas”, conta Fernando Canto.

O grupo Pilão representou a cultura amapaense em diversos eventos em Brasília, Belém e no estado de Alagoas. Por diversas vezes esteve na Guiana Francesa, onde participou do 1º Festival do Platô das Guianas, em 1986. E vem consolidando a proposta de valorizar, difundir e mapear a música popular e folclórica amapaense.

Quando do lançamento do LP *Quando o Pau Quebrar*, Fernando ainda morava em Belém, mas viajou até Macapá para não perder o histórico evento. “Foi uma coisa muito linda, uma enorme satisfação. Na época, existia muita aparelhagem de som em Macapá, que tocava em festas e eventos num som altíssimo. Os conhecidos treme-terra. E os caras tocavam com o maior prazer, se orgulhavam por ser uma coisa daqui. Eu também fiquei feliz da vida de ouvir aquilo com

um som tão amplificado, fiquei todo besta. Naquela época não existia a Polícia Ambiental”, ironiza Fernando Canto, que pôde ouvir sua música em alto e bom som, sem que ninguém estragasse o prazer dele.

QUANDO O PAU QUEBRAR

(Fernando Canto)

*Olhei nas selvas densas do meu país
E vi o fogo-fátuo a lhes devastar
Eu fui seguindo passo a passo
Com a viola debaixo do braço
Com a faca presa na cintura
E o revólver ao alcance da mão
Lala, laiá-laiá-lá
Sou caboclo forte
Vou vencendo a morte
Eu vim trazendo a pororoca
E o povo das malocas
Para guerrear
Atravessando a verde mata
A verde mata virgem
Só pra chatear
Virgem Maria, que coisa
Quero ouvir o estrondo
Quando o pau quebrar
Quero voltar à minha aldeia
Pra comemorar
Quero dançar a noite toda
Até o sol raiar*

MERCADO CENTRAL

Não deve haver melhor presente para um artista do que colher os frutos do que plantou, ainda em vida; poder constatar que fez escola e que conseguiu transmitir às gerações mais jovens conceitos de transformação, de valorização cultural e de preservação de uma linguagem que dignifica a arte criada e decantada na própria aldeia.

Creio que é assim que Osmar Junior, Val Milhomem, Amadeu Cavalcante, Zé Miguel e Joãozinho Gomes devem se sentir diante de um discípulo do quilate de João Amorim¹ que, além de haver absorvido a ideia preconizada pelo Movimento Costa Norte, virou um agente multiplicador ao criar projeto que difunde os gêneros locais e, de quebra, promove diversão e entretenimento da mais alta qualidade com a sua roda de bandaia. E, diga-se de passagem, influência precoce.

“Quando eu tinha oito anos de idade, os artistas do Movimento Costa Norte todo ano promoviam a semana da música regional. Então, este foi o meu primeiro contato direto. Antes eu só escutava no rádio, que na época era muito mais presente com a música regional e a MPB. Depois, eu tive contato direto com os artistas. Vê-los tocando me motivou ainda mais a querer tocar. E ao mesmo tempo conheci também o pessoal dos barracões da Tia Gertrudes e da Dica Congó.”² Que são duas famílias tradicionais do marabaixo do bairro da Favela, que cultuam e preservam a cultura da época dos povos escravizados e não deixam morrer as ladainhas e os famosos ladrões de marabaixo³.

“Eu fiquei louco por aquilo, de dançar, de querer tocar a caixa de marabaixo. Fiquei com vontade de conhecer os instrumentos – o dobrador e o amassador –, que na época em que eu era criança, para mim, eram a mesma coisa. Depois que eu fui crescendo, fui vendo que um tinha o som diferente do outro. Aí eu fui lembrando o que meu pai me ensinava e me ajudou a entender a música regional, me ajudou a entender o que os cantores

1 João Amorim 8/3/1985 Macapá/AP.

2 Entrevista concedida ao autor em 24/5/2018, em Macapá/AP.

3 Ladrões de marabaixo são os versos cantados entre os refrões que refletem casos típicos, acontecimentos engraçados e interessantes, e crítica política em forma de crônica urbana ou rural que são “roubados” dos seus protagonistas e revelados na hora da cantoria.

e compositores do Movimento Costa Norte faziam ao estilizar o marabaixo de raiz. Eu fui crescendo e querendo visitar os barracões e ficava ali olhando de longe. Primeiro por ser um movimento negro. E eu, branco, tinha um medo besta de parecer o ‘enxeridão’. Eu respeitava muito aquilo e, por muitos anos, na minha adolescência, eu não tive coragem de pedir para tocar.”

Esse respeito e reverência são importantes para quem pretende fazer releituras e recriações usando como referência uma cultura tradicional. A partir daí, João Amorim passou a conviver com os integrantes do Costa Norte, começou a frequentar os barracões, conheceu os cantores, as dançadeiras, os tocadores, e iniciou pesquisa registrando as ladainhas e marabaixos, até que isso se tornasse uma coisa natural no dia a dia dele.

“Quando me vi já estava com aquela vontade automática. Quando eu ia compor, já vinham células do pandeirão, eu já ia compondo nesse ritmo. Quando percebi, já estava em mim, não foi uma coisa muito planejada, mas eu sempre quis ter uma música regional, e tinha que ter um pontapé inicial e acredito que *Mercado Central* tenha sido esse pontapé inicial”, revela João Amorim, antecipando o nome da música que é destaque deste capítulo.

“Eu tive verdadeiras aulas de história do Amapá com o Movimento Costa Norte. Eu até brinco falando que se você quer conhecer a história do Amapá é só escutar as músicas deles, porque ali você vai escutar as lendas, você vai ver toda a riqueza da fauna e da flora que é falado ali. No entanto, eu sou uma pessoa urbana, eu sempre fui urbano. Então, na minha composição, eu canto a minha cidade, mas dentro da minha visão urbana. Apesar de eu ser muito fã do Movimento Costa Norte, de eu sempre querer fazer coisas iguais às deles, eu não podia fazer, porque as minhas experiências são urbanas. Tanto que a minha primeira bandaia, meu primeiro batuque, foi *Mercado Central*.”

Durante a fase de pesquisa para a elaboração deste livro, tive a oportunidade de conhecer *in loco* uma roda de bandaia. Saí de lá bastante feliz, com a sensação de que o Amapá estava em boas mãos, que estava criando antídotos para vencer o isolamento regional e alternativas de mercado para o escoamento desse manancial artístico tão belo e vasto quanto o rio Amazonas.

“A roda de bandaia começou num local chamado Quintal dos Moreiras, porque geralmente a gente se encontrava no fim de semana para tomar umas, fazer

um som. Todos são músicos: o Aldo Moreira, a Claudete Moreira, o Igor Moreira, o Ian Moreira, o Uan Moreira. E eles já tocavam samba há muito tempo, sempre foram da bandaia, do marabaixo, do batuque, sempre compuseram também. O Aldo gosta muito de samba. E por eu gostar mais de bandaia e de marabaixo, eu falava: ‘Vumbora tocar uma bandaia agora, vumbora tocar um marabaixo’. A gente virava a madrugada fazendo isso e aí bateu um estalo. ‘Poxa, por que a gente não faz isso para o público, para a sociedade?’ Porque uma das coisas que sempre me incomodava naquela época é que de terça-feira a domingo, aqui na nossa cidade, tinha uma agenda noturna de sertanejo, forró, *funk*, pagode.” Gêneros regionais de outras partes do Brasil – e até internacionais – que se impõem pelo alcance das programações televisivas e radiofônicas, justificada muitas vezes pela força do poder econômico dos cultuadores desses gêneros, que investem fortunas na aquisição de espaços de divulgação nas rádios e tevês.

João Amorim comenta que não havia uma agenda de música regional na noite. “Quem queria escutar música regional não tinha aonde ir. Eu sabia que aquela música era boa, fazia dançar, tinha um acervo grande para fazer rodar, tinha público e tinha um universo a ser conquistado. Saião é uma coisa bem peculiar do marabaixo, que é rodando o saião – as mulheres são chamadas de açucenas, tem uma bebida típica que é a gengibirra, que é uma cachaça de gengibre típica dos quilombolas, e tem a toalha que é colocada no ombro, toda uma indumentária, a roupa de cetim, as bandeirolas em cima... Aí eu falei: ‘Poxa, as casas de *show* deveriam investir nesse universo e as pessoas deveriam dançar isso. Vamos fazer isso galera.”

Lógico que pintou o pessoal do contra: “Não vai rolar! Não viaja, João! A galera não vai, João! Não, não, isso aí é queimação. A gente vai só gostar”. Não é fácil sair da zona de conforto e quebrar paradigmas. Mas João tinha contra-argumentos.

“Aí, eu falei: ‘Gente, vamos tentar’! Eu sempre fui de dar a cara a tapa e levar o tapa mesmo. E dane-se se eu levei ou não. Eu tentei. Então, eu falei assim: ‘Gente, vamos fazer o seguinte: Vumbora ensaiar com os instrumentos regionais. A gente vai tocar lá o dobrador e o amassador, chamamos um percussionista do Curiaú – o Diego Bolão –, o Uan, o Ian e o Igor – os três Moreiras – e eu.’ Foi assim que a gente começou no Bar do Nego, numa região que é bem na orla da cidade, estrategicamente escolhida por ser passagem de turistas.”

João Amorim concebeu um evento distinto, para acontecer regularmente,

aberto ao público, diferente do que ocorria normalmente nos *shows* com cobrança de ingresso ou os eventos patrocinados pela prefeitura.

“Então, qual era o meu objetivo? Era fazer com que fosse uma coisa frequente, semanal, com a entrada franca, com a bebida barata – que é a gengibirra –, num ponto estratégico que serviria ao turismo e, ao mesmo tempo, perto dos bairros periféricos, que no caso lá era próximo ao bairro Perpétuo Socorro. Chamei os artistas do Movimento Costa Norte, o Enrico Di Miceli, as famílias tradicionais dos quatro barracões – do Pavão, da Gertrudes, da Dica Congó, da Tia Biló – e eles foram todos vestidos a caráter; chamei o Finéias Nelluty e todo mundo que eu conhecia.”

O projeto virou realidade e se estende há três anos⁴ com o mesmo propósito de popularizar os gêneros locais e de formar plateia. Só mudou o local, já que se realiza atualmente no Restaurante Norte das Águas (bairro do Araxá), todos os domingos, das 18h às 21h, três horas intensas ao som de música regional, em animada roda com mulheres vestidas de saias rodadas, coloridas, dançando ao som de ritmados batuques e marabaixos.

João Amorim é um visionário, nascido e forjado em um berço musical. Conviveu com o pai apenas dez anos, tempo suficiente para a transmissão de um legado de influências musicais bem consolidadas. Nego – apelido de Carlos Alberto de Castro Amorim – era percussionista do Piratas da Batucada e sempre o levava para os ensaios.

“Eu ficava sentadinho ali e ele ficava ensaiando. Eu pedia e ele me ensinava a tocar os instrumentos. Ele desencarnou quando eu tinha 10 anos e, aos 13, diante do interesse que eu tinha pela música, a minha mãe perguntou para mim:

‘– Meu filho, você quer um teclado?’

‘– Não, mãe, eu quero uma carrinho de controle remoto sem fio’. É que, na época, o ápice para uma criança era ter um carrinho de controle remoto sem fio. E ela:

‘– Mas você quer um carrinho de controle remoto ou um teclado?’

⁴ O projeto Roda de Bandaia foi criado em 2015.

‘– Não, eu quero um carrinho de controle remoto.’

Bom, no dia do meu aniversário estava lá o teclado, né? [risos] Então, não teve jeito, eu tive que aprender a tocar o teclado, até porque eu também queria o teclado. Então eu ficava enfurnado num quartinho que ficava no fundo da casa – porque as pessoas não aguentavam mais ouvir – tocando o dia inteiro. Não era uma coisa muito coerente, era meio desarmônica. Eu passei um ano aprendendo de forma autodidata mesmo, até que ela falou: ‘Você não quer fazer aulas?’ E me colocou pra fazer um curso de teclado com um professor chamado Josué.”

O que seria necessário um ano para aprender, João Amorim dominou em seis meses. E o professor, para não perder o aluno, o chamou para tocar em apresentações, casamentos, festas de 15 anos, formaturas. Não demorou e estava tocando com a Baron Blue, na Choperia da Lagoa, e aos 15 anos já ganhava cachê de gente grande. Conviveu com músicos experientes, com quem aprendeu muito, principalmente com Nelson Dutra.

“Ele é um baixista muito respeitado aqui no Amapá, um dos grandes do Brasil. E eu levava muita bronca do Nelson. Essas broncas só me fizeram bem no fim das contas. Depois, fui fazer faculdade em Belém, e pra ajudar a pagar a faculdade eu tocava na noite, em todos os tipos de banda, onde você tem que agradar a gregos e troianos.” Formado em administração no Centro Universitário do Pará (Cesupa), aos 21 anos, retornou a Macapá para trabalhar como administrador. “Eu trabalhava nos dois turnos e estudava à noite. Não durou muito. Eu estava ganhando dinheiro, mas eu meio que via a vida em preto e branco. Pedi demissão, peguei a grana da rescisão e montei um estúdio. Ali foi que eu comecei a dar atenção pra minha música.”

Foi assim que nasceu *Mercado Central*, considerada a primeira composição de autoria de João Amorim, ainda não gravada em CD, somente em *single*, e distribuída pelas plataformas digitais.

“*Mercado Central* foi um tema instrumental que eu fiz em meio ao caos. Eu acho que toda cidade tem um mercado central, que fica geralmente na parte velha da cidade, e o nosso Mercado Central aqui não é diferente. Ele vende tempero seco, vende peixe, vende carne, vende legumes, tem sapateiro, cabeleireiro, bar, restaurante, camelô de todo tipo, trabalhadores autônomos. É um *point* tradicional aqui de Macapá, que eu sempre frequentei.”

Os ambientes de mercados municipais e de feiras tradicionais sempre se apresentam como ambientes ricos em tipos humanos, em cheiros, em sabores, em cores, em sons, em diversidade de produtos. Esses ambientes, por si só, se transformam em espaços inspiradores para as artes. “É um caos. Começa de madrugada – e eu sempre gostei de ir muito para lá e ficar no meio daquela coisa. Então, por ser meio caótico e eu desde cedo ser um *voyeur* social, de ir para o meio do caos e ficar observando e fazendo imagens musicais, fazendo quadros musicais das coisas, eu fiz um quadro musical do Mercado Central.”

O voyeurismo é uma característica imprescindível dos poetas, dos compositores, dos artistas de uma forma geral. A observação muitas vezes é o ponto inicial da criação: observar, analisar, registrar para depois transformar em arte. “Eu tomava um café e ficava ali escrevendo, desenhando... Depois tomava uma cerveja e já ficava pro almoço. Aí via o sapateiro fazendo piada com o Pedro, dono do bar, já vinha aquele cara que está desde cinco horas da manhã tomando cachaça e chupando laranja, que já começa a brincar com a cara do sapateiro. Vou conhecendo pessoas... Aquilo ali para mim são personagens da vida real. E todo dia eu estava ali e tinha uma história diferente para observar, tinha um motivo para eu rir. As pessoas sempre me encantam e me encantaram muito. Cada pessoa é um universo diferente, tem a sua história. O mundo não seria nada se não tivesse sido preenchido pelas pessoas, ficaria só o cenário. Mas o cenário com as pessoas é o que me inspira.” O pensamento de João se assemelha ao do cantor e compositor Milton Nascimento que, ao me contar a história de *Cais*⁵ (com Ronaldo Bastos), declarou que se inspira nas pessoas, absolutamente acima de qualquer coisa.

“Numa das vezes, voltando para casa – na época eu morava na Floriano Peixoto, que é bem próxima ao Mercado Central –, eu fui fazendo o tema. Quando eu cheguei a casa, eu sentei e a harmonizei. Eu fiz a melodia toda na minha cabeça e harmonizei no piano. Eu fiquei muito feliz, por ter sido o meu primeiro batuque. Aí eu conversei com o Joãozinho Gomes para botar uma letra e ele me pediu que mandasse a melodia. Beleza! Só que ele entrou numa fase da vida muito conturbada e deu uma parada de compor. Eu estava muito agoniado para ter essa canção e eu cobrava do Joãozinho e ele dizia: ‘Poxa, amigo, infelizmente eu ainda não fiz’. E foi demorando, demorando... O que para ele eram alguns meses, para mim já estava se transformando num século. Até que não aguentei e eu mesmo escrevi

⁵ História contada no volume III da série *Então, Foi Assim*.

a letra de *Mercado Central* e mostrei para o Joãozinho. Falei pra ele: ‘Desculpa, mano, eu já fiz a letra’. Aí ele disse: ‘Eu não teria feito melhor. Está ótimo’.

‘– Sério’, perguntei.”

A ansiedade de ter logo a letra ou a melodia para completar uma música, é muito comum nos compositores, especialmente nas parcerias eventuais. Há músicas que levam muitos anos para serem concluídas. Foi o caso, por exemplo, de *Anjos da Terra*, em que Paulinho Pedra Azul passou a letra para Dércio Marques e pediu-lhe uma melodia. Vinte anos depois, quando Dércio a cantou, Paulinho a achou linda e perguntou de quem era. Dércio respondeu: “É nossa”. Paulinho simplesmente havia esquecido.

“Eu sou muito fã do Joãozinho. Para mim, ele é um gigante da poesia e escreve muito. Mas o meu desejo de escrever essa canção foi maior que tudo e eu gostei muito. A minha mãe gostou e o Joãozinho gostou. Estava provado que estava mais do que aprovado. Então *Mercado Central* eu considero um quadro pintado por mim em forma de canção.”

Uma das observações que eu pude fazer da música amapaense, enquanto realizava esta pesquisa – e que se assemelha à música do Clube da Esquina –, é que seus autores não perdem a oportunidade de transformar as letras em verdadeiros poemas. Porque há uma diferença bem clara entre letra de música e poema e que pode ser explicada de forma simples e rápida. O poema resiste e sobrevive ao silêncio, preserva a beleza e emociona quando é apenas lido. A letra, muitas vezes, dissociada da melodia, vira um amontoado de palavras soltas de pouco ou nenhum valor. João Amorim parece concordar: “O que eu vejo de todos os compositores amapaenses, em quase todas as composições do acervo que a gente tem aqui, é a riqueza poética. Eu vejo que os compositores não abrem mão da riqueza poética. Mas ao mesmo tempo que é rico poeticamente, não deixa de ser coloquial, popular e acessível. Eu, por exemplo, faço as pessoas dançarem, faço refrãos-chiclete, que ficam ali na cabeça das pessoas, mas ao mesmo tempo priorizo a riqueza melódica e poética. É essa a obra que eu vou deixar para as minhas filhas. Então, é esse cuidado que eu tenho: criar uma obra rica sem deixar de ser popular. Eu quero a música rica para ficar na boca do povo e não na gaveta. Então tem que ser uma melodia fácil, bonita, rica e poética”, conclui João Amorim a sua receita musical que parece simples, mas não é.

MERCADO CENTRAL

(João Amorim)

*Manheia, clareia num ponto perto do Equador
Abre o Bar do Pedro, vem o trampo cedo
Tem tempero seco, sapateiro e camelô
Ainda na esquina tua farinha me pescou
No Mercado Central eu vejo cada grão do teu desejo
O dia vai e a tarde vem melhor*

*Luzia anda leve, teu marabaixo, teu tambor
Serão seu salvador e guia quando o sol do meio-dia
Fizer suar a sua tez
Vem vindo olha lá
Três horas em Macapá
Melhor feira nessas beiras não há
E o povo todo lá é gente fina e rala muito
No Mercado Central eu vejo cada grão do teu desejo
O dia vai e a tarde vem melhor
Vem vindo olha lá
Três horas em Macapá
Melhor feira nessas beiras não há
E o povo todo lá é gente fina e rala muito
Conhecidos das florestas que também gostam de festa
O índio Zé, o nego Jô, o Jorge lembra um europeu
Felizes de tão simples como Deus*

DEVANEIO

Devaneio foi uma das primeiras músicas do compositor, escritor e pesquisador Fernando Canto¹ a ser registrada em disco, coincidentemente no primeiro e único LP do grupo Os Mocambos, *Marabaixo* (1973), que registrou pela primeira vez os gêneros tipicamente amapaenses: o marabaixo e o batuque.

Há quem diga que antes do LP *Marabaixo* teria sido feito outro registro fonográfico. É verdade. Anteriormente a esse histórico vinil, foi gravada uma versão *demo* em compacto simples, por Nair Miranda de Moura Palha (piano e voz), com dois sambas: *Banho de cheiro* e *Saudade do samba*, ambos de autoria de Aracy Mont'Alverne, irmã de Nair. Em fotos oferecidas por Fábio Mont'Alverne², neto de Aracy, pude constatar no selo do compacto simples que, mesmo com sinais de deterioração, é possível ler o nome da intérprete, da autora e o prefixo PRE-8, da famosa emissora carioca, inaugurada em setembro de 1936.

“É a única relíquia que tenho da minha avó. Ela ganhou o disco de Nair, minha madrinha, que recebeu o convite da Rádio Nacional do Rio de Janeiro para gravar *Banho de cheiro* e *Saudade do samba*, este último posteriormente regravado por Rosanna Mont'Alverne, neta dela”, relembra Fábio Mont'Alverne³, que generosamente compartilhou esse dado histórico, necessário para montar o quebra-cabeça musical do Amapá. Fábio fez mais, gravou um áudio com Nair Miranda que esclareceu tudo, em detalhes:

“Eu fui pro Rio de Janeiro e lá eu fui me candidatar à caloura na Rádio Nacional. E o diretor, o doutor Paulo, perguntou:

‘– A senhora veio se candidatar à caloura?’

‘– Foi!’

‘– A senhora sabe cantar?’

1 Fernando Canto 29/5/1954 Óbidos/PA.

2 Compositor e baterista da banda Negro de Nós.

3 Entrevista concedida ao autor por WhatsApp, em 26/6/2018.

‘– Sei!’

‘– Pois, então, cante. Quero ouvir a sua voz.’

Aí eu me lembrei das duas músicas da mana e cantei pra ele: *Banho de cheiro* e *Saudade do samba*, que foram duas das composições que ela fez. Aí, eu gravei. Ele ficou gostando de mim, ficou gostando de minha voz, e disse:

‘– Dona Nair, nós estamos precisando de uma pessoa que substitua a cantora Dalva de Oliveira e a sua voz é idêntica à voz dela.’

‘– Doutor Paulo, pelo amor de Deus! Quem sou eu para substituir a Dalva de Oliveira?’

‘– A sua voz é idêntica. A senhora quer gravar um disco?’ – Eu fiquei admirada. Aí, disse a ele:

‘– Eu vim aqui para ser caloura e não cantora.’

‘– Vamos lá em cima.’

Eu fui com ele e, ao piano, gravei o disco. Aí, eu disse a ele:

‘– Doutor Paulo, eu quero que o senhor me dê esse disco, eu quero dar para a minha irmã, porque ela é que é a compositora dessas músicas.’

‘– Pois, bem. A senhora vai levar o disco, mas vai ficar gravado aqui.’

E a gravação ficou na Rádio Nacional. Isso já faz muito tempo, deve fazer mais de 50 anos. Só eu estou com 94. Ele me deu o disco. Eu vim pra cá e dei de presente para a minha irmã. Depois ela me devolveu, dizendo:

‘– Toma, mana, guarda pra ti’⁴, relata Nair Miranda⁴.

Mesmo sendo uma gravação *demo* – realizada em 1958, quando Nair tinha 34 anos –, resultando em apenas um disco; mesmo não havendo distribuição

⁴ Depoimento concedido ao autor por WhatsApp, em 2/7/2018.

nem comercialização, essa preciosa informação extrapola o âmbito familiar e se torna oficialmente pública. E ainda com o mérito de haver revelado o alto nível das composições de Aracy Mont'Alverne, merecedora de um resgate oportuno, por intermédio, quem sabe, da gravação de um CD.

Antes de contar a história de *Devaneio*, é importante conhecer Os Mocambos, considerado o marco primordial da formação identitária da música popular amapaense, para que possamos entender a razão dessa consideração. Quem compartilha a história é o cantor e compositor Nivito Guedes⁵, filho de Hernani Vitor Guedes, o criador do grupo. “Os Mocambos foi criado no fim da década de 1960, por volta de 1969, idealizado pelo meu pai. Mas o grupo advém do Hernani Vitor e Seu Conjunto, criado em 1958. Era ele, ao violino; a irmã dele Irene, ao piano; ao contrabaixo acústico, o rabecão, era o Adamor Oliveira, que é cunhado do meu pai; eu não me lembro quem era ao violão; [e] o Biroba, que era guarda territorial, à bateria. Eles tocavam música popular e os solos eram feitos pelo violino do papai. Eles faziam baile nas casas noturnas aqui em Macapá. Eu não lembro quem era o cantor, mas a Irene também cantava.”

Com essa formação, o Hernani Vitor e Seu Conjunto teve uma trajetória de uma década, animando os bailes de Macapá e tendo como principal destaque o violino de seu criador, que desejava ir mais longe.

“Quando ele criou Os Mocambos era para ser, a princípio, um conjunto de baile. Mas ele disse: ‘A gente tem que compor as nossas músicas’. Na época, o meu pai vinha pesquisando o nosso ritmo, o marabaixo. Ele ficava indignado com a discriminação que o marabaixo sofria. E propôs: ‘Vamos tocar marabaixo, já que o pessoal é discriminado, que é coisa de macumba, que é coisa do demônio. Vamos tocar o marabaixo com guitarra, com bateria, teclado. E vamos levar para os nossos bailes, nos salões de festa, botar o marabaixo para o pessoal dançar, para dançar de roda, dançar o marabaixo’. E assim fizeram”, relata Nivito.

Ou seja, a indignação sentida por seu Hernani e seu gesto em levar o marabaixo para os salões de baile, contribuiu não só para a difusão dos gêneros, mas também para o arrefecimento do preconceito, uma contribuição para o avanço social da questão, que hoje se dá em níveis bem menos agressivos. Embora ainda exista. A discriminação a que Nivito se refere é retratada por Fernando Canto e,

5 Entrevista concedida ao autor em 31/5/2018, em Macapá/AP.

para variar, motivada pela elite egoísta, pelos políticos retrógrados e, principalmente, a vertente ultraconservadora da igreja católica, tendo como porta-voz a mídia na promoção de ataques às manifestações culturais populares, estratégia ainda presente na atualidade.

Fernando Canto (2017) relata que “não devemos esquecer as perseguições da igreja católica, lideradas pelo padre [belga] Júlio Maria de Lombaerd, que no início do século passado quebrou a coroa do Divino” (p. 16). O italiano, dom Aristides Pirovano, disse a ele, em 1980, que gostava muito do povo de Macapá, mas que “folclore era folclore, religião é coisa séria e não podemos misturar as duas coisas. A igreja não é contrária à diversão do povo, mas não se pode misturar a água benta com o diabo” (p. 41).

Mais recentemente, em 2008, foi a vez de o marabaixo enfrentar o preconceito de outro padre italiano. Quem conta é a ativista político-cultural Danniela Ramos⁶, neta de Julião Ramos, um dos grandes ícones da tradição local.

“O padre Giovanni Pantarollo chegou a nossa paróquia de São Benedito, no Laguinho, em 2007. Minha avó idolatrava os padres. Eu sou católica, mas não sou praticante. Porque eu já li muito e sei o quanto a igreja católica foi omissa na questão da escravidão. O padre Giovanni um dia foi à casa da minha avó e falou para ela que o marabaixo era festa do diabo, que não prestava, que rolava muita bebida. Minha avó levou um choque. Aí ela respondeu: ‘Não, padre, isso aqui não é festa do diabo, isso é festa de Deus. E eu nunca que vou deixar de fazer essa festa. Isso é a história de meu pai, que ele me deixou e eu gosto muito disso.’ Na semana que antecedia as festas, a gente sempre ia à igreja para marcar [data, horário da missa, preço e os detalhes do ritual] com o padre. Nós ornamentávamos a igreja e pagávamos por essa missa.”

Explico: pela tradição, a coroa do Divino Espírito Santo é levada à igreja na noite de sábado, em procissão, onde pernoita. Na manhã de domingo, dia de Pentecostes, os integrantes participam da missa em louvor ao Divino Espírito Santo. Ao término da missa, retornam em cortejo ao barracão, sendo servido um café da manhã substancial a todos os participantes.

“Os padres que por aqui passaram já reservavam uma mesa no centro do

⁶ Entrevista concedida ao autor em 7/6/2018, em Macapá/AP.

altar, para colocar a coroa do Espírito Santo. Nessa época, nós não íamos vestidos com as indumentárias do marabaixo. Nós vestíamos uma camisa personalizada, com o nome do grupo Marabaixo do Laguinho – Associação Cultural Raimundo Ladislau, que foi o primeiro grupo a ser fundado no estado, em 1988. A gente ia com os tambores e tocava o marabaixo dentro da igreja. Geralmente, o canto final era o nosso, um ladrão de marabaixo. Aí eu fui falar com o padre Giovanni e ele proibiu:

‘ – Não, não tem lugar para esse santo aqui na minha igreja.’

Aí eu falei pra ele:

‘ – Como não tem? No Laguinho, a tradição é o santo vir para a igreja. Isso é tradição.’

‘ – Não tem como! Essa cultura do marabaixo não é de Deus, é uma cultura profana, e eu não vou admitir isso aqui.’”

Daniela argumentou que o pároco precisava estudar os costumes locais e respeitar a tradição. Disse que no marabaixo há bebida alcoólica, como em todas as festas, inclusive na própria igreja de São Benedito, quando acontecem os bingos, onde são vendidas bebidas alcoólicas livremente, que até na missa os padres usavam vinho. Radical em suas convicções, o europeu, cômico da missão catequizadora, propôs a ela uma solução irônica:

“ – Se você insistir em trazer o santo, ele vai ficar ali atrás’, e apontou para uma coluna afastada do altar.

‘ – Eu não vou trazer o santo pra ficar atrás da coluna. Mas o senhor vai se arrepender’. Como ele também não admitiu rezar a missa em nosso barracão, fizemos uma ladainha em latim, com o Seu João do Cizino, do Curiaú, que é um rezador. Na semana seguinte, procurei o bispo, contei tudo o que tinha acontecido. Ele me falou que iria conversar com o padre Giovanni. Mas me tratou com muita ironia.”

Ainda sobre Os Mocambos, Nivito afirma que a intenção de seu Hernani era de fazer releituras de ladrões de marabaixo existentes, acelerando o ritmo para quebrar a melancolia. E que, na época, ainda não havia composições estilizadas,

criadas com a célula do marabaixo. “O Osmar [Junior], que por sinal era vizinho da casa do meu pai, sempre ouviu Os Mocambos, ouvia Seu Joãozinho, Dona Raimunda, que moravam bem em frente. Então, essa influência vem já com o Osmar criando o Movimento Costa Norte, criando a célula estilizada do marabaixo, fazendo suas composições com essa célula. Quando eu comecei a compor já absorvi essa ideia de usar os elementos do batuque e do marabaixo e também os elementos percussivos da sonoridade do carimbó, de Belém do Pará, onde fui estudar.”

Fernando Canto⁷, um dos integrantes do grupo Os Mocambos, que também teve as músicas *Elisabeth* (com Tito) e *Tema de viver* (com Aldomário Henriques) incluídas no LP *Marabaixo*, conta como foi que nasceu *Devaneio*, música-destaque deste capítulo. “É uma das primeiras músicas que fiz, eu devia ter uns 16 anos. É uma música que inicialmente nem eu entendia o significado dela. [risos] Era uma ideia tão complexa que eu só fui entendê-la muito depois. Mas é um poema que trata da solidão de uma pessoa e que tem um valor intrínseco muito grande pra mim, pelo fato de que eu era um sujeito que se apaixonava por toda mulher que passava na minha vida, como adolescente, como jovem. Isso foi muito significativo, assim, nesse sentido.”

A letra também traz referências históricas sobre o período da repressão protagonizada pela ditadura militar, com as perseguições a ativistas políticos, estudantes e culturais, e até o episódio da operação Engasga-Engasga, que teve Macapá como palco e que foi abordada no capítulo de *Quando o pau quebrar*⁸, também de autoria de Fernando Canto. No episódio de uma de suas 11 prisões, o compositor foi inquirido sobre a letra de *Devaneio*.

“Eles tinham um dossiê completo sobre mim, com fotos, informações e letras de música. Sobre a letra de *Devaneio*, o comandante me perguntou o que era aquilo, que eles não estavam entendendo nada. Eu disse: ‘Nem eu, nem eu comandante’. [risos] Um negócio assim esquisito, porque nos deixava estigmatizados. No colégio em que eu estudava o último ano do colegial, um professor me perseguiu porque eu usava o cabelo grande e ainda achava que *Devaneio* era uma apologia às drogas, sem contar que propôs me expulsar porque eu havia sido preso na operação Engasga-Engasga.”

⁷ Entrevista concedida ao autor em 22/5/2018, em Macapá/AP.

⁸ História abordada em outro capítulo deste livro.

A injusta acusação de apologia às drogas foi vivida também por Tibério Gaspar, em sua *BR-3*⁹ (com Antonio Adolfo). Apresentada no V Festival Internacional da Canção, promovido pela Rede Globo, em 1970, a música fez o maior sucesso, para incômodo dos militares. “Foi quando o [colunista social] Ibrahim Sued se juntou ao [jornalista] David Nasser e convenceram o general Jaime Graça a inserir no livro *Tóxicos*, de autoria dele, uma paródia de nossa letra, com o único intuito de desviar a atenção do público e vender mais livros. Só para você ter uma ideia, olha só o que o general escreveu e eu não pude retrucar. Nos meus versos eu dizia: *Há um foguete/que vem do céu cruzando o espaço/e um Jesus Cristo feito em aço/crucificado outra vez...* Aí ele dizia que no fundo eu queria dizer, *há uma seringa/que vem do céu cruzando o braço/e uma agulha feita em aço/prá espetar outra vez... É mole*”, questiona Tibério Gaspar¹⁰.

Devaneio foi inscrita no IV Festival Amapaense da Canção (1972) e ficou em segundo lugar. Fernando Canto declara que perdeu para um plágio. “Nós perdemos para uma música que depois descobriram ser um plágio do caramba! A letra chamada *A morte do rei Sapo* era tirada de um livro infantil e foi o Odilardo Lima que descobriu isso. Ele trabalhava como redator e apresentador na Rádio Educadora São José de Macapá e falava do assunto nos programas, que houvera uma injustiça no resultado. Então começaram a apertar o calo dele também, porque o júri do festival era formado por gente de influência, inclusive o autor da melodia era irmão de um famoso jornalista, um dos organizadores do evento e alto funcionário do governo. A letra era de um engenheiro que depois foi prefeito de Oiapoque [AP] e que morreu por lá num acidente. Quando isso foi descoberto, o festival ficou praticamente desacreditado.”

Ainda sobre *Devaneio*, há uma curiosidade interessante que revela as circunstâncias em que se deu a gravação do LP *Marabaixo*, que traz 12 faixas: seis marabai-xos tradicionais no lado A e seis composições de integrantes do conjunto, no lado B.

“A gente gravou as 12 músicas em situação de improviso e precariedade técnica. Havia um gravador no meio de uma sala e toda a aparelhagem de som ligada ao mesmo tempo: microfones, guitarras, contrabaixo, violino, bateria e outros instrumentos de percussão e sopro em uma sala, com excesso de acústica talvez. E a gente gravou tudo em uma noite só. Quando fomos gravar *Devaneio*

9 História contada no volume II da série *Então, Foi Assim*.

10 Entrevista concedida ao autor em 13/4/ 2006, em Brasília/DF.

ocorreu um fato muito interessante. A música foi cantada pelo Zé Maria Santos, que depois ficou famoso como cantor na Guiana Francesa com o nome de Jomasan”, relembra Fernando.

O disco foi todo gravado na sala da casa de Alberto Uchoa, que dispunha de um gravador de rolo e que o cedeu para o registro artesanal e histórico, como detalha Canto: “Jomasan cantava a música e tocava bateria ao mesmo tempo. Ao iniciá-la, lá fora um cachorro começou a latir. Aí ele ficou aborrecido pra caramba com aquilo: ‘Vamos de novo, o cachorro parou de latir’. Aí o cachorro, ‘Au au’, latia de novo. O cantor-baterista se aborreceu com isso e abriu a porta, pegou o cachorro pequenininho e o levou para mais de um quarteirão de distância. O deixou lá e voltou todo animado. Na hora que foi cantar, o cachorro latiu de novo. Não teve jeito. Na prensagem para o acetato, o latido foi reduzido com um filtro, mas mesmo assim ficou audível”.

Outra curiosidade foi o sumiço da fita com a gravação original.

“A fita *master* desse disco ficou muito tempo rodando por aí, por aqui, foi parar na casa de um, na casa de outro, até que o Seu Hernani Guedes a levou para a gravadora Rosemblitz, de Recife, para ser editada e prensada. Eu não estava aqui no dia do lançamento, em 1974, porque morava em Belo Horizonte. Mas essa música durante anos fez muito sucesso aqui em Macapá. Até hoje tem gente que canta e gosta muito dela”, festeja Fernando Canto.

Nivito Guedes relembra que ouviu em casa os rumores de que a fita, na verdade, havia sido furtada, o que atrasou em meses a prensagem e lançamento do LP. “Lá em Recife roubaram essa fita do cara que a levou daqui. O meu pai cobrava do cara e o cara o enrolava porque não tinha a fita, dizia que tinha perdido. O cara, na verdade, estava atrás de quem a tinha roubado. Só quando ele recuperou a fita que foi possível fazer a prensagem.”

Parafrazeando Caetano Veloso que disse que “é engraçado a força que as coisas parecem ter quando elas precisam acontecer”, não houve latido ou furto de fita que impedissem que Hernani Vitor Guedes concretizasse a gravação do histórico LP *Marabaixo* com Os Mocambos, verdadeiramente o primeiro LP gravado no estado do Amapá.

DEVANEIO

(Fernando Canto)

Colorido

É um sonho em preto e branco

Onde a gente não percebe o equilíbrio de uma cor

Colorido

É voltar do paraíso mergulhado em turbilhão

Girando, girando, descobrindo a solidão

Porém, meu mundo é riscado

Por lápis, faca e aviões

Viajo em devaneio nas trevas, penumbra e na luz

Sempre montado nas nuvens

Que dissipam quando caio num solo de algodão

Que se transforma em lama

Levando todo meu lixo

Para um esgoto longínquo

Cheio de podridão

Ah, meu sonho, meu sonho colorido

Risco o céu, risco o mar

Risco o mundo e o infinito

Risco o amor, o papel, risco o mapa e os sentimentos

Ah, meu sonho, meu sonho colorido

LAMA NA CARA

“Um dia, um anjo bom, de passagem pelo Planeta, apontou para um país em forma de coração e jogou sobre ele uma energia de luz. Em seguida, disse: ‘Aí nascerá um gênero musical que, embora o nome lembre sofrimento, transmitirá alegria, leveza, malemolência, humor; um gênero que dependerá da harmonia e da sintonia entre os seus intérpretes para que exista. E cada pequeno grupo que o tocar será como células de paz e de amor’. Disse mais: ‘Todos que o tocarem serão especiais. Só virtuosos sensíveis poderão executá-lo. Cada região desse imenso coração terá sotaques diferentes, mas não perderá a essência e será admirado em todo o mundo’. Bem, o país é o Brasil. E o gênero, só poderia ser o choro.”

Como amante do gênero e produtor de um programa¹ dedicado a ele desde 2003, resolvi abrir este capítulo com a Lenda do Choro², para, ao abordar o personagem principal, reafirmar aspectos no texto. Afinal, na música-destaque, vou discorrer sobre um bandolinista, compositor e artista circense, que ao ver um dia uma fogueira de São João, feita com troncos de madeira verde ardendo e despreendendo uma resina que escorria feito lágrimas, escreveu *Choro de lenha*.

Ou seja, um homem sensível, criativo, virtuoso, especial: Amilar Brenha³, nascido no interior do Maranhão, em 1915, e radicado em Macapá, desde 1958. Filho de dona Francisca Costa Ferreira e José Raimundo Brenha, começou a carreira artística aos 11 anos de idade. A formação musical veio da família. Seu pai e primos tocavam instrumentos de cordas e o ensinaram os primeiros acordes, sob a supervisão do tio José Sampaio, conceituado violonista. No circo, muito em voga para apresentações musicais na época, foi onde ele pôde mostrar seu talento, a partir de 1926, não só como instrumentista, mas também como ator e palhaço, atuando em dramas e comédias.

Aos 15 anos, transferiu-se para São Luís para ampliar conhecimentos e arrumar trabalho. Persistiu nos estudos do violão, aprendeu também banjo, rabeção, violão tenor, cavaquinho e bandolim, com o qual conquistaria fama.

¹ Programa Roda de Choro, Rádio Câmara FM, 96,9 MHz, de Brasília, sábados, 12h. Retransmitido por centenas de emissoras parceiras.

² Texto escrito por mim em 2007 e reproduzido no programa radiofônico Roda de Choro.

³ Amilar Arthur Costa Brenha 15/8/1915, Pinheiro/MA.

Em São Luís, Amilar juntou-se a grandes músicos que tocavam em bailes e clubes. Entre eles, Chaminé (acordeom), Jorge Cego (trombone), Agnaldo (violão), Vital (bateria), Roque (rabecão), Hemetério (violino), que também alegravam as boates tradicionais da zona do baixo meretrício.

Na década de 1950, integrou o elenco do Circo Teatro Ibis, que viajou pelo norte do país até chegar a Macapá, tendo sido o primeiro circo a se apresentar na cidade, quando o Amapá ainda era um território federal. Instalou-se em um campo de futebol localizado na praça Capitão Augusto Assis de Vasconcelos, que mais tarde passou a se chamar Veiga Cabral. Na capital, ganhou fama e reconhecimento, o que o levou a ser convidado pelo então deputado Coaracy Nunes, a se transferir definitivamente para lá, onde retornou em 2 de julho de 1958, no rebocador Araguay, desembarcando no Trapiche Eliezer Levy.

Cansado das frequentes e cansativas andanças necessárias à sobrevivência do Ibis, Amilar se aposentou das atividades circenses e arranjou um emprego na Companhia de Eletricidade do Amapá (CEA). Guardou o bandolim, mas continuou participando como violonista das rodas de seresta. Tanto que sua inscrição na Ordem dos Músicos do Brasil, Conselho Regional do Amapá, em 13 de novembro de 1962, foi na habilitação como violonista.

Em fevereiro de 1965, deixou a CEA e foi trabalhar na prefeitura de Mazagão, distante 34 quilômetros de Macapá, ocupando cargos administrativos. Logo teve oportunidade de revelar-se virtuose no cavaquinho e no bandolim, que viria a ser o seu instrumento preferido. A vida artística cobrava dele atividade.

Ingressou no Regional E-2, da Rádio Difusora de Macapá, oportunidade em que se encontrou com Noé Silveira, multi-instrumentista, conterrâneo, que já estava estabelecido na cidade há anos, e com Gutemberg Tupinambá, cavaquinhista, precursor do choro e da música instrumental no estado.

A convite do violonista Nonato Leal, Amilar passou a fazer parte do conjunto de Aymore Batista, e a receber elogios públicos de autoridades da música, como é o caso do Mestre Oscar, violonista responsável pela formação de novos músicos no Amapá. Nonato Leal conta que antes da chegada de Amilar Brenha à cidade, não existia um movimento específico do choro. “Olha, se tocava choros assim de forma esporádica, uma vez ou outra. Não tinha um cara fixo para tocar. Quando eu cheguei aqui, em 1952, na Rádio Difusora tinha um rapaz que tocava

muitos chorinhos no cavaquinho. Chamava-se Gutemberg Tupinambá. Foi bem nessa época que o choro veio surgir aqui, mas sem essa predominância, não tinha uma regularidade.”⁴

Nonato faz a importante revelação sobre o ano em que o gênero começou a ser executado no estado: 1952.

Quando se refere a sem “predominância e regularidade”, é que na época de ouro do rádio, a programação era ao vivo e as músicas eram executadas por orquestras. Os conjuntos regionais, integrados por dois violões, cavaquinho, bandolim – ou outro instrumento solista – e uma percussão, eram considerados tapa-buracos, serviam para acompanhar intérpretes de música popular, de uma forma geral, de maneira até improvisada, sem ensaios. Ou seja, não eram destinados a executar só os choros ou música instrumental.

Lolito⁵, o bandolinista remanescente de Macapá, tem boas lembranças de Noé Silveira e de Amilar Brenha.

“O Noé foi o fundador da Casa do Choro, em 1957, e passou muitos anos tocando bandolim. Aí, quando eu encontrei com ele, fiquei tocando cavaquinho-centro. Ele foi um dos primeiros a tocar chorinho aqui. Depois dele, apareceu o Seu Amilar, que chegou aqui e criou Os Piriricas. Foi quando eu comecei a tocar chorinho. Mas antes de mim tinha uns grupos antigos lá, o Café com Leite – onde o Noé tocava bandolim e eu tocava cavaquinho –, depois teve o Seono (que são as iniciais de Sena Bastos, Edson, Oneide Bastos, o Noé e o Orivaldo). O Noé era maranhense. Quando ele veio para cá, tocava cavaquinho e violão, e o primo dele tocava acordeom. Eles só tocavam forró. Depois [é] que ele passou a tocar o bandolim. O pioneiro é o Noé. Inclusive o nome da Casa do Choro era Água de Coco, mas não existia coco lá. [risos]. Era só cachaça. Nesse tempo era a única biritinha que tinha.”

Nonato Leal, considerado um dos grandes virtuosos no violão do estado, responsável por dois discos instrumentais, o *Lamento Beduíno* (Produção Independente, 1986) e *Coração Popular* (Produção Independente, 2000), tinha grande admiração e amizade por Amilar. “O Amilar Brenha foi uma surpresa muito

⁴ Entrevista concedida ao autor em 26/5/2018, em Macapá/AP.

⁵ Laurindo Pereira Trindade.

especial que eu tive na vida. Eu estava chegando do Ceará – onde morei por um tempo –, estava meio adoentado, e me disseram:

‘– Olha, Nonato, tem um rapaz aqui que toca muito. Tu vais gostar?’

Eu disse:

‘– Quem é? Ele toca violão?’

‘– Não, ele toca bandolim.’

Aí eu tive o prazer de conhecer o Amilar. Daí nasceu uma amizade inesquecível entre nós. Tanto que ele morava no Mazagão e quando vinha pra Macapá, se hospedava em [minha] casa. Eu fazia questão. O pessoal brigava para levá-lo. Mas ele se desculpava: ‘Não, eu vou pra casa do Nonato’. A gente se sentava na sala, tomava uma cervejinha ou uma cachaçazinha e tal, e tocava muito violão. O Amilar Brenha era uma sumidade.”

Amilar conheceu a nata da música amapaense: tocou com Aymorezinho, Sebastião Mont’Alverne, grupo Pilão, grupo Café com Leite, Os Cometas e Os Mocambos. Neste último, tocou contrabaixo acústico. Juntamente com Zé Crioulo, Rui Lima, Walber Duarte e Carlos Silva, em 1980, fundou o regional de choro Os Piriricas, contribuindo sobremaneira para a adoção, desenvolvimento e manutenção do gênero na região.

Incentivado pelos amigos a aprimorar sua formação e melhorar a qualidade de vida, Amilar fez vários cursos no campo da música, da educação e do folclore. O mais importante foi o de magistério, realizado no Instituto de Educação do Território do Amapá, em 1980, e que lhe conferiu o certificado de professor de 1ª a 5ª séries do antigo 1º grau.

Antes disso e aproveitando-se de sua popularidade, candidatou-se e elegeu-se vereador pelo Movimento Democrático Brasileiro (MDB), em 1972, tomando posse no ano seguinte. No entanto, renunciou ao mandato anos depois, descontente com os rumos que o partido tomou. Em 1976, foi convidado a ministrar aulas de violão na Escola Estadual D. Pedro I, para complementar os baixos salários da prefeitura.

Em 1986, por iniciativa do percussionista Rui Lima e com o apoio do governo do Amapá, gravou o LP O Choro Mágico de Amilar Brenha, historicamente o primeiro e único disco exclusivo de choros do estado. Na ocasião e como forma de agradecer pelo incentivo do amigo, Amilar convidou o violonista Nonato Leal para participar do disco gravando seis faixas. Nonato, entretanto, abriu mão do convite. No repertório, foram gravadas 12 de suas músicas, entre elas: *Piririca no choro*, *Laquimé*, *Complete o tempo*, *Choro das crianças*, *Choro Café com Leite*, *Capitão Boca Torta*, *Mazagão no choro*, *Sargento Penha*, *Choro de lenha* e *Lama na cara*, que é o destaque deste capítulo.

Assim como as canções, as composições instrumentais também exprimem um sentimento, contam uma história, narram um fato. As canções têm a vantagem das letras. Nas instrumentais, vai depender da sensibilidade do ouvinte em captar nas filigranas dos acordes, do ritmo e da melodia, a história que elas contêm. Histórias que vão sendo repassadas pelo próprio autor ou por quem as presenciou. E que podem trazer informações a mais ou a menos, dependendo da disposição e da eloquência do transmissor.

Pelos títulos das composições e comentários de quem conviveu com Amilar, os choros dele eram autobiográficos ou crônicas. *Laquimé* foi feito para um grande e inspirador amigo do circo, sempre mencionado em suas conversas; *Piririca no choro*, uma homenagem ao regional criado por ele; *Choro Café com Leite*, homenagem ao regional homônimo, criado por Noé Silveira; *Capitão Boca Torta*, uma referência a Ubiraelson, que era sargento e cantor do regional Os Piriricas; *Mazagão no choro*, homenagem a sua cidade do coração; *Sargento Penha* era o apelido de Zé Crioulo, violonista sete-cordas do regional Os Piriricas e que era sargento da polícia.

Já illustrei o quão poeta ele foi ao compor *Choro de lenha*. Agora mostro o quão tragicômico ele pode ter sido ao criar *Lama na cara*.

Lolito conta que o regional Os Piriricas estava viajando para Amapá (AP), município distante 302 quilômetros da capital, convidado para participar de uma roda de choro. Era época de inverno amazônico e as estradas estavam encharcadas, cheias de atoleiros. Numa dessas traiçoeiras poças de lama, em que o motorista nem imagina a profundidade, o carro estancou. O motorista acelerou tentando seguir o rumo e nada. Virou a direção para esquerda, acelerou e o carro não respondeu. Tentou a mesma operação virado para a direita e o veículo afundava mais.

A trupe estava a quilômetros do sítio mais próximo e a floresta quase se debruçando sobre a estrada cobrava respeito. Depois de um silêncio, que pareceu longo, Nonato Leal, violonista do regional, apressou-se a propor uma solução. Desceu do carro, pediu ao motorista que engatasse a primeira marcha que ele iria empurrar. O motorista obedeceu. Tão logo as rodas giraram, livrando o carro do lamaçal, esperraram jatos de lama no artista. E a roupa de Nonato, antes branquinha, restou toda estampada.

Diante do inevitável, Amilar e sua irreverência resolveu tirar proveito daquela situação vivida pelo amigo, compondo um choro.

Lolito, o contador deste caso, anos depois também compôs um, este em homenagem ao seu mestre, com quem pactuou antes de ele morrer. “Quando estive muito doente, já quase para morrer, ele disse: ‘Lolito, um dia se um de nós morrer, vai lembrar [que] se tu tiveres chorinhos, eu vou tocá-los sempre. E se eu morrer primeiro, não esquece os meus chorinhos. Toca os meus chorinhos.’ E toda vez que eu toco por aí, tenho que tocar os chorinhos dele. Toda vez. Foi um pedido dele. Isso aí eu nunca vou negar.”

Lolito, a propósito, é hoje o único bandolinista que existe em Macapá. Com 84 anos, com muito mais vivido do que por viver, deve ser aproveitado como professor, para que, assim como Amilar, possa formar novos instrumentistas de choro, sob o risco de ocorrer um colapso em relação ao gênero na cidade.

Se na década de 1950 a Água de Coco era o reduto do choro, atualmente existe o Centro de Cultura Casa do Chorinho, administrada pelo abnegado Ceará da Cuíca, que faz de tudo para manter o espaço em funcionamento, inclusive carregando nas costas alguns processos da Polícia Ambiental, por conta do som alto, já que se localiza numa área residencial, no bairro do Pacoval. Em 2015, inclusive, promoveu apresentações semanais do projeto Macapá no Choro, para celebrar o centenário de nascimento do grande Amilar Brenha. Fragilizado pelo diabetes, que afetou o olho direito – aparentava estar dormindo enquanto tocava –, faleceu de embolia pulmonar em 20 de abril de 1991, em Macapá. Muito querido em Mazagão, virou nome de escola estadual e de banda marcial. E nome de rua em Macapá, no bairro Jardim Felicidade.

Rui Lima, parceiro de regional, providenciou para que o LP *O Choro Mágico de Amilar Brenha* fosse remasterizado, digitalizado e lançado em CD, o que permitiu que a música dele pudesse ser compartilhada com um número maior de pessoas.

Em abril de 2018, o bandolinista mereceu a produção de um programa Roda de Choro especial, transmitido pela Rádio Câmara FM de Brasília e retransmitido por centenas de emissoras parceiras.

Num artigo publicado por ocasião da morte de Amilar, o violonista e fã Sebastião Mont'Alverne, o definiu muito bem: “Era um maranhense de nascimento, amapaense por adoção e mazaganense de coração”.

Cerca de 20 dias antes de sua partida, Rui Lima e Walber Duarte, os parceiros de Os Piriricas, foram visitá-lo. Na ocasião, mesmo debilitado, Amilar fez questão de tocar no bandolim a sua composição instrumental mais recente: *Última inspiração*.

TÔ EM MACAPÁ

Sendo filho de Hernani Vitor Guedes, violinista, que foi criador do Hernani Vitor e Seu Conjunto, também fundador e diretor musical de Os Mocambos – importante agrupamento musical para a história da música do estado do Amapá –, imaginei que a resposta à primeira pergunta que faria a Nivito Guedes¹ seria óbvia. Não me enganei. Como se deu o seu encontro com a música? Quando você foi fisgado para ser um artista, um compositor? “Foi uterino, uterino. Eu herdei de meu pai que tinha um conjunto musical e eles ensaiavam na sala de casa. Ou seja, eu estava ainda na barriga da minha mãe e já escutava as músicas. Eu nasci entre cabos e instrumentos musicais.”²

Tendo ainda como vizinhos o seresteiro João Pretinho e dona Raimunda, que faziam serestas que começavam na sexta-feira no fim da tarde e só acabavam no domingo, Nivito teve a alma alimentada com uma pororoca musical. “As festas nos bairros do Laguinho e no Perpétuo Socorro – antes era Igarapé das Mulheres – eram regadas ao som das Guianas: o *zouk*, o merengue, o cacicó, o *reggae*. Então eu sempre digo que na minha vida com a música, a música era a minha vida, sempre. É uma coisa natural. Eu aprendi a tocar violão com cinco anos de idade, tive aulas com o finado Mestre Oscar, que formou gerações de músicos na época em que ainda éramos território federal.”

Aos nove anos ingressou no conservatório para estudar piano clássico, onde permaneceu até os doze anos. Ali, o estudo de música era formal, rigoroso, e o garoto queria era brincar, como uma criança normal. “Acabei abandonando. Eu queria tocar música popular, igual tocavam no conjunto do meu pai, e no conservatório não era permitido. Mas nunca deixei de brincar com os instrumentos. Na verdade, era isso, eu brincava. Eu não tinha a consciência que eu era um artista. Eu achava bonito tocar o violão, reunir amigos, criar amigos. Para mim aquilo era natural.”

Como era natural também, diante das limitações acadêmicas do território federal do Amapá, Nivito se transferiu para Belém para poder fazer um curso superior. “Lá em Belém eu fui convidado pelo Josemar, o Boca, um

1 Hernani Vitor Carrera Guedes 4/10/1965 Macapá/AP.

2 Entrevista concedida ao autor em 31/5/2018, em Macapá/AP.

violonista sete-cordas, para tocar na noite. Mas, claro, eu sentia a discriminação com o artista. Tinha isso. Mesmo assim, eu me formei engenheiro civil, sempre tocando, e resolvi: ‘Poxa vida, não quero ser discriminado! Eu vou ser doutor! Esse negócio de música o pessoal não valoriza. Eu vou ser doutor! Abandonei os palcos de 1990 a 1995. Foram os cinco piores anos da minha vida.’

Lembrei na hora do cantor e compositor João Amorim, que teve trajetória semelhante, passando por Belém, onde estudou administração. Ao voltar para Macapá, até chegou a trabalhar como administrador. Mas vivia, segundo ele, em “preto e branco”. Só devolveu cor à vida depois de pedir rescisão e com o dinheiro recebido montar um estúdio e seguir administrando a carreira de artista. A arte cobra e, quando não é atendida, a angústia decorrente pode se transformar em doença.

“Eu nunca parei de compor. Eu sempre estava escrevendo e engavetando. Aí veio a pressão das próprias composições: ‘E aí, vem cá! Tu estás me compondo pra me deixar na gaveta?’ Eu não tinha escapatória. Em 1995, voltei aos palcos, voltei para a poesia, voltei a fazer *shows*. Foi aí que veio a consciência que eu tinha um dom, um talento, uma musicalidade, tinha uma personalidade musical, sabe? Depois dessa parada que eu fiz, quando eu voltei, já foi como profissional. Foi quando eu gravei um CD com minhas músicas, que é o *Todas as Luas*, que são, na verdade, as minhas fases nesse tempo todo”, explica Nivito Guedes.

Foi por influência do pai que Nivito também abraçou os gêneros musicais locais. Afinal, o grupo Os Mocambos foi o responsável pelo primeiro registro de um marabaixo em disco, em 1973. “A minha canção é a minha pulsação. Eu canto e gosto dessa sonoridade, amo essa sonoridade. Na verdade, essa sonoridade compõe o meu som. O marabaixo e o batuque são a nossa essência, essa sonoridade, de forma estilizada mesmo, vem desde Os Mocambos. Vem daí a minha relação com esses gêneros e que são a essência do meu trabalho.”

Nivito guarda na memória histórias de quando era criança e que, ao compartilhá-las, ilustram como era a Macapá musical dos anos de 1970/1980, quando existia uma disputa saudável entre os conjuntos musicais e outras curiosidades. “Quando meu pai criou o Hernani Vitor e Seu Conjunto, já veio trazendo alguns instrumentos eletrônicos. Com a criação de Os Mocambos, acho que foi em 1968, 1969, por aí, já fez o lançamento do órgão elétrico. Nessa época já tinha Os Cometas, e havia uma rivalidade entre eles. Quando o papai lançou o órgão elétrico, foi uma festa. Todo mundo comprava mesa do baile para ver Os Mocambos e o órgão elétrico.

Os Cometas adquiriram uma guitarra e fizeram uma festa para o pessoal ir conhecer a dita-cuja. Aí o papai disse: ‘Vamos comprar uma guitarra também’. Mas não dava mais para fazer um lançamento, porque já tinha sido feito pel’Os Cometas.”

Os Cometas foi um grupo musical formado por Walfredo, Roberval, Fernando, Joacy, Muscula, Espíndola, Augusto e Assunção e alegrou os bailes de Macapá entre 1962 a 1978, fazendo *cover* de músicas nacionais e internacionais de sucesso. “Os Cometas pegavam as composições da Jovem Guarda, dos Beatles, e copiavam direitinho os solos, ficava igualzinho. Já Os Mocambos não, eles faziam uma interpretação própria para as músicas, não tocavam igual. Eles inclusive arranjaram um apelido para o pessoal dos Cometas: ‘Isso não é Cometa, isso é papel carbono!’ Sei que era uma rivalidade gostosa”, relembra Nivito Guedes.

Com a modernização da instrumentação, a chegada da música eletrônica e da discoteca, a renovação dos grupos, com a inserção de uma turma jovem no meio musical, seu Hernani já não estava mais sentindo prazer em tocar. Esmoreceu e deixou Os Mocambos fenecer. Nivito recorda que “ele reclamava: ‘Esse *tuc tuc tuc* não é pra mim, não! Essa batida, não é pra mim, não’. Aí o pessoal foi saindo do conjunto e montando outras bandas. O Joãozinho Batera e o Rei, que é irmão dele, criaram o Radar o8 [zero oito], para tocar música internacional e discoteca. O Fernando Canto saiu do conjunto e criou o grupo Pilão, priorizando a questão da música regional. Os Cometas começaram também a declinar. [Daí] Surgem, na sequência, Os Setentrionais, fazendo música de discoteca, música de boate. Depois vem o Placa Luminosa^[3], a banda Placa, que também era banda de baile. Aí, eu e o Robertinho, em 1986, criamos o grupo Hortelã, uma banda para fazer baile e diversão. Nas nossas apresentações a gente jogava menta na plateia. Mas não foi para frente. A gente não tinha essa paixão para fazer *cover*”.

Nivito Guedes e Sabatião⁴ são responsáveis por uma das músicas que mais promovem empatia com o povo da cidade, por mexer com os brios, realçar a identidade e a autoestima de quem nasceu ali. A música é *Tô em Macapá*. Sabatião não nasceu em uma família musical, mas o pai é do Baixo Amazonas, musical por natureza, região onde se localiza Santarém, terra do violonista Sebastião Tapajós, conhecido internacionalmente.

3 Passou a ser chamada apenas de Placa, por já existir uma homônima em São Paulo desde 1977.

4 José Sebastião Lacerda Pimentel 20/1/1962, Macapá/AP.

“Desde criança eu gosto de cantar. Lembro que quando eu tinha oito anos os coleguinhas me pediam para cantar algumas músicas que tocavam no rádio. Aos 12 anos, comecei a cantar em um grupo musical adolescente, o Big Boys. Nós cantávamos músicas internacionais, *rocks* do Raul Seixas. Eu era um *crooner*, como era chamado na época”, recorda Sabatião⁵. Ao mudar-se para Belém, em 1977, onde foi estudar, Sabatião teve contato com os regionais de samba e choro. Apaixonou-se pelo cavaquinho e aprendeu a gostar de samba.

Na década de 1980, foi a vez dos festivais promovidos pela Associação dos Universitários do Amapá, em Macapá, que revelaram talentos da música amapaense. Sabatião ainda lembra que “o Osmar Junior, o Amadeu Cavalcante, o Zé Miguel, o Val Milhomem, essa galera toda foi revelada ali. Eu participei também de festivais em Belém. Tive a felicidade de ganhar um em 1985, o 1º ou 2º Festival da Canção Cesepiana, promovido pelo Cesep, que hoje é a Unama. Eu ganhei com a música *Luz dos olhos meus*. Em 1987, participei também de um Festival da FCAP, que reunia grandes compositores da música paraense, como o Chico Sena, o Enrico Di Miceli – que ainda morava em Belém –, o Pedrinho Cavalléro. Eu concorri e fui para a final com um samba chamado *Sina de estudante*. Não ganhei prêmio, mas participei, que foi o mais importante”.

Em 1992, já formado, Sabatião retornou a Macapá, transbordando de vontade de compor e cantar. “Foi quando eu tive contato com a nova geração de compositores: o Helder Brandão, o Beto Oscar, o Lula Jerônimo, o Ademir Pedrosa. Eu tenho músicas com todos eles. Tem o Dinho Araújo, não muito conhecido, um excelente compositor. Eu comecei a fazer essas parcerias em 1992. Em 2002, eu gravei o *Cheio de Gente*, meu primeiro CD. O nome é uma alusão ao fato de eu ter convidado vários compositores e cantores amapaenses para participar comigo: Helder Brandão, Amadeu Cavalcante, Ivo Canuty, Enrico Di Miceli, Beto Oscar, Lula Jerônimo, todos cantam comigo nesse disco. A ideia era de compartilhar. Que nem passarinho, eu não gosto de cantar sozinho.”

Na série *Então, Foi Assim* há algumas histórias que têm versões distintas e discordantes entre os parceiros: *Irmãos coragem* (Nonato Buzar/Paulinho Tapajós), no volume I; *Tocando em frente* (Almir Sater/Renato Teixeira), no volume II; e *Porto solidão* (Zeca Bahia/Ginco), no volume IV. Já na edição *Amapaenses, Tô*

⁵ Depoimento concedido por WhatsApp, em 6/7/2018.

em Macapá está se configurando como um desses casos. Chegou a hora de conhecer como foi criada esta canção, nas palavras de Nivito Guedes.

“Estava eu e o Sabatião na beira do rio, era sábado, a gente estava num bar tomando umas, e aí um caboclo, que não era daqui de Macapá, que estava ao nosso lado, atendeu a um telefonema, falando alto. Acho que perguntaram para ele: ‘Onde tu estás?’ Aí ele respondeu todo convencido: ‘Cara, eu estou aqui na frente do maior rio do mundo, tomando uma estupidamente gelada e comendo um camarão ao bafo’. Aí o outro deve ter perguntado: ‘Onde é que é isso?’ Aí o caboclo respondeu: ‘Eu tô em Macapá!’”

Se o fato tivesse acontecido nos dias atuais, provavelmente o “caboclo” teria tirado uma foto do rio Amazonas, outra do camarão ao bafo com a cerveja véu de noiva ao fundo, e as teria enviado por aplicativo de mensagens ao amigo, só para tirar onda. Como o fato aconteceu em 2006...

“Aí o Sabá olhou pra mim e disse: ‘Ê, Nivito, olha! Isso dá música! Aí já saiu o refrão: *Quer saber onde eu tô, tô no norte do Brasil, eu tô em Macapá...* Aí veio esse monte de versos: *Eu tô no Curiaú/Tomando sorvete de cupuaçu*. Foi nascendo essa enxurrada de ideias. A música não saiu toda ali. Eu peguei esse papel em que estávamos anotando a ideia e levei para casa.” Onde se iniciou o processo de transpiração, de burilamento das palavras, da arrumação harmônica dos versos, das rimas e a criação do restante da melodia, que tecnicamente precisa de variações para não ficar monótona.

“Em casa eu vi que a coisa estava meio solta. Aí eu dei uma arrumada, fiz um roteiro como se estivesse caminhando pela cidade e terminei o resto dos versos. Arranjei uma saída para a parte melódica, porque ela estava repetitiva. Então, foi assim que a música nasceu, inspiração mesmo. O Sabá que deu o pontapé, na verdade. E daí nasceu essa música com essa linguagem simples. E eu percebo que o sucesso dela mostra o sentimento de cada uma dessas pessoas que mora aqui e que sente isso. ‘Eu sinto isso, eu gosto disso, eu queria ter feito isso’, as pessoas trazem para si. Então hoje essa música faz esse sucesso porque canta um pouco dentro de cada uma dessas pessoas”, comenta Guedes.

Quando estive em Macapá para realizar a pesquisa que originou este livro, não consegui conhecer o Sabatião, embora alguns compositores o tivessem me recomendado. No entanto, com as facilidades da tecnologia, trocamos diversas

mensagens em áudio, uma das quais com a história dele. “A versão que o Nivito te passou eu achei até interessante, ele já havia me contado que a gente ‘estava na frente da cidade e viu alguém falando que estava em Macapá’. Mas não é a real. A música *Tô em Macapá* [foi feita quando] eu estava em casa na tentativa de compor mesmo, trabalhando para compor uma música e me veio a frase: *Quer saber onde eu tô, tô no Norte...* Eu acho que eu fiquei só no *tô no Norte*, eu não coloquei as palavras *do Brasil*. Eu não me lembro. O Nivito fala que foi ele que colocou a palavra *Brasil*. Mas isso é irrelevante.”⁶

Tendo Nivito Guedes vários parceiros e centenas de músicas, pode haver se confundido com outra história. E decorrendo mais de dez anos dessa criação, realmente, é irrelevante. O que importa agora é o produto final. Sabatião prosseguiu: “Se ficasse só no Norte, não ficaria tão brilhante como ficou. E ele diz que foi ele quem colocou. Não me lembro. E veio essa frase: *Quer saber onde eu tô, tô no Norte, tô em Macapá...* e veio toda a melodia inicial. *Dançando marabaixo, tomando gengibirra*. Eu fiz a primeira parte da letra e da melodia todinha e não conseguia terminar. Eu, com certeza, achava que precisava de mais algumas coisas para completar a música, para que ficasse com um peso maior. Faltavam detalhes, coisas importantes. Faltava uma ou duas partes. Foi quando eu lembrei do Nivito, porque temos afinidades musicais. Apesar de a gente não ter nenhuma parceria anterior a essa”. A afinidade a que Sabatião se refere está nos ritmos bem marcantes que ambos gostam: *xote*, *reggae* e *baião*.

Como Sabatião não conseguia terminar a canção em casa, dirigiu-se à sala comercial em que costumava trabalhar com tranquilidade. “Liguei pro Nivito e ele me disse: ‘Cara, me deixa a fita. Eu estou aqui com a minha família, comemorando o meu aniversário’ – era o aniversário dele ou da mulher dele. E eu fui deixar a fita cassete que eu tinha gravado com o que havia criado. Eu acho que isso era uma quinta-feira. Deixei para ele com toda a primeira parte da música. Quando foi no sábado, ele me procurou. Eu estava na casa da minha irmã e ele disse: ‘Olha, cara, eu terminei a música’. E eu achei muito interessante o que ele fez, ficou muito bonito. Realmente ele deu um toque muito especial. Ele finalizou muito bem a música. Então, é essa a história de *Tô em Macapá*. Não teve aquele momento de a gente estar tomando a cervejinha, na beira do rio em Macapá e ter visto alguém. Eu simplesmente estava batalhando na minha casa para compor uma música. Aí me veio a frase, algumas partes da letra, da melodia, e eu dei pro Nivito finalizá-la”, conta.

⁶ Depoimento concedido ao autor por WhatsApp, em 6/7/2018.

Apesar de não mais tocar na noite, Sabatião continua compondo e exercendo a musicalidade. “Eu sempre estou participando de eventos, quando me convidam. E a música *Tô em Macapá* abre portas. Assim como convidam o Nivito para *shows*, me convidam também, só por causa da música, que foi uma parceria de grande felicidade com o Nivito.”

A música se popularizou, caiu nas graças do povo, participou e ganhou prêmios de melhor arranjo e de música mais popular em um festival, e foi acumulando histórias. Quem conta sobre isso é Nivito Guedes.

“Na celebração dos 250 anos de Macapá, teve um festival da Record aqui para escolher uma música para homenagear a cidade. E nós já tínhamos feito *Tô em Macapá*. Botei a música no festival e ela ganhou quase todos os prêmios, menos o primeiro lugar. Ficou em segundo. Macapá inteira estava vivendo esse festival, que estava sendo transmitido pela tevê, o teatro estava lotado, a rua ficou fechada, dois telões lá fora, não cabia mais gente. Quando o resultado saiu, ela ficou em segundo lugar, o que causou uma indignação geral. [Diziam:] ‘Esse festival foi uma injustiça!’ As pessoas ficaram aborrecidas, houve a maior gritaria.”

É muito comum nos festivais o júri desagradar o público com suas escolhas. O público segue o emocional, se baseia no apelo popular, geralmente gosta de canções simples, sem muito rebuscamento, refrãos de fácil assimilação. O júri analisa o teor, a beleza e a profundidade das letras; prefere as melodias mais elaboradas, mais ricas harmonicamente. E dá nisso.

“Aí o J. Ney, que tinha o programa de rádio Sua Excelência, aos domingos, chegou comigo e perguntou:

‘ – Nivito, tu tens essa música no CD [Todas as Luas]?’

‘ – Tenho’, respondi.

‘ – Tu me passa?’

‘ – Passo.’

Entreguei pra ele no mesmo dia. E ele, indignado, disse:

‘– Escuta meu programa amanhã!’

Ele foi pro ar e denunciou: ‘Aconteceu a maior injustiça no festival, uma roubalheira. Porque ouçam essa música, gente! Esse aqui é o Nivito.’ E começou a contar a minha história, minha trajetória: ‘Esse aqui é músico, filho do meu amigo Hernani, que também é músico, pioneiro da música.’ E tocava a música. Passou o programa todo tocando a música *Tô em Macapá*. Aí o pessoal se danou a ir para a banca do Dorimar, onde tinha o meu CD *Todas as Luas* para vender. E o Dorimar me ligava: ‘Nivito, estão comprando o teu CD direto, traz mais pra cá.’ Aí eu levei mais umas caixas e vendeu tudo.”

Acontece que o CD *Todas as Luas* é de 1998 e a música *Tô em Macapá* é de 2006, não constava no CD. O povo comprou o disco, não encontrou a música e ficou decepcionado. O que desencadeou uma série de cobranças pela gravação ausente. No entanto, o público acabou por conhecer outras músicas de Nivito Guedes.

“Aí eu tive de fazer um EP [7que] hoje em dia está na moda. Na época, eu nem sabia o que era isso, acho até que sou pioneiro aqui. Gravei um EP com quatro músicas e botei o título *Tô em Macapá* (2007), não tinha nem capa. Foi só a bolacha dentro do plástico para vender. E vendeu parece água. No entanto, como eles queriam só a música, eu fiz um promocional com *Tô em Macapá*, que, na verdade, era só uma amostra pra dar para as pessoas, era uma cortesia, um presente.”

Em 2010, Nivito Guedes lançou uma coletânea com as músicas mais tocadas nas rádios e pedidas nos *shows*, e também músicas de festivais. Em 2016, foi a vez do CD *Misturando Tudo*, com a vertente de vários estilos que ele abraça. Quando de nossa entrevista, Nivito estava produzindo o CD *Tucupizeiro*, para lançamento ainda em 2018.

Já Sabatião lançou o segundo CD *Aqui Tem* (Produção Independente, 2015), com 12 faixas, no qual constam parcerias com Helder Brandão, Aldo Gatinho – compositor de Belém, e com o Dinho Araújo. Em nenhum dos dois CDs gravou seu maior sucesso.

7 Extended Play. Um tipo de gravação em disco de vinil, formato digital ou CD que é longa demais para ser classificada como um *single* e muito curta para um álbum musical.

Ainda sobre a música-destaque deste capítulo: lembra aquele *single*⁸ que Nivito Guedes produziu só com *Tô em Macapá* e que seria para distribuir gratuitamente, que seria só para dar de presente e tal? Pois, é...

“Um amigo meu pegou alguns CDs e num *show* meu os vendeu por dez reais. O CD só tinha essa música. Acontece que ele dizia: ‘Olha o CD, tem tudo da nossa MPA. Tem Amadeu, tem Zé Miguel, tem Osmar. Está tudo aí dentro’! Eu não sabia que ele estava vendendo desse jeito. Quem comprou botava para tocar e só tinha uma música. Aí eu andando na rua e o pessoal ficava cobrando:

‘ – Tu tá me devendo! Tu tá me devendo!’

‘ – Mas que diabo é isso? Eu tô devendo o quê?’

‘ – O cara que me vendeu o CD disse que tinha tudo. E só tem uma música.’

Foi isso que aconteceu”, relata Nivito Guedes sobre a saia justa que passou por conta de um “amigo”.

⁸ Nomenclatura da indústria fonográfica para a gravação de uma música de trabalho ou de divulgação, considerada viável comercialmente, para ser lançada de forma individual.

TÔ EM MACAPÁ

(Nivito Guedes/Sabatião)

*Quer saber
Onde eu tô?
Tô no norte do Brasil
Eu tô em Macapá
Dançando marabaixo
Tomando gengibirra
Coisas de nossa origem
Tô falando do Curiaú
Tô no trapiche, fortaleza e no quebra-mar
Saboreando um sorvete de cupuaçu
Eu tô no meio do mundo
Do Norte para o Sul
Indo pra Fazendinha comer camarão no bafo
Na volta rampa Santa Inês ou praça Zagury
Comer um charque com farinha e açaí
É um paraíso na terra
E nada é igual aqui
Tenho um amor do lado
Tô apaixonado por ti
Arrepiado quando vejo este teu luar
Alucinado com as ondas desse rio-mar
Sentindo o sol raiando no antigo igarapé
A sua benção meu querido São José*

SENTINELA NORTE

Não há como dissociar a canção *Sentinela nortente* de Osmar Junior¹, do LP *Sentinela Nortente* de Amadeu Cavalcante (Produção Independente, 1989), sendo este do Movimento Costa Norte, deflagrado por artistas amapaenses, que, por uma questão de engajamento, não dissociam a arte da política e a usam como instrumento para realizar a defesa de suas bandeiras, denúncias, com o objetivo de transformar uma realidade e romper paradigmas.

O Movimento Antropofágico, tomado aqui como ilustração, foi uma corrente de vanguarda marcante na primeira fase modernista das artes no Brasil, deflagrado pela Semana de Arte Moderna de 1922. Liderados pelo escritor Oswald de Andrade e pela artista plástica Tarsila do Amaral, teve como finalidade principal forjar uma cultura de caráter nacional, assimilando as culturas estrangeiras, sem copiá-las. O ícone desse movimento é a obra *Abaporu*, de Tarsila.

A divulgação desse Movimento foi feita na *Revista de Antropofagia*, publicada em São Paulo², que trouxe em seu primeiro número o Manifesto Antropofágico. O termo antropofágico foi utilizado como associação ao ato de ruminar, assimilar, deglutir a cultura – principalmente a europeia – e regurgitar algo novo, com identidade nacional. A intenção era não romper nem copiar, mas assimilar e recriar.

Outro movimento que podemos usar para ilustrar é o Clube da Esquina, nascido da soma de interesses musicais de um grupo de jovens compositores que se utilizavam da confluência de duas ruas³ como ponto de encontro e de compartilhamento, sobretudo de amizade, mas também de música e de poesia. E que legou como diferencial a riqueza harmônica, a beleza das melodias, a profundidade da poética, influenciando compositores no Brasil e no exterior.

Numa análise comparativa, enquanto o Antropofagismo foi um movimento pensado, organizado, contando com a publicação de um

¹ Osmar Junior 14/6/1963 Macapá/AP.

² Primeira fase sendo editada entre maio de 1928 e fevereiro de 1929; segunda fase, editada entre março e agosto de 1929.

³ Esquina da rua Paraisópolis com a rua Divinópolis, no bairro de Santa Teresa, em Belo Horizonte/MG.

Manifesto e que teve como difusor a referida Revista, o Clube da Esquina foi espontâneo, não é considerado um movimento pelos seus protagonistas e usou a plataforma dos vinis como difusor de seus conceitos.

O Costa Norte, mais importante movimento musical do Amapá, foi inspirado na necessidade da ação coletiva em prol do fortalecimento da identidade da música do estado e teve inspiração, principalmente, no Clube da Esquina e no Tropicalismo. Assim, o cantor e compositor Zé Miguel, um dos artistas mais completos do Amapá, que compõe, canta, toca, tem presença de palco admirável e um carisma incontestável no domínio da plateia nas suas apresentações ao vivo, foi um dos protagonistas e nos ajuda a compreender o Movimento Costa Norte.

“O Costa Norte nasce, enquanto movimento, do comportamento ideológico de um cara chamado Osmar Junior. Ele é muito importante. Em um determinado momento, nós nos juntamos pra compor juntos e para cantar juntos. A princípio, para participar de festivais, porque na época não tínhamos a oportunidade de cantar nossas músicas nos bailes – quase todos éramos músicos de baile. No entanto, se tocássemos nossas músicas nos bailes, levávamos ovo, levávamos tomate. [risos]. Então a gente começou a cantar nos festivais e nos juntamos com a percepção de que juntos éramos mais fortes.”⁴

Filosofia que levou à criação do grupo Nós, que incluía vestir as canções autorais com arranjos vocais bem elaborados e instrumentação moderna, tornando-as mais palatáveis ao grande público.

“Por conta da nossa organização, da nossa interpretação mais aprimorada, nós começamos a ganhar festivais. Mas começamos a perceber que não era só aquilo que a gente queria, ou seja, participar de festivais, ganhar um prêmio aqui e outro ali. Nós já trazíamos na essência da linguagem algumas questões que era importante discuti-las. Isso lá atrás, no início da década de 1980: a gente estava falando das questões ambientais, levantando algumas bandeiras sociais, discutindo coisas que só viriam a se configurar como problemas anos depois. Mas a gente já percebia a raiz ali, a gente começou a denunciar. Tanto que quando eu gravei o LP *Vida Boa*, em 1991, tem uma música chamada *Terra ferida*, que diz: *Chora Amazônia, agoniza Mata Atlântica/o índio, o peixe, a flora é o fim/chora o seringueiro, o estrangeiro e o brasileiro/o rio e o vento enfim, chora a vida na terra*

4 Entrevista concedida ao autor em 26/5/2018, em Macapá/AP.

ferida... É uma música que eu compus cinco, seis anos antes de gravar. Então a gente já abordava essas temáticas”, contextualiza Zé Miguel.

A devastação ambiental foi um dos focos elencados pelos artistas enquanto movimento. Com o agravamento contínuo da questão, a temática ainda hoje se faz presente nas letras das canções.

“Nós nos envolvíamos direto nos processos políticos, quando achávamos que podíamos influenciá-las com a nossa arte. Era meio que tomar posição e construir um caminho de discussão em que as pessoas se percebessem importantes dentro desse debate, se reconhecessem sob o ponto de vista da sua identidade, e dali partissem para questionar e para cobrar os resultados necessários”, explica Zé Miguel.

Amadeu Cavalcante, que é considerado pelo público e pela crítica musical a voz masculina mais bonita da região, teve papel importante no Movimento, quando, mesmo com dúvida sobre a resposta que receberia, pediu aos frequentadores de um importante bar de Macapá, para cantar uma canção autoral.

“Com o grupo Nós, a gente começou a participar de festivais. Quando o festival acabava, a gente voltava para os bailes. Cada um tinha seu conjunto, seu grupo musical. No penúltimo festival com o grupo Nós, em 1986, nós saímos premiadísimos. A gente levou cinco prêmios. Aí bateu o momento de dizer assim: ‘Não, chega pra gente! Temos que dar oportunidade para os outros. A gente já está carimbado nisso’. Naquele momento, a música autoral ficava no festival ou no fundo do quintal das nossas casas. Aí eu tomei a decisão de cantar *Canção do Equador* (Zé Miguel/Osmar Junior) no Bar Lennon. Eu cantava lá toda semana com a banda Brinds. Cheguei com o troféu e nessa noite pedi licença ao público e cantei. Foi o maior sucesso. Tive que tocar mais de dez vezes a música. Foi um momento realmente importante para o Movimento Costa Norte. Foi aí que a gente bateu no peito e disse assim: ‘Esse é o caminho. Nós temos que cantar nossa música nos bares, nos bailes e tudo mais.’”⁵

O Bar Lennon foi um dos pioneiros de Macapá a abrir espaço para se ouvir os grandes nomes da música popular brasileira, ao vivo, por intérpretes locais. A Brinds era, basicamente, a banda da casa. Naquela noite, Amadeu Cavalcante

5 Entrevista concedida ao autor em 23/5/2018, em Macapá/AP.

quebrou um paradigma e o bar descobriria um novo nicho: ser palco também para a efervescente MPA⁶.

Osmar Junior despertou para a necessidade de garimpar espaços para a música autoral por conta da conjuntura da Macapá dos anos de 1980. “Eu vivia numa cidade provinciana, tomada pela danceteria, que não prestava atenção à própria cultura. Nós éramos quatro garotos a fim de cantar, a fim de compor, nos reunindo, tomando cachaça no pátio de casa. Aí criamos o grupo Nós, que foi o início do Costa Norte. O Nós cantava músicas próprias e de alguns poucos amigos nos festivais. Eu percebi mais tarde que nós éramos uma reunião de compositores, não éramos uma banda. E eu já tinha como informação essa coisa da Tropicália, do Clube da Esquina, do LP *Acabou Chorare...* A gente era muito principiante para saber o que era um instituto, o que era um movimento.”

A necessidade de reagir, de buscar alternativas de escoamento para a produção local, de conquistar espaço para a música autoral estavam na ordem do dia. Inicialmente não existia a intenção de criar um movimento. O Costa Norte, antes um projeto, ganhou projeção e se consolidou como um Movimento, pela dignidade do anseio, pelo valor dos objetivos e pelos resultados que alcançou e alcança até hoje.

“Na ocasião da criação não tínhamos a consciência de movimento. Começamos a gravar individualmente os discos, sabendo que a qualquer momento a gente poderia se reunir para fazer um projeto juntos. No projeto Costa Norte, eu organizava melhor dentro de nossas cabeças o que tínhamos que fazer. Eu criei o Movimento pelo qual eu lancei uma ideia de elementos dentro da música. E hoje eu olho para uma geração toda que fala como e sobre o que a gente fala, canta coisas com rastros, com pedaços daquilo que a gente plantou”, festeja Osmar Junior⁷.

O cantor e compositor paraense Nilson Chaves criou há anos o conceito do artista amazônico, com um sentido de todo, de pertencimento regional, de somatório de forças e de identidade, semelhante ao ser nordestino. O sergipano, o cearense, o baiano inflam a autoestima quando se intitulam, com orgulho, que são nordestinos. Osmar Junior concorda e fala sobre o sentimento do amazonismo. “Todos nós do núcleo do Costa Norte escutávamos muita música brasileira. Mas eu prestei muita atenção no Rui Barata e no Paulo André, com a Fafá,

6 Música Popular Amapaense.

7 Entrevista concedida ao autor em 30/5/2018, em Macapá/AP.

naquele primeiro disco. Eu prestei atenção no Pinduca. Há em mim uma consciência de amazonismo, essa coisa de eu ter percebido que nós temos um país. Porque a Amazônia é um país. É um país desafiador, porque é um país que nunca existiu. É um paradigma, porque nós temos todas as potencialidades, todas as coisas necessárias para ser uma região independente – me permita a ousadia –, mas nós somos um quintal de colheita.”

Ou seja, uma região cobiçada pelas principais potências mundiais, que veem a floresta como fornecedora de todo tipo de riquezas minerais – até a água doce que sai em forma de lastro nos tanques dos navios – e que são comercializadas como ouro líquido no exterior.

“É isso que faz o movimento Costa Norte querer ser um polo diferente, que não seja o Rio de Janeiro ou São Paulo. Eu adoro o Rio e São Paulo por tudo o que eles representam. Mas vai chegar um momento em que vai ser necessário que seja criado um polo daqui para lá. Essa consciência, esse emaranhado de coisas: Chico Mendes, tribos massacradas, rios invadidos, comidas típicas, essa quantidade de água, essa floresta tão densa. Tudo isso me deu o que eu preciso e eu não poderia fazer isso sozinho. Teria de ser em forma de revoada mesmo. O Costa Norte continua pensando como os cabanos^[8], o lado pensante dos cabanos. Hoje em dia não é salutar que peguemos nas cartucheiras e nos terçados. Mas podemos fazer música”, sentencia Osmar Junior.

Zé Miguel relembra das provocações de Osmar à época.

“O projeto Costa Norte trazia a questão ambiental bem definida. Se consolidou na gravação do disco do Amadeu, o *Sentinela Nortente*. Se você ouvir, vai constatar que é um disco no qual a temática ambiental está muito forte, muito presente. Um apelo para o conhecimento dessa identidade cultural. O Osmar já vinha nos falando: ‘Cara, a gente é mais que isso. A gente é mais que só um encontro de amigos para compor’. Existia um movimento. Então nós o assumimos enquanto movimento cultural, que a meu ver tem um papel bastante interessante. Nós nos tornamos uma escola, influenciámos outros compositores, não só do ponto de vista musical, mas do ponto de vista literário, de conduta, de postura mesmo.”

8 Protagonistas do movimento paraense conhecido como Cabanagem, que lutou pela independência da Província do Grão-Pará, de 1835 a 1840.

Zé Miguel está desde o embrião do grupo Nós, junto com Amadeu Cavalcante, Val Milhomem, Osmar Junior e, posteriormente, Joãozinho Gomes, que acrescentou qualidade, profundidade e beleza com letras e poemas. Embora paraense, é um poeta visceralmente identificado com o Amapá.

“O movimento acolhe todos aqueles que são parte, os que navegam na mesma ideia. É um movimento ideológico que só terá percebida a sua importância histórica daqui a alguns anos, quando historiadores forem mapear as influências, os resultados desse processo todo. A meu ver, sem medo de errar, é um dos movimentos mais importantes do Brasil hoje, muito embora o Brasil não o reconheça”, reclama Zé Miguel.

A percepção do compositor se justifica pelo isolamento em todos os níveis que o Amapá sofre por conta das características geográficas. E que afeta a questão cultural, em função das longas distâncias, das dificuldades de exportação e da falta de políticas públicas de fomento à difusão e ampliação de fronteiras culturais.

O cabano, o pensador, o ativista Osmar Junior, criou uma dezena de composições e as ofereceu a Amadeu Cavalcante para gravá-las, como, por exemplo, *Sentinela nortente*, que é o destaque deste capítulo.

“Eu olho para *Sentinela nortente* e lembro do filme *Bye, Bye, Brasil*⁹, porque o norte do Brasil é feito de Serra Pelada, Chico Mendes, queimadas, grileiros, degradação ambiental. Quem ouve isso, diz: ‘Pô, mas ele não está falando da Amazônia?’ Eu estou falando da Amazônia que dói. Nós somos, sim, uma floresta imensa, mas nós corremos muito risco, toda hora, todo minuto, todo segundo. Agora mesmo deve ter lugares queimando, deve ter matança, deve ter alguma coisa ocorrendo. O povo indígena é surrupiado dos seus bens”, revela Osmar.

Nada mais que um reflexo da realidade assustadora que a região sofre com o assédio das grandes potências e com a política de entreguismo e subserviência brasileira. Osmar Junior também aponta para a necessidade de atenuar o isolamento regional.

“*Sentinela nortente* já tem uma história de dor nela, que é a dor da distância. Nós aqui não podemos pegar uma van e dizer: ‘Vumbora ali em Belém’. Tem

9 Dirigido por Cacá Diegues, Brasil, 1979.

que ir de avião ou de barco. E o amapaense é bem quietinho, ele é bem do lugar dele. Houve um momento político que eu criei dentro de mim uma alma cabana. Tenho até um movimento poético que se chama Beatos Cabanos. Eu estou falando de 30, 35 anos atrás. [Do tipo:] Já que a gente não pode ser independente, ‘vumbora’ criar um movimento cultural que substitua as cartucheiras, as espingardas e os facões? Eu coloquei tudo isso em cima de um político, que, por ética, eu não vou citar. E por mim mesmo. E eu percebi que era mais uma oligarquia que nós tínhamos – que nós temos muitas oligarquias. A nossa própria condição, tamanho o número populacional da gente, ela deixa a gente encurralado. Essas terras daqui já estão vendidas há muito tempo, são terras de políticos, terras de empresas que já foram vendidas ainda na ditadura militar. Então, eu sempre tive essa dor, a dor do isolamento. A dor da dor mesmo.”

Ou, em outras palavras, a dor da impotência, do não poder fazer grande coisa a não ser denunciar, declarar-se consciente da conjuntura desfavorável.

“A gente tem aquela história da solidão. Nós somos solitários em relação ao Brasil. Então *Sentinela nortente* é isso, perguntando por que todo mundo vem buscar as coisas aqui. Saem 300 quilos de ouro de madrugada, de avião. Sai madeira, minerais radioativos [como] bauxita, urânio, tantalita. ‘Ah! O Brasil está com problemas de energia. Vai lá no Amapá, tem um rio lindo lá, tem força, tem peixe pra caramba’. Puft! Assentaram uma hidrelétrica. Fizeram audiência pública? Mentira! É tudo mentira. É só passar por cima da Assembleia [Legislativa] do estado, seja lá qual for o governo. Pronto! Está resolvido. ‘Pode pegar o que você quiser e levar. Só deixa o meu aqui’. Eu tenho que lhe falar sobre essas coisas, porque é exatamente isso aí”, indigna-se Osmar Junior, que encontrou na adversidade os motes para compor uma canção de denúncia, de protesto.

Sentinela nortente, a canção, emprestou título ao LP de Amadeu Cavalcante, que interpretou as canções de autoria de Osmar Junior e que se tornou o marco do Costa Norte, por ter sido o primeiro disco a difundir os conceitos do Movimento. É Amadeu quem revela como o LP foi concebido.

“No fim da década de 1980, o Brasil na época passava por uma situação delicada, a dívida externa era grande, o Brasil devia muito ao FMI [Fundo Monetário Internacional]. A gente trabalhava para pagar os juros da dívida. Naquela época, o Presidente da República era o José Sarney. E o Osmar Junior, meu parceiro, com um grupo que ele tocava em Macapá, estava em São Paulo

para fazer uma pesquisa sobre estúdios, custos de gravação, porque eles estavam querendo fazer umas gravações. E no hotel em que eles estavam hospedados, o rapaz da portaria os conhecia e perguntava: ‘Vocês vieram de Macapá? É no Norte do Brasil?’ E no jornal *Folha de São Paulo* saiu uma matéria de um deputado, não sei de que estado, que escreveu uma proposta ao Presidente José Sarney, sugerindo como o Brasil poderia se livrar da dívida externa. O rapaz da portaria até chamou: ‘Ei, Macapá, estão aqui falando da tua terra.’”

Amadeu se emociona ao falar do assunto e chora com a lembrança do fato. Tivemos de fazer uma breve pausa para ele se recompor. “Estava num jornal. ‘Vamos pagar essa dívida com um pedaço de terra, que o Brasil tem muita terra. E esse pedaço de terra era o Amapá. Você já imaginou um cara fazendo uma coisa dessa com o povo que ele nem conhecia. Nem sabia se tinha povo aqui nessa terra. Naquela época, o Presidente Sarney pediu para fazer uma mídia, em nível nacional, falando do território do Amapá, que dizia assim: ‘Em alguma parte do Brasil existe o Amapá, terra de um povo humilde’ e outras coisas. E nessa música eu consigo ver, rever, sentir, não tem como. A emoção ela vem e vai sempre vir assim.”

Amadeu se emociona e chora novamente. Fizemos mais uma pausa, maior dessa vez porque eu também não contive a emoção. “Cara, é fogo, né? Eu digo assim: ‘Eu sempre tive dificuldade de cantar essa música porque me vem essa história’. Eu consegui viver aquilo, ver, sentir. A gente tem muito amor por essa terra. Aí o Osmar Junior começou a compor: *O sol brilha forte no horizonte no fim do Brasil/E clareia a nossa condição a nossa miscigenação/Nossos totens foram todos derrubados, os restos de fé/Nossos brilhos em outras coroas, de marajás longe daqui...* Ele começou a compor essa música em São Paulo e terminou no Oiapoque.”

A denúncia e o desabafo contido na letra de Osmar Junior despertaram interesse da comunidade acadêmica, tanto que serviu de tema para diversos estudos universitários, em várias faculdades do Amapá. E o olho estampado na capa do LP, está cada vez mais aberto, porque a exploração desenfreada continua.

“Se você analisar a letra, você vai ver o que fizeram com nossa terra. O que levaram do nosso ouro e do nosso minério e continuam levando. Estão poluindo nossos rios, estão degradando a natureza, mas aqui vai o nosso grito de alerta. Nós estamos de olho, nós não queremos isso. Quantas empresas ricas e o povo aqui sofrendo, mas com alegria, com vontade de viver, sempre olhando pra frente. É a nossa forma de defender a pátria com unhas e dentes, através da música, através

da poesia. Somos um povo respeitado, porque preservamos muito a natureza. O Amapá é o estado mais preservado do Brasil. Claro que a gente quer que o estado seja produtor, mas sem depredar a natureza. E a gente vai conseguir.”

O LP *Sentinela Nortente*, gravado em 1989, está prestes a completar 30 anos e sua mensagem continua valendo. No processo de gravação do disco, dada a inexperiência dos envolvidos, ocorreram coisas inusitadas e constrangedoras, que foram superadas com o otimismo que os jovens costumam ter. Hoje, passados tantos anos, provocam gargalhadas. É o que conta Amadeu Cavalcante.

“Pelo sucesso do projeto Costa Norte, o Osmar já começou a trabalhar, começou a cobrar a gravação daquelas músicas. Até então não tinha gravação nenhuma. Nós não sabíamos, nunca tínhamos pisado num estúdio de gravação, não sabíamos como fazer. O estúdio mais próximo ficava em Belém do Pará, que era o do Carlos Santos. Precisávamos de alguma pessoa que tivesse conhecimento de como aconteciam as gravações. E a gente começou a correr atrás de patrocínio. O Osmar não era muito de correr atrás de patrocínio. O lance dele era produzir, compor, ir pra dentro do estúdio, fazer arranjo para as músicas dele. O meu era cantar, levar aquela música pros bares. Então o Osmar liberou a obra e se prontificou a produzir e ser o músico também.”

Diante da inapetência de Osmar em prospectar recursos, Amadeu ficou responsável pela parte financeira, além de intérprete.

“Nós fizemos um *show*, arrecadamos dinheiro para viagem e fomos gravar em Belém. Nós só tínhamos os 50 por cento da entrada. Contratamos de segunda a sexta, seis horas por dia para terminar o LP com 11 músicas. A gente ia para dentro do estúdio e parecia que estava fazendo um *show* ao vivo. O rapaz fez uma mixagem lá, mostrou pra gente e nós aprovamos: ‘Está bacana, está tudo maravilhoso!’ Eu nunca tinha gravado mesmo. Aí ele me orientou a pagar o restante que faltava para que pegássemos a fita máster.

‘ – E agora, cara? A gente não tem dinheiro. O cara que ficou de mandar a outra parte não enviou.’

‘ – Então vocês não vão levar nada!’”

Negócios são negócios. Amadeu precisava pagar a parcela restante para

levar o produto final. No entanto, depois de muita conversa conseguiu convencer o técnico a liberar pelo menos uma fita cassete, para que ele pudesse mostrar a qualidade da gravação para os prováveis patrocinadores. Conseguiu, mas...

“No avião, estava todo mundo feliz, todo mundo de volta. Alguém sugeriu: ‘Pô! Vamos botar pra tocar na Rádio Difusora, no programa do J. Ney, que é no domingo e tem uma audiência grande. Rapaz, quando começou a tocar a música: *Meu coração tropical amanheceu (pi) batucando por você, eu não sou anormal (pi) aqui no outro lado do Brasil (pi) o amor é tão natural (pi)...*’ Ou seja, para se precaver de um calote e para obrigar os músicos a pagar o restante do serviço, o técnico copiou a fita cassete, acrescentando malandramente um ruído (pi) no meio das músicas.

Amadeu prossegue:

“Caramba, bicho, o que é isso hein? Veio com defeito, olha! – reclamou com o técnico. ‘Ah! Não, cara! Eu coloquei isso pra vocês não usarem.’ Mas aí já tinha dado para ouvir alguma coisa e eu comecei a mostrar pros empresários, conseguimos os recursos e eu fui pegar a fita.”

Era a hora de pensar no evento de lançamento em Macapá.

“Égua, tu é doido! Foi uma festa, como se tivesse pisado o primeiro LP em Macapá! Vamos dizer, assim, foi o primeiro LP popular, de músicas que realmente o povo abraçou. Então, com esse sucesso do *Sentinela Nortente*, nós já falávamos do movimento, essa obra originou-se do projeto Costa Norte, que foi se transformando no Movimento Costa Norte”, relata Amadeu.

Na sequência e também sob os auspícios do Movimento, surgiram o LP *Vida Boa*, de Zé Miguel (Produção Independente, 1991); o LP *Estrela do Cabo Norte*, de Amadeu Cavalcante (Outros Brasis, 1991); o LP *Revoada*, de Osmar Junior (Produção Independente, 1991); o LP *Formigueiro*, de Val Milhomem (Produção Independente, 1992); e outros.

“Foi o auge do Movimento Costa Norte. Foi como realmente começou. A gente viu que a coisa era tão forte que a gente resolveu fortalecer o movimento. As pessoas sempre foram supercarinhosas, a gente estava sempre nas praças fazendo *shows* e aquilo foi crescendo. Esse é um pedaço da história do Movimento Costa

Norte. Se você pegar toda a discografia agora, tudo que o Zé Miguel gravou, tudo o que eu gravei, que o Osmar gravou, que o Val Milhomen gravou e agora o Joãozinho – que também veio para somar com a gente –, são muitas músicas com a mesma linguagem. E a gente tem projetos para o futuro, coisas grandiosas, que é para enriquecer a história desse movimento”, finaliza Amadeu Cavalcante.

Depois de uma forte carga de emoção decorrente dessa entrevista, eu e Amadeu (pi) ficamos conversando amenidades após (pi) a entrevista, entrecortando as palavras com os ruídos (pi), fazendo gozação da estratégia que (pi) o técnico da gravação usou na cópia em cassete (pi) do *Sentinela Nortente*, só para descontrair (pi).

SENTINELA NORTENTE

(Osmar Junior)

*O sol brilha forte no horizonte
No fim do Brasil
E clareia nossa condição
Nossa miscigenação
Nossos totens foram derrubados
Os restos de fé
Nossos brilhos em outras coroas
De marajás longe daqui
Meus olhos negros índios se perdem
Encontram os limites do seu coração
Seus olhos verdes só me desprezam
Mas sinto os olhares de outras nações
Por quê? Porque somos apenas planícies no fim do Brasil
Mas Clípeus¹⁰ ardentes observam
Cruzam nosso céu azul
Nossa terra rica ainda fica
Na Ilha de Abril
Que nos vendam como de costume*

¹⁰ Referência a objetos voadores não identificados.

*Nos arranquem o Brasil
Cadê a tribo?
A taba
A tanga
A tamba-tajá
Olhos nos campos do Kourou¹¹
Currutelas do Pará
Suriname me manda muamba
Que eu te mando manga
São José, São Jorge
Veem tanta coisa atravessar
Até minha namorada Maria Juana
Com toda milonga
Me disse adeus,
Por quê?*

¹¹ Base Aeroespacial de Kourou, localizada na Guiana Francesa, pertencente à Agência Espacial Europeia (ESA), principal base de lançamento de satélites que atende as Américas, Europa e África.

TAJÁ

Na Amazônia, o tajá é uma planta muito conhecida por possuir folhas verdes e largas, bem características da espécie. Diz a tradição – e muitos supersticiosos acreditam – que ela possui poderes de proteção, por intermédio de sua transmutação em seres espirituais e animais que guardam a casa e a família de quem a possui. Outros a regam com água misturada com sangue animal, decorrente da lavagem de carne no ato de cozinhá-la. Dizem ser uma espécie de alimento.

Tajá também é a primeira música da parceria de Osmar Junior e Fernando Canto e a canção mais gravada dos dois. A letra foi elaborada completamente por Fernando Canto¹, que a enviou para Osmar Junior² para criar a melodia em cima. Canto confirma que foi a primeira parceria dele com o criador do Movimento Costa Norte, de tantas que viriam depois, com prêmios e festivais. “Pelo fato de o Osmar morar no [bairro do] Laguinho, eu sempre encontrava com ele. Eu era garoto ainda e já estava pensando em uma melodia para ela, pois eu já tinha escrito a letra.”

No processo criativo musical, há aqueles que só compõem letras e, outros, só melodias. E há os que são autossuficientes, criam letras e melodias. Que é o caso de Fernando Canto, autor de *Quando o pau quebrar*³ e *Devaneio*⁴, ambas compostas solitariamente. No entanto, há momentos em que o compositor, mesmo dominando a arte de fazer letra e melodia, procura parceiros no sentido de se oportunizar outro ponto de vista e até se surpreender com o que virá.

A letra de *Tajá* é “baseada em valores míticos religiosos, típicos da umbanda e do candomblé, e também de algumas coisas voltadas ao conhecimento popular, em termos de como tirar uma ziquizira^[5], como tirar o azar das pessoas. O tajá eu achei muito significativo pelo fato de ter uma importância muito grande aqui na Amazônia. Quase todos os [pés de] tajá se transformam e protegem a casa, como o tajá-negro, que se transforma em

1 Fernando Canto 29/5/1954 Óbidos/PA.

2 Osmar Junior 14/6/1963 Macapá/AP.

3 História contada em outro capítulo deste Volume.

4 História contada em outro capítulo deste Volume.

5 No sentido de mau-olhado, azar, feitiço feito por alguém.

um índio; tajá-onça, que se transforma em uma onça para proteger a casa; enfim, vários tipos. E fundamentalmente pelo fato de o Waldemar Henrique ter criado uma música que divulga uma lenda dos Macuxi, índios da região de Roraima, a respeito do tamba-tajá”.

Canto refere-se ao maestro e compositor de música erudita e folclórica nascido em Belém e que se tornou conhecido internacionalmente. *Tamba-tajá* tornou-se uma de suas composições mais conhecidas quando os cantores e compositores Nilson Chaves e Vital Lima gravaram o LP/CD *Waldemar* (Outros Brasis, 1992/94), com diversas releituras de obras do maestro.

Na versão popular, conta a lenda que na tribo Macuxi havia um índio forte e muito inteligente que se apaixonou por uma bela índia de sua aldeia. Casaram-se logo depois e viviam muito felizes, até que a índia ficou gravemente doente e parálitica. O índio Macuxi, para não se separar de sua amada, teceu uma tipoia e amarrou a índia nas costas dele, levando-a para todos os lugares em que andava. Certo dia, porém, o índio sentiu que a carga estava mais pesada que o normal. Qual não foi sua tristeza quando desamarrou a tipoia e constatou que a esposa tão querida estava morta.

O índio então foi à floresta e cavou um buraco à beira de um igarapé. Enterrou-se junto com a índia, pois para ele não havia mais razão para continuar vivendo. Algumas luas se passaram. Chegou a lua cheia e naquele mesmo local começou a brotar na terra uma graciosa planta, espécie totalmente diferente e desconhecida de todos os índios Macuxi. Era o tamba-tajá, planta de folhas triangulares, de cor verde-escura, trazendo em seu verso outra folha de tamanho reduzido, cujo formato se assemelha ao órgão genital feminino. A união das duas folhas simboliza o grande amor entre o casal da tribo Macuxi.

Daí a razão da existência de uma relação respeitosa entre o nativo e o vegetal. Em sua letra, Fernando Canto não reutilizou a lenda. O tajá foi apenas o mote e tem um sentido completamente distinto. “A ideia de ter feito *Tajá* não foi exatamente inspirada na questão do tamba-tajá, mas no tajá usado na relação mítica com as pessoas, nos grupos sociais que usam dessa planta para fazer elemento de proteção. Então é bastante diferente. O tajá comigo-ninguém-pode, por exemplo, é uma espécie de aninga [aningapara], que é usado exatamente para proteger a casa e que também se transforma. E quando eu digo: *Segura meu segredo, neguinho/De ti não tenho medo, neguinho/*

Comigo-ninguém-pode, tajá, eu uso uma espécie de aliteração, que dá um significado todo especial.”

Quando mandou a letra para Osmar Junior, Fernando Canto morava em Belém. Como não se dispunha na época das facilidades tecnológicas do *e-mail* ou aplicativos de mensagens, enviou-a pelos Correios mesmo.

“O Fernando ficou um tempo em Belém e mandou algumas cartas para mim. *Tajá* veio com outras letras que ficaram comigo enquanto ele estava fora. Entre essas letras que ele mandou, que eu chamo de cartas, tinha *Acauã*, que talvez tenha sido musicalizada com outra versão recentemente, e *Chá*, que fala de chás de todas as qualidades que tem aqui na Amazônia. Essa música, *Chá*, nunca foi feita, ela ficou perdida. Eu estou falando de músicas que nós fizemos. Eu entendo que essa música é uma filosofia dos caboclos de acreditarem em plantas que guardam a gente, de banhos que nos limpam e nos afastam dos males. Isso é uma tradição aqui na Amazônia. Pelo que eu sei da letra, é isso, é o tradicionalismo do umbandismo amazônico. Ele coloca isso em uma letra e eu digo: ‘É por aqui que eu tenho que ir’. Uso da influência da Guiana Francesa, de uma forma muito nossa, aquela coisa meio cacicó, meio *zouk*, ali dos negros de Cayenne. E aí o Amadeu gravou daquele jeitinho e a música ficou muito popular aqui na região do Amapá. E a música pegou”, resume Osmar Junior⁶.

O melodista aproveitou para fazer reverência a Fernando Canto pelo cabedal de influências recebidas, que o inspiraram a ser o que é hoje, desde a época da criação do grupo Pilão. “O Fernando é uma referência. O grupo Pilão sempre foi uma referência. Eu sempre tomei o cuidado de trazer o Fernando Canto para dentro do Movimento Costa Norte, como compositor, trazendo a música dele, a poesia, e pelo fato de ele escrever livros e cuidar do Amapá com uma excelência formidável. Eu não quero chegar lá na frente e ver que nós não tangemos o grupo Pilão, mesmo ele pertencendo a uma geração anterior à nossa. Se você pegar os meus discos, eu nunca deixei de gravar uma música do Fernando. Além da admiração e da amizade, eu tomo cuidado porque é parte daquilo que me é referência. Não só o Fernando, mas o grupo Pilão, e um cara muito importante chamado Bi Trindade, que, infelizmente, eu não consegui trazer. Quando a gente estava quase no tempo de trazê-lo para dentro, ele morreu. Eu falo de o Movimento Costa Norte cantar esses compositores: eu, o Amadeu, o Zé Miguel, o Val Milhomem e, mais recentemente, o Joãozinho Gomes.”

6 Entrevista concedida ao autor em 30/5/2018, em Macapá/AP, e por WhatsApp, em 8/8/2018.

O que me faz lembrar de Jean Garfunkel, autor de *Mazzaropi* (com Paulo Garfunkel). Poeta, compositor e escritor paulista, que ilustra o processo criativo dele recorrendo ao esporte. “Eu sempre procurei fazer uma coisa que levasse pra frente, como uma corrida de revezamento, do cara que vem, pega o bastão do outro e segue em frente. Eu não vou romper com o bastão que estão me entregando. (...) Ou seja, cada vez que eu estou pegando o bastão nesse revezamento, de certa forma estou tentando lembrar: ‘Oh! Não se esqueça do Mestre! Não esqueça a fonte onde a gente bebeu toda essa cultura e essa influência maravilhosa.’”⁸

O ato de pegar o bastão, correr com ele e repassá-lo adiante, significa valorizar as origens, recriar sem desvirtuar a essência e deixar um legado para quem virá. Osmar Junior e os outros protagonistas do Movimento Costa Norte absorveram as fontes aqui declaradas e souberam passar muito bem o bastão. O projeto Roda de Bandaia, de João Amorim, é um exemplo.

“*Tajá* caiu tanto no gosto popular que ela foi gravada em diversos ritmos, através de vários intérpretes, cantada como samba, como *zouk*, forró, até mesmo romântico. Inclusive o Benedito Trindade, conhecido como Bi Trindade, que fazia parte do grupo Pilão, gravou essa música em francês e ela foi muito divulgada na Guiana Francesa; até hoje é tocada bastante por lá. Aqui em Macapá nós praticamente nos esquecemos do Bi”, constata Fernando Canto.

Tajá foi gravada originalmente por Amadeu Cavalcante, no LP *Sentinela Nortente* (Produção Independente, 1989), pelo cantor roraimense Halisson Crystian, no CD *A Flor e o Beija-Flor* (Produção Independente, 2004), entre outros registros.

“Eu vejo *Tajá* assim como vejo *Jeito Tucuju* (Val Milhomem/Joãozinho Gomes), também gravada por muitas pessoas, de formas diferenciadas, e que penetra nas pessoas como parte dessa identidade. Acho interessante pra caramba que ela tenha ganhado esse gosto popular e que hoje represente uma obra de arte, da mesma forma como uma pintura, cheia de ressignificações. Em vários lugares que eu fui, eu ouvi tocar e fico feliz. Mas eu não fico dizendo que é minha. Eu até fico meio assim... na minha. Eu não tenho cara de ir lá dizer: ‘É minha’ [risos]”, finaliza Fernando Canto, demonstrando timidez.

⁷ História contada em detalhes no volume IV, da série *Então, Foi Assim*.

⁸ Entrevista concedida ao autor em 17/1/2011, em São Paulo/SP.

TAJÁ

(Osmar Junior/Fernando Canto)

*Segure o meu segredo, neguinho
De ti não tenho medo, neguinho
Comigo-ninguém-pode, tajá
Comigo-ninguém-pode, tajá
Plantei no meu terreiro, meu bem
Sementes de pimenta, meu bem
Tomo um banho de alho misturado
Com sal grosso
Rezo pros meus guias, vou bebendo
Água de poço
Água de poço*

BACABEIRA

Adelantado de Nueva Andaluzia já foi o nome do lugar conhecido hoje como Amapá. A atual capital do estado, Macapá, é palavra derivada de *macapaba*, de origem indígena (tupi), que significa lugar de muitas bacabeiras ou estância das bacabeiras.

Bacaba é o fruto de uma palmeira nativa da Amazônia, parecida com o açaizeiro, que possui como habitat a mata virgem de terra firme. A bacabeira é uma palmeira de aproximadamente 25 centímetros de diâmetro e que pode atingir até 20 metros de altura. A polpa do fruto é utilizada no preparo do vinho de bacaba, elaborado do mesmo jeito que o açáí.

Bacabeira é também o título de uma música composta numa parceria a três, Enrico Di Miceli¹ e Cléverson Baía², na elaboração da melodia, e Joãozinho Gomes³, na criação da letra. Nasceu junto com *Mandala a Mandela*, em uma mesma ocasião, em circunstâncias parecidas, em um belo encontro literomusical de três dias, regado a cerveja e cachaça. Neste capítulo, a música-destaque é *Bacabeira*; em outro, abordo a história de *Mandala a Mandela*.

Enrico e Joãozinho Gomes já são velhos conhecidos, têm uma obra composta em parceria e com amizade, que Enrico Di Miceli faz questão de reverter. “Eu e o Joãozinho somos amigos há mais de 30 anos. O destino fez com que nós viéssemos morar em Macapá. Não só o destino. No meu caso, o espaço que eu teria no campo da engenharia. Um território em desenvolvimento, para mim, seria ideal. Quando recebi a proposta, eu não tive dúvida de vir para cá. O João já veio a convite do Gilberto Semblano, que apesar de ser secretário de Finanças do município de Macapá [1991], era um grande incentivador da cultura da cidade. Até então nós não éramos parceiros em Belém. Somente amigos. E nessa vinda do Joãozinho para cá, eu comecei uma aproximação de amizade, que se traduz nas mais de cem parcerias que fizemos. Criamos uma obra juntos. E nós fomos bem acolhidos, não só na cidade, mas no estado do Amapá. E de alguma forma nós gostaríamos de contribuir, nós tínhamos vontade de fazer uma música em agradecimento ao acolhimento que tivemos aqui.”⁴

1 Enrico Di Miceli 12/2/1961 Belém/PA.

2 Cléverson Baía 2/8/1976 Macapá/AP.

3 João Batista Gomes Filho 20/10/1957 Belém/PA.

4 Entrevista concedida ao autor em 5/6/2018, em Macapá/AP.

Algumas dessas composições constam no repertório do CD *Amazônica Elegância* (Produção Independente, 2010), entre elas: *Cantor, compositor, poeta; E reguem flores; Mandala lembra você; Punhal de ferro; Eu e a solidão; Penastro; A beleza da arte que emana; Letra de música; Mandala a Mandala; 4 de Fevereiro*, e a faixa-título.

Já Cléverson Baía, o terceiro envolvido é um predestinado. Afirma que não escolheu trabalhar com música. Tem segurança em atribuir que foi a música que o escolheu. “Eu fui tocado. Aquele encontro que realmente não tem mais volta. O interessante é que isso se deu no momento que eu frequentava a Igreja Assembleia de Deus. Nesse período, na década de 1980, eu morava em Oiapoque, que é um município do extremo-norte do Amapá, onde dizem que começa o Brasil. Com cinco, seis anos de idade, eu comecei a participar dos cultos dominicais. Mas o impacto mesmo, na minha vida, antes de ser compositor e cantor, é que um rapaz que morava lá tinha ido a Belém estudar e, quando voltou, trouxe uma guitarra. Então, a porta de entrada na música, para mim, foi a guitarra, que é minha grande paixão. Eu sempre digo que eu sou um guitarrista que canta, cantei por necessidade. Minha preferência é tocar guitarra, é o que eu quero fazer para o resto da vida.”⁵

Impressionado com a guitarra e com um violão precário nas mãos, Cléverson Baía foi aprender a tocar o instrumento. Não parou mais.

“Mais tarde eu me mudei para Macapá e aconteceu aquela coisa de adolescente que toca. Comecei a compor as minhas músicas. Depois de um tempo, montamos uma banda de *rock*, conseguimos construir um cenário favorável, chamamos atenção de algumas pessoas que já estavam no meio, pelo menos o pessoal que já estava consagrado. E a partir daí eu comecei também a trabalhar com a música regional.”

Um desses consagrados da cena amapaense a que se refere Cléverson, é Enrico Di Miceli. Dono de melodias sofisticadas e harmonias bem elaboradas, em se tratando de formação musical, Enrico é um homem de “visão”, pois foi através dela que ele aprendeu a tocar. “A minha formação musical vem do olhômetro, ou seja, na verdade, eu assisti a muitos espetáculos e eu ficava bem à frente, para olhar as harmonias que os violonistas faziam. Para eu ser um músico da noite paraense, em 1980, eu assisti durante quase um ano a uma dupla que tocava no Sozinho’s Drinks: Pedrinho Cavalléro e Alexandre Souza. Eu passei um ano assistindo às

⁵ Entrevista concedida ao autor em 31/5/2018, em Macapá/AP.

apresentações deles nos fins de semana para aprender as harmonias, para eu poder tocar na noite. Então, a minha formação é de ouvido, é a formação do visual, de ver, de assistir. Hoje, com o celular, eu costumo fazer gravações dos meus parceiros. Teve um *show* do Chico César, por exemplo, aqui em Macapá, que, para aprender as harmonias das músicas, eu filmei apenas o braço do violão dele [risos].”

A propósito, os mecanismos de busca na Internet hoje facilitam essa tarefa ao oferecer as letras e cifras das músicas de maior repercussão, nacionais e internacionais.

Já no processo criativo de Joãozinho Gomes, como veremos no capítulo destinado a *John Crazy* (com Amadeu Cavalcante) e como vimos em *Pérola azulada* (com Zé Miguel), embora sem saber tocar ele usa o violão como apoio psicológico para compor suas letras, escrevendo-as como se estivesse letrando melodias. “É por isso que as minhas letras ficam extremamente musicais. Meus parceiros dizem: ‘Nas letras do Joãozinho a música está toda lá’. É proposital fazer dessa maneira. Eu não escrevo letra de música como eu escrevo poema. Poesia é outra história. Eu escrevo no ritmo dela e nem penso em música. Penso apenas no ritmo das palavras, das aliterações e tudo mais. Mas quando eu vou escrever para música, não. Aí a cabeça é do compositor totalmente. O uso do violão pode ser psicológico mesmo. Agora, eu já sinto falta; por exemplo, eu me mudei de casa, não levei o meu violão velho, fui escrever um texto solto e senti a maior necessidade do violão. Pode ser psicológico, mas me ajuda muito a dar musicalidade para a letra, porque se eu for escrever solto sem essa busca rítmica que eu estou acostumado, eu vou escrever um poema. Vai dificultar para o meu parceiro.”⁶

Dizem que o bom compositor põe música até em bula de remédio. Eu desconfio dessa afirmação, como desconfio de projetos de músicos que criam uma música por dia. As obras-primas não nascem da obrigação nem na base do martelo. Imagine o resultado de uma “bula-canção”, com palavras sem poesia, sem métrica e rimas. É apenas um exercício.

“Quando o melodista pega uma letra bem sonora, é muito melhor. As músicas geralmente ficam mais bonitas. Quem faz música, quando pega um texto todo quebradão, pode até fazer, mas fica complicado, não fica encaixadinho, bonitinho, direitinho e tudo mais. Então, eu acho que você tem que escrever a letra

6 Entrevista concedida ao autor em 1º/6/2018, em Macapá/AP.

da música para ser musicada mesmo. Quem tem a facilidade de fazer assim, faça que é muito melhor”, aconselha Joãozinho Gomes.

Nesse sentido, *Bacabeira* nasceu em um momento definido como senso de oportunidade: a necessidade de criação de um *jingle* de campanha política e a possibilidade de oxigenar a parceria com a presença do jovem compositor, cantor e guitarrista Cléverson Baía. O resultado da reunião, sem dúvida, foi positivo. Tanto que as duas composições nascidas ali se tornaram muito conhecidas em Macapá. “Assim como temos o RE x PA⁷ em Belém do Pará, aqui o embate é na questão política. A maioria da população do estado do Amapá vive, na verdade, do funcionalismo público. Então a população está ligada a um ou outro candidato. E aí, na eleição de 2004, o Clécio [Luís] pediu para mim e para o Joãozinho Gomes compormos um *jingle* de campanha – e convidamos o Cléverson Baía para ajudar no processo criativo da composição. Nós estabelecemos que nosso encontro seria aqui em casa, no espaço conhecido como Bebedouro do Jardim da Flor. E nos reunimos para compor. Foram três dias de farra e de muita concentração para compormos esse *jingle*”, relembra Enrico Di Miceli.

Clícia Di Miceli, esposa de Enrico, que, entre acepipes e guloseimas, testemunhou tudo, diz que “o Clécio era ainda um ilustre desconhecido entre os grandes nomes da política local. Era a primeira candidatura. Estava disputando uma vaga para vereador. E ele fez esse pedido que o *jingle* da campanha fosse criado pelos três amigos, tudo feito com muita paixão, usando o que cada um poderia oferecer. Aí foi marcado um encontro para isso. Os três juntos ficaram hibernados lá em casa, cerveja rolando, um papo descontraído, muita conversa fiada, risada solta e uma irmandade gostosa de partilhar”⁸.

A presença de cerveja e cachaça no ato criativo é apenas um elemento de descontração, um hábito social, não uma necessidade. Joãozinho Gomes, por exemplo, só gosta de compor letras absolutamente sóbrio.

“O Joãozinho já tinha recebido do Cláudio – amigo que coordenava a campanha – o mote para o *jingle*: ‘Acreditando sempre’. Como eu moro um pouquinho afastado da cidade, ali na rodovia JK, que leva a Santana, passamos três dias com o Cléverson e o João dormindo em [nossa] casa, tomando café, almoçando e jantando. A gente ali ligado na criação do *jingle*”, relata Enrico.

⁷ Clássico futebolístico paraense Remo x Paissandu, Leão x Papão (Mucura).

⁸ Entrevista concedida ao autor em 30/5/2018, em Macapá/AP.

Anteriormente, Joãozinho Gomes já havia passado para Enrico as letras de *Bacabeira* e *Mandala a Mandela*, para serem musicadas pelo parceiro.

Enrico Di Miceli relata que “não tinha feito nenhuma melodia para a construção dessa homenagem à cidade de Macapá. O João tinha vontade de fazer uma letra nos moldes do que teria sido *Sabor açaí* (com Nilson Chaves), para Belém do Pará. Aí eu aproveitei a ida do Cléverson Baía lá pra casa para mostrar a letra para ele. Naquele momento nós não tínhamos ainda a letra do *jingle*, só o mote. E eu comecei a compor no primeiro dia desse encontro a *Bacabeira*. Fiz a parte A da música e entreguei ao Cléverson, que no outro dia de manhã acordou e já compôs a parte B”.

Cléverson Baía se recorda bem da situação: “Cara, uma cerveja aqui, uma dose de cachaça ali... O Enrico não bebia na época. Só eu e o Joãozinho. E vai daqui, vai dali: ‘Pô! Ficou legal esse *riff* [toca no violão]! Aí, cara, vai daqui e vai dali, surge outra melodia. Aí o Enrico veio com isso aqui [toca ao violão]. ‘Pô, legal, está bonita essa melodia’! E tentávamos encaixar. E o resultado, para encurtar a história: fizemos duas músicas novas e não compusemos o *jingle*. Nós pegamos uma letra do João, pegamos a melodia que nós estávamos construindo para o *jingle* da campanha e fizemos duas músicas. No final, foi bom porque resultou em duas músicas maravilhosas: *Bacabeira*, uma homenagem a Macapá, que fala da relação do fruto com a cidade, e *Mandala a Mandela*, que fala da dança do marabaixo”.

O *jingle* era uma encomenda, que é uma das variações do processo criativo musical. Só que ela tinha um prazo para a entrega, como tudo numa campanha política com recursos limitados.

Clícia Di Miceli relembra que naturalmente as atenções se desviaram para outras coisas. “Eles se envolveram tanto com a produção das outras músicas que começaram a fazer, que o *jingle* acabou ficando em segundo plano. Eles foram seduzidos pelo clima bom que rolou em torno disso. Nós tínhamos avisado ao Clécio: ‘Olha, os meninos vão se reunir esta semana para compor’. Clécio ficou animado e disse: ‘Tá legal. Uma hora eu apareço lá’. Quando o Clécio chegou, todos riram muito, porque não tinha nada de *jingle*. Tinham feito duas belas músicas.

E o Clécio:

‘ – Sim, e o meu *jingle*? Dependo dele pra botar a campanha na rua.’

‘– Já tentamos, mas o que a gente fez mesmo foram duas músicas, responderam.

O Clécio ouviu *Bacabeira* e disse:

‘– Cara, o *jingle* não está pronto, mas o refrão de *Bacabeira* dá uma bela cabeça do meu *jingle*’.

O Clécio já visualizou a beleza do que eles tinham acabado de compor. Acabou entrando na farra com a gente, ficou repetindo e internalizando as músicas que eles tinham acabado de fazer.”

Enrico, que sabia que estava numa saia justa, confirma a situação: “O Clécio nos procurou no segundo dia para saber como é que estava o *jingle*. A única coisa que não tinha era o *jingle*. Nós estávamos terminando de compor a música *Bacabeira*. A melodia do refrão nós fizemos juntos, eu e o Cléverson. E acabou que o refrão da música *bacabeira, bacabeira, o teu fruto no alguidar, quando sangra é bacaba e bacaba é Macapá* se tornou a introdução do *jingle* do Clécio, para a campanha de 2004”.

As duas músicas surgiram do senso de oportunidade. O ambiente e as condições eram bastante acolhedores. Cléverson concorda com a alteração do foco. “Realmente não havia nenhuma intenção, foi uma parceria musical inesperada, porque, de fato, o objetivo era fazer o *jingle*. Nós tínhamos prazo para entregar e ficamos nessa brincadeira, nessa sacanagem, no bom sentido. E não saiu nada do *jingle*. Acabamos por aproveitar a melodia que parecia ter sido feita para a letra de *Bacabeira* e não para música de campanha.”

A criação artística, às vezes, exige tempo, paciência, reflexão. No caso dos jingles, embora seja uma peça publicitária de consumo rápido, requer um estudo do produto, do personagem, do público destinatário e a criação de um refrão de fácil assimilação. Tanto que existem dezenas de canções que nasceram como jingles e se perpetuaram no imaginário coletivo. Como é o caso da campanha do banco Bamerindus (*O tempo passa/O tempo voa/E a poupança Bamerindus continua uma boa*); ou os jingles de Natal da tevê Globo (*Hoje é um novo dia/De um novo tempo que começou/Nesses novos dias, as alegrias/Serão de todos, é só querer/Todos os nossos sonhos serão verdade/O futuro já começou*); do McDonald’s (Dois hambúrgueres, alface, queijo, molho especial, cebola, pickles, num pão com

gergelim, é o Big Mac); e da Caixa (*Vem pra Caixa e tudo bem/Vem pra Caixa você também/Vem*).

“O *jingle* a gente conseguiu concluir num segundo encontro. Basicamente é isso a história de *Bacabeira*. É uma música que tem um significado muito grande. Uma homenagem ao carinho dessa cidade que nos recebeu tão bem durante todos esses anos. E compomos no espaço que a gente chama de Bebedouro, que é o espaço de encontro de compositores, encontro para um bate-papo etílico, de degustação. E esse foi o espaço que nós escolhemos para criar. Lá no Bebedouro surgiram muitas músicas”, conta Enrico Di Miceli.

Bacabeira foi gravada originalmente no DVD do *Festival da AMCAP* (2005); por Oneide Bastos, no CD *Quando Bate um Tambor* (Produção Independente, 2013), indicado para o 26º Prêmio da Música Brasileira; pelo grupo Senzalas, no CD *Tambores no Meio do Mundo* (Produção Independente, 2011); por Enrico Di Miceli, no CD *Todo Música* (Produção Independente, 2018), com participação de Nilson Chaves.

Joãozinho Gomes confirma que a letra foi feita com a intenção de homenagear Macapá. “*Bacabeira* tem história, é uma intertextualização de *Sabor açaí* [com Nilson Chaves]. *Sabor açaí* está para Belém, como *Bacabeira* está para Macapá. Eu quis fazer uma homenagem a um símbolo do Amapá, que deu origem ao nome da cidade de Macapá. E eu já tinha mandado a letra para o Enrico. Eu sei que eles, em vez de pegarem e trabalharem a música do Clécio, com a intenção de que fosse a música de campanha, eles fizeram *Bacabeira*. Aí, terminada a música, o Clécio chegou lá para escutar. Eles a apresentaram. O Clécio ficou olhando e disse: ‘Olha, a música está linda. Mas onde é que está incluída a história da minha campanha aí?’ Acabou que eles utilizaram uma parte do refrão no *jingle* da campanha. E graças a Deus que ele se eleger”, festeja Joãozinho Gomes, com humor e alívio.

Com suas boas lembranças, Clícia Di Miceli finaliza: “Foi um momento muito especial em que o Bebedouro, lá em casa, estava em efervescência, todo mundo se encontrava lá. Aí marcamos o outro encontro e foi muito bacana. Só deu o *jingle*. Quando ficou pronto, chamamos o Clécio para apresentar que, de cara, aprovou. Na sequência, agendaram a gravação e, em poucos dias, a música estava nas ruas”.

O fato é que esse encontro se desdobrou em três belas canções, duas das quais já entraram para a história do cancioneiro amapaense, e um *jingle* vitorioso que ajudou a garantir uma vaga de vereador ao Clécio Luís, hoje prefeito de Macapá.

BACABEIRA

(Enrico Di Miceli/Cléverson Baía/Joãozinho Gomes)

*Elegante palmeira
Manequim da floresta
Não tens par nem touceira
Vives só, mas em festa
És um pouco mais cheia
Do que o açazeiro
Alguns palmos mais baixa
Só que tens mais cabelo
Tu e ele são plantas
Diferentes no nome
Semelhantes às pampas
Tu mulher ele homem
Dele tens a mania
Também matas a fome
Quando ao meio-dia
Ela chega e consome
Bacabeira, bacabeira
O teu fruto no alguidar
Quando sangra é bacaba
E bacaba é Macapá
És o prato do dia
Aos que bebem e comem
De tua vasta sangria
Quando a comida some
Elegante palmeira
Manequim da floresta
És mulher brasileira
Farfalhando em festa*

PÉROLA AZULADA

A Mãe-Terra é generosa e nos supre em todas as necessidades humanas: a comida que nos alimenta, a água que nos mata a sede, o ar que respiramos, o vestuário que nos agasalha, os utensílios que nos servem, os carros que nos transportam, os sapatos que nos calçam, os remédios que nos curam, os aparelhos eletrônicos que facilitam nossas vidas... Tudo o mais que viermos a pensar, terá sido ela que nos terá fornecido. Inclusive os tóxicos que nos adoecem, o álcool que nos embriaga, o chumbo que nos mata, os ácidos que nos corroem, pelo mau uso que se faz. Mesmo diante dessa constatação, há quem a trate mal, a despreze, a devaste e a destrua, como se ela não fosse *a minha oca, meu iglu, minha casa*. *Pérola azulada*, melodia de Zé Miguel¹ e letra de Joãozinho Gomes², destaque deste capítulo, aborda exatamente essa questão.

Antes de eu contar a história de como essa comovente canção foi feita, é importante conhecer o processo criativo do poeta e letrista mais requisitado da Amazônia, que se transformou em um fornecedor de letras que contribuem para belas parcerias, não só no Amapá, mas em diversas partes do Brasil: Joãozinho Gomes.

“Vamos lá, inspiração, transpiração... [risos]. Vou falar uma coisa para você: Se eu fosse esperar por inspiração, eu não teria feito meia música. Eu não acredito. Eu acredito no trabalho, eu acredito muito no dia a dia, você sentar ali para trabalhar como qualquer outro operário. Eu tenho o mesmo processo de qualquer operário, em qualquer segmento da vida. Eu acordo, tomo um banho, tomo café e vou trabalhar, vou escrever. É um ritual, diariamente. A inspiração, eu acho uma palavra superbonita, é muito legal para definir a qualidade de um trabalho. Até aí, eu acho bacana. Tem muita gente que não concorda com o que eu falo e torce o nariz”, explica Joãozinho Gomes³.

É comum as pessoas mais sensíveis, ao lerem as letras de Joãozinho ou cantarem as músicas dele, comentarem: “Que poeta inspirado”! No entanto, ele não acredita na inspiração. “Eu acho até que ela existe quando

1 José Miguel de Souza Cyrillo 29/9/1962 Macapá/AP.

2 João Gomes 20/10/1957 Belém/PA.

3 Entrevista concedida ao autor em 24/3/2018, em Macapá/AP.

você faz uma música com bastante rapidez, sem muitos atropelos, e que essa música fique, por exemplo, superbonita; e que você a tenha feito com facilidade, sem ter que se debruçar muito ali, sem ter que deixá-la adormecida para concluí-la no outro dia. Ali pode até se encaixar a inspiração.”

Ao ouvir isso, comentei com Joãozinho o conceito do cantor e compositor pernambucano Dudu Falcão, para o qual a inspiração é uma transpiração que deu certo. “O Dudu definiu, né? Ele falou realmente o que eu quero dizer e definiu com muita clareza e sabedoria. É isso! Exatamente isso. Na história do meu processo criativo é isso.”

Tendo Joãozinho falado em deixar a letra adormecer para acordá-la no dia seguinte, para finalizá-la com outro estado de espírito, peço que ele aprofunde a reflexão sobre essa dinâmica. “Só quando eu não a concluo, eu deixo para depois. Geralmente, eu busco concluir no mesmo momento. Mas quando não, eu a adormeço e volto a trabalhá-la no outro dia. Mas sempre faço isso. Eu acho que todo letrista faz esse trabalho de burilção, esse trabalho de revisão, dá um polimento. Eu costumo fazer assim, faço sempre, uso sempre esse processo que é importante.”

Prática que se compara à do pintor ou do escultor, que só publica sua obra depois de todo um cuidado de lapidação, de retoques, de aprimoramento.

“É importante, senão fica inacabado. Porque o autor acaba sofrendo quando o trabalho não vai do jeito que ele quer. Ainda mais uma coisa que você guarda para a vida inteira. Se for editado, pior ainda, porque não dá mais para consertar. Toda vez que você for escutar aquilo, vai te incomodar a falta desse cuidado. Então, é por isso que é bom sair prontinha, do jeito. Se for necessário mudar depois, lá na frente, você faz um acordo com o parceiro para que ela saia da maneira que você quer. E se tiver que mudar, que você participe, para que a mudança não lhe deixe incomodado, para que aquilo não venha a lhe torturar no futuro.”

O processo criativo de Zé Miguel consta em detalhes em outro capítulo deste livro dedicado a *Vida boa*, uma de suas composições de maior sucesso. Aqui ele conta como nasceu a melodia que resultou em *Pérola azulada*. “Ela tem umas coincidências interessantes. Eu estava em casa, faltou energia, e eu peguei o violão, fui para a varanda e compus a melodia. Gravei numa fita cassete – não tinha WhatsApp nem celular na época. Gravei e mandei para o Joãozinho Gomes.

Coincidentemente, o Joãozinho conta que um dia que faltou energia na casa dele, ele foi para a varanda e pegou a música e começou a escrever. E ele já estava concluindo a letra, era um texto romântico, ele parou e disse: ‘Não, cara! Essa é uma melodia muito importante. Ela merece outra letra.’”

E que está de conformidade com o que Joãozinho Gomes conta. “Essa música tem até uma história pitoresca. Essa é uma das músicas que eu coloquei a letra na música pronta. Eu escrevi uma letra inteira para essa música e terminei. Aí eu dei uma adormecida na letra, botei-a para descansar. Voltei no outro dia para olhar e gostei. Já estava pronta e tal. Quando eu voltei para ver novamente, concluir a revisão dela, me deu uma agonia. Estava tão bonita! Mas senti que a letra não era para essa música. E aí escrevi outra letra todinha. Botei a primeira letra de lado e escrevi a letra atual que é *Pérola Azulada*.”

Os poemas e as músicas são como filhos(as) para os compositores. Assim, o que teria havido para que o criador desprezasse sua cria?

“Senti uma agonia e eu a rejeitei. Você tem que lapidar bem, tem que cuidar bem para ela não ir com alguma coisa que não lhe deixe bem. Eu rejeitei mesmo. ‘Não, não é isso aqui’. Poderia até ir do jeito que estava. Mas talvez não fosse a música que é hoje, que as pessoas escutam, que acham bela, que tem um significado pelo que ela fala, a defesa do Planeta, e que é uma música bonita. A primeira letra falava de amor entre um homem e uma mulher, recorrente e comum dentro da música. Hoje em dia eu até evito fazer canções com essa temática, porque eu acho que já foram feitas tantas. A outra letra era bonita. Se ela tivesse ficado, tudo bem, ficaria. Mas não sei afirmar se faria um sucesso maior que a atual. Eu acredito que não. Mas, para mim, ficaria muito ruim, eu iria sentir a falta dessa letra atual.”

Zé Miguel soube da troca e ficou curioso. “Até hoje cobro do Joãozinho o outro texto porque eu queria musicar. E ele não consegue mais achar.”

O que é compreensível para quem utiliza cadernos para registrar suas obras, que vão se acumulando durante a vida. “Quando eu entreguei a letra definitiva para o Zé Miguel, eu falei para ele dessa história. Aí ele começou a me perturbar por causa da letra anterior. Acontece que eu escrevo à mão num caderno e muitas letras se perderam. Eu já procurei bastante para entregar para ele, que ele queria fazer um *show* cantando as duas versões, o que seria muito legal. Mas eu

não consegui encontrar. Eu estou de mudança novamente e ainda não peguei a papelada, para ver se eu tenho mais uma chance de encontrar a outra letra para passar para ele. Então na criação de *Pérola azulada* tem essa curiosidade”, revela Joãozinho Gomes.

O poeta fez muito bem em dedicar versos tão lindos à nossa nave Mãe. *Já aprendi viver como vive nu/Um cacique arara, cultivando aurora/Luz de sua tiara/ Eu amo você Terra minha amada/Minha oca, meu iglu, minha casa/Eu amo você, pérola azulada/Conta no colar de Deus, pendurada...*

“É uma música que comove muito as pessoas. Eu tenho um amigo que é juiz, que diz que não consegue ouvir essa música sem chorar. Eu conheço várias pessoas que ouvem *Pérola azulada* e choram. Essa experiência eu tive em diversos momentos. Eu terminei de compor a música e saí mostrando. Em vários ambientes, eu terminava de cantar e as pessoas estavam chorando. Eu não sei que tipo de emoção que essa música provoca. Talvez alguma mensagem que esteja subliminarmente contida nela que toca as pessoas, que nem eu nem o Joãozinho temos consciência do que nós realmente queremos dizer com a música”, reflete Zé Miguel.

Esse comovente pedido de socorro à Natureza é uma bandeira eterna na obra de Joãozinho Gomes.

“*Pérola azulada* é uma canção que fala sobre o problema grave que o nosso Planeta enfrenta com a devastação, a brutalidade humana com relação às coisas boas e fantásticas que a natureza nos proporciona. É uma coisa divina. No meu trabalho sempre tem canções que tratam desse assunto, que é tão triste. E esta é mais uma dessas canções. Inclusive eu tenho um projeto que se chama O Eco Lógico de um Grito e tem várias canções que eu escrevi em defesa da natureza e contra esse tipo de crime: a devastação da floresta, o tráfico de animais, a poluição dos rios, enfim... Todos os tipos de crime contra a natureza sempre me incomodaram muito, e há muito tempo eu falo da minha indignação em relação a isso nas minhas músicas com meus parceiros. Então, não digo que *Pérola azulada* surgiu num momento em que alguma coisa tenha me levado a escrever a letra, e, sim várias coisas que acontecem a todo instante contra a natureza.”

Como diz o compositor Osmar Junior no capítulo dedicado a *Sentinela nortente*, é a música e a poesia “substituindo as cartucheiras, as espingardas e os facões”, no enfrentamento dos desafios em defesa da natureza.

Pérola azulada foi registrada por Zé Miguel, no CD *Zé Miguel – Acústico* (Produção Independente, 2002). E, de acordo com o autor, também por Nilson Chaves, Marco Monteiro, Marcelo Dias, grupo Negro de Nós e Juliele.

“É uma canção especial. Por isso mereceu que eu escrevesse uma letra especial. Que, a propósito, poderia nem existir, porque tinha outra letra pronta. E eu acabei, na hora H, achando que esta seria a letra e não a anterior. Eu a considero um hino. Eu até acho que ela é uma música que ainda não foi descoberta. Ela ainda será cantada por muita gente e alcançará distâncias imensuráveis. Porque, de fato, ela é uma grande mensagem”, finaliza Joãozinho Gomes⁴.

Tomara que ela seja cantada, sim, por milhões de pessoas como deseja o poeta. E que possa ser em celebração pela humanidade ter, finalmente, conseguido preservar o Planeta. E não em desespero por não termos mais esperança de salvá-lo.

⁴ Complementação da entrevista por WhatsApp, em 13/7/2018.

PÉROLA AZULADA

(Zé Miguel/Joãozinho Gomes)

*Já aprendi voar dentro de você
Ancorar no espaço ao sentir cansaço
Ossos da jornada
Já aprendi viver como vive nu
Um cacique arara, cultivando aurora
Luz de sua tiara
Eu amo você, Terra minha amada
Minha oca, meu iglu, minha casa
Eu amo você pérola azulada
Conta no colar de Deus, pendurada
A benção minha mãe
Já aprendi nadar em seu mar azul
Adorar água, homem-peixe, água
Fonte iluminada
Já aprendi a ser parte de você
Respeitar a vida em sua barriga
Quanto mais vão aprender
Eu amo você
“Terra, Terra por mais distante o errante
Navegante quem jamais te esqueceria”⁵*

⁵ Trecho de *Terra*, composição de Caetano Veloso.

NOS PASSA VIDA (OS PASSA VIDA)

O potiguar Rambolde Campos¹ chegou a Macapá em 1982, época em que não se tinha a costume de realizar apresentações nos bares com repertório próprio, uma coisa já comum no Nordeste. “Quando eu cheguei aqui, os cantores não faziam *shows* autorais, de chegar e botar cartazes na rua, botar faixa. Em 1984, eu espalhei cartazes na rua com a divulgação do *show* Rambolde Campos cantando *Nos Caminhos Deste Sol*, onde o Osmar, o Val e o Zé Miguel fizeram vocais para mim, eles participaram do *show*. Então a minha busca sempre foi a questão autoral. Quando eu vou fazer um *show*, 99 por cento é autoral. Sempre foi. Tanto que eu fui um dos primeiros daqui a fazer *shows* autorais.”²

Osmar Junior, que depois se tornou parceiro de Rambolde em diversas composições, em conversa informal, lembrou-se do *show*, das participações dele, de Val Milhomem e Zé Miguel, e confirma esse aspecto pioneirístico. “Eu lembro quando eu cantei *Nos passa vida*, pela primeira vez. Em todo *show* que eu faço, sempre canto uma música nova, mesmo que ninguém conheça, e dou o recado: ‘Olha aqui, eu vou mostrar uma música nova. Se vocês gostarem, batam palmas para eu saber se a música é boa ou não. Se vocês baterem forte é porque a música é boa. Se vocês baterem fraco, e assim por diante... E eu continuo insistindo com a danada da música, né? Assim que eu faço.”

Rambolde Campos age corretamente. Senão, como escoar a própria produção? Nenhum compositor ou poeta cria músicas ou poemas para engavetá-los ou para mostrar apenas a um círculo restrito de amigos nos quintais ou nas panelinhas.

A música-destaque deste capítulo, parceria de Rambolde Campos com Osmar Junior, nasceu originalmente como *Nos passa vida*, mas depois tornou-se conhecida como *Os passa vida*, a partir de intervenções pontuais feitas na letra pelo cantor e compositor paraense Alcyr Guimarães – que a difundiu, mas que não chegou a se configurar uma parceria a três. A propósito, há uma polêmica que é importante registrar para fins históricos, porém

¹ Rambolde Campos 28/10/1962 Natal/RN.

² Entrevistas concedidas ao autor em 30/5/2018 e 5/6/2018, em Macapá/AP.

já foi devidamente relevada por todos os envolvidos, que continuam amigos. As alterações feitas por Alcyr, embora tenham sido consentidas (ou não) pelo autor da melodia, não tiveram a anuência do autor da letra. No decorrer deste capítulo, essa história será esclarecida nas versões dos compositores e do adaptador – e são divergentes entre si. Primeiro, a versão do melodista, Rambolde Campos:

“*Os passa vida* tem história e muitas histórias, né? Porque, de repente, as pessoas vão entendendo a música, concebendo a música como sua, adotam a música pra si e ali cada um passa a sua história. Mas ela tem uma historiazinha, sim. Minha forma de compor com o Osmar sempre foi junto. Mas, desta vez, o Osmar chegou à minha casa trazendo parte da letra, quase pronta, para melodizar. A gente sempre fez assim. Às vezes, eu chego com uma parte da música ou da letra pronta e mostro para o Osmar e a gente continua. Desta vez, foi o inverso. Muitas vezes acontece também de a gente estar junto e fazer tudo junto”.

Rambolde Campos ao iniciar a sua versão da história traz à tona que frequentemente a parceria dele com Osmar Junior é presencial, muito rara nos tempos de tecnologias modernas, em que o celular facilita o tráfego de melodias e letras, e que permite que novas músicas sejam criadas, sem que os parceiros até se conheçam. “O Osmar chegou com aquilo. Eu lembro que a gente deu uma volta de carro. Talvez o Osmar nem se lembre disso. Eu me lembro dessa viagem, com a gente andando de carro ao léu, passando pelos cantos da cidade e ele apontava sempre para as mangueiras:

‘ – Tá vendo ali, que copa bonita, né?’

‘ – É bonita.’

As mangueiras cheias de mangas estavam chamando atenção. E teve momentos de nossa vida que a gente estava sempre junto.”

Um dos requisitos para quem compõe presencialmente é a amizade e, com ela, a cumplicidade, o despojamento, a ausência de timidez, em que um não tenha pudor de apresentar dez ideias, das quais nove serão rejeitadas sem cerimônia. Em especial, no caso desta canção, a amizade e o companheirismo de Rambolde por Osmar ficaram bem evidenciados.

“A letra é mais do Osmar. Ele já trouxe o poema, o texto quase todo pronto.

E eu coloquei algumas coisas, umas frases também na música. Não lembro quais frases, fiz alguns ajustes. Mas a letra e a música são minhas e dele. Essa é a realidade”, afirma Rambolde.

Na composição com os dois autores dando sugestões e propondo alterações, fica difícil mesmo identificar depois o que fez cada um. Na versão que Osmar Junior conta, era a melodia que já estava pronta, e em cima dela criou a letra.

“*Os passa vida* é uma música que tem umas histórias interessantes. Aqui [Macapá] é uma cidade das mangueiras. É muito parecida com Belém. Aqui era Pará. Um dia, o Rambolde chegou e eu estava num momento muito depressivo. Eu estava sofrendo de depressão por diversos motivos. Eu tinha separado de um casamento. E nesse período de separação, automaticamente apareceu outra pessoa na minha vida. Mas eu não estava legal. Aí o Rambolde percebeu e chegou ao meu apartamento, na alameda Serrano. Eu acho que foi mais essa coisa do sentimento que o Rambolde tem por mim e vice-versa. Ele chegou e me mostrou: ‘Olha essa melodia’. E me mostrou [solfeja]. ‘Vê se você consegue botar uma letra nessa música que eu vou gravar em Belém, com o Sivuca, com o Barata e o Alcyr Guimarães’. Eu adoro esses caras. ‘Vumbora para Belém comigo! Eu te dou a passagem. Vumbora, tu não está legal’. Então, é uma história muito importante entre mim e o Rambolde, uma história muito particular, não exatamente a letra, mas a forma como ela foi criada.”³

A letra original é: *Quando o sol chegou acendendo o dia/Foi pra me socorrer da noite que eu vinha/É que nessa cidade tudo ficou entre nós dois/Uma noite em claro, o claro da noite vem depois/O que aperta o peito é o tempo é o cheiro/O amor é assim/Eu quis você pra mim/Eu quis você pra mim/É que nessa cidade as mangueiras falam sempre em ti/No passo da chuva nos passa a vida, é sempre assim...*

“Muita gente pensa que é uma música feita para Belém porque, lá, ela foi adotada pelo Alcyr Guimarães e pela banda Sayonara, que a gravaram. Houve uma pequena modificação permitida por nós, só uma letrinha foi alterada, foi assim uma permissão mesmo. Sem dar uma autorização de parceria. Eu vejo assim [que] tem letras que a gente que está de fora, que tem o exercício da composição, percebe que tem um negocinho ali que o autor não percebeu. A gente percebe que

³ Entrevista concedida ao autor em 30/5/2018, em Macapá/AP.

ela se encaixaria melhor, não sei se já aconteceu nessas suas pesquisas de dissertação”, pergunta Rambolde.

Lembro que em *Vento de maio* (Telo Borges/Márcio Borges), a letra original, gravada pela cantora Elis Regina é: *Nisso eu escuto no rádio do carro a nossa canção/Sol girassol e meus olhos ardendo de tanto cigarro/E quase que eu me esqueci que o tempo não para nem vai esperar...* Quando Lô Borges foi regravá-la, achou que não combinava com ele a imagem dos *olhos ardendo de tanto cigarro*. Pediu ao letrista, o irmão dele Márcio Borges, que alterasse para *e meus olhos abertos pra outra emoção...*

Houve uma alteração consensual que, no entanto, não foi considerada uma parceria, já que no âmbito do Clube da Esquina há uma instituição chamada Socorros Costa, justamente para denominar essas pequenas contribuições, que servem para “guinchar”, destravar ou solucionar uma letra que se encontrava problemática. Em tempo: Socorros Costa era uma empresa que oferecia serviço de guincho em Belo Horizonte.

Alcyr Guimarães quando foi gravá-la resolveu fazer uma adaptação. De *Nos passa vida*, o título passou a ser *Os passa vida*. Os autores e o adaptador não justificaram a razão da troca. A letra ficou assim: *Quando o sol chegou clareando o dia/Foi pra me socorrer, da noite que eu vinha/É que nessa cidade tudo ficou entre nós dois/Uma noite em claro e o claro da noite vem depois/O que aperta o peito é o tempo é o cheiro/O amor é assim/Eu quis você pra mim/Eu quis você pra mim/É que nessa cidade as mangueiras falam sempre em ti/Na chuva da tarde, os passa vida, é sempre assim...*

Onde era *o sol chegou acendendo o dia* passou a ser *clareando o dia*. O que poderia ser a simples substituição por um sinônimo, trouxe uma relativa perda de força poética, porque *acender* é dar vida, é promover luz, é trazer uma nova esperança e reflete bem a situação emocional que o autor estava passando no momento. Tanto que o gesto de Rambolde em levar Osmar para Belém está explícito em *pra me socorrer da noite que eu vinha...*

Osmar segue esclarecendo a construção da letra. “Aí eu passo automaticamente para Belém: *É que nessa cidade tudo ficou entre nós dois/Uma noite em claro, o claro da noite vem depois...* Aí vai embora, falando das duas cidades, desse carinho que ele tem por mim, aí já vai para o coração de uma mulher.”

E onde se lia *no passo da chuva nos passa a vida, é sempre assim...* Alcyr alterou para *na chuva da tarde, os passa vida, é sempre assim...* Aqui, embora se tenha perdido a aliteração (recurso fônico de intensificação), com a repetição de *passo e passa*, a letra ganhou força ao despertar a identidade do público paraense quando se referiu a um fenômeno local. Ao que Rambolde concorda:

“Eu e o Osmar cantamos *no passo da chuva nos passa vida é sempre assim*. Não era *chuva da tarde*. O Alcyr botou *na chuva da tarde os passa vida*. Aí, pronto: chuva da tarde e Belém [combinam] certinho. Foi como ela foi difundida. Às vezes acontece, deu isso e foi uma felicidade. Assim as pessoas pensam que foi para Belém. Mas não é. É uma música, uma poesia, que tem uma ideologia forte na parte literária, mas com conotação romântica. Onde a gente retrata o amor, a paixão, a vida pela cidade, o amor pela cidade de Macapá, pelas mangueiras. É muito feliz esta frase: *Que nessa cidade as mangueiras falam sempre em ti*”.

Alcyr Guimarães explica o que ocorreu.

“O Rambolde Campos vinha a Belém e ficava hospedado em [minha] casa, para minha alegria, e ele cantarolava essa música para a minha mãe. Ela nunca tinha sido gravada nem havia a intenção naquele momento de eles gravarem. A minha mãe gostava muito. Ele chegou até, uma vez, no Teatro da Paz, cantando comigo, a oferecer para ela, de público. Enfim, foi uma música que marcou muito, pelo Rambolde, pela qualidade dele, pelo gosto apurado sempre de minha mãe. E quando eu disse que eu gostaria de gravar, o Rambolde, com toda a gentileza, até disse: ‘Olhe, mude alguma coisa se você quiser e ficamos os três como compositores, o extraordinário Osmar Junior, o Rambolde e eu. E foi mais ou menos isso que foi feito. Eu adaptei – segundo eles – alguns pedacinhos, talvez os pedaços mais singelos, porque a parte mais bonita foi deles, e gravei: uma gravação linda, muito bonita, feita pelo Manoel Cordeiro, que nos ajudou muito. Depois da gravação, houve justamente a informação dos compositores para a edição.”

Para que a indústria possa fazer a prensagem dos discos, é obrigatório ir junto da fita máster (ou do CD máster) toda uma documentação autorizativa dos autores de todas as músicas constantes do disco.

“E o meu pedaço, eu achei tão singelo que eu disse para o Manoel que abdicava do meu nome. Veio o disco do Osmar, e ele mais educado ainda insistiu e colocou o meu nome como compositor. Mas o que valia mesmo era a primeira

edição, e ali eu coloquei apenas os nomes dos dois. Essa música estourou de uma forma muito grande em Belém, também pela ajuda do querido Sayonara. A gravação da Fafá [de Belém] veio bem depois.”

Alcyr refere-se à Sayonara, a mais antiga e tradicional banda de baile de Belém. Criada em 1960, tornou-se uma instituição e se mantém sempre em evidência, principalmente ao adotar os gêneros dançantes da cúmbia, do merengue e do *zouk* no repertório.

“Eu me senti muito feliz de ter unido esses dois rios que eu chamo, o Pará e o Macapá, e de ter tido uma aceitação grande, com todo o merecimento da música. Enfim, é uma música que marcou demais aqui em Belém e que eu canto em todos os *shows*. Eu canto, porque, graças a Deus, eu sou obrigado a cantar e canto de alma, de coração. Falo sempre dos dois compositores. Às vezes omito o meu nome na participação, enfim... Interessante é que eu tenho a felicidade de ter feito mais uma música que é a cara de Belém, que é a cara de Macapá, que é a cara da boa música. Mas, na verdade, eu louvo sempre essas figuras lindas que é o Rambolde e o Osmar”, declara Alcyr Guimarães que adiantou ainda que gravou cerca de 30 discos, inclusive com inserções internacionais na França, na Alemanha e na Inglaterra.

Com uma expressão desconhecida, assuntei com Rambolde a origem do título. “*Os passa vida* quer dizer os locais de entretenimento [por] onde a gente está passando a vida. Às vezes a gente está na praça sentado sem fazer nada, olhando para o céu, olhando para as plantas, olhando para o rio e está passando a vida, onde estamos passando a vida, só isso. Muita gente não entende. Realmente foi difícil de entender. O primeiro a gravar foi o Alcyr. Ele botou o ‘N’ e virou *Nos passa a vida*. Aí quando deu para o Sayonara gravar, já foi como *Nos passa vida*. Isso não foi autorizado pela gente. A gente tem uma relação muito grande de amizade e tudo com Alcyr Guimarães, mas tinha essa distância. Ele já cantava, já tocava. Porque essa música, a primeira vez que cantei em público, foi no Teatro das Bacabeiras, num *show*: eu, o Sivuca e o Alcyr Guimarães. Na parte que fiz sozinho, eu cantei essa música. A música estava recente, isso foi em 1996. Foi interessante a receptividade. Eu percebi que ela tinha uma força muito grande.”

Rambolde já havia se referido a “consentimento” para as mudanças de Alcyr. Aqui, afirma que elas não foram “autorizadas” e atribui o fato à distância entre eles, às dificuldades de comunicação. Imagino que, sendo autor de

centenas de músicas e com dezenas de parceiros, pode ser que o melodista tenha se confundido.

Como entrevistei primeiro Osmar Junior e sendo conhecedor do mote para a criação da letra, comentei com Rambolde o que seu parceiro tinha me revelado, da situação de depressão, da separação e que o próprio, generosamente, o havia ajudado a aliviar a tristeza com uma viagem a Belém. “Eu não sei nem o que o Osmar fala dessa música, tu acreditas? É porque eu convivi muito com o Osmar e as músicas que a gente fez, às vezes a gente fazia uma parte e depois terminava, entendeu? Às vezes, a música estava dentro de mim e eu já pensava em [enviar para] ele terminar. [Da mesma forma] Como tem muitas músicas que eu faço que têm uma relação de parceria assim forte com ele. Às vezes, eu estou fazendo uma música e já penso: ‘Como é que o Osmar vai concluir isso aqui? Para onde que ele vai nessa melodia? Pra onde que ele vai com esse texto’, entendeu? *Os passa vida*, vai ver que já estava na cabeça dele nesse momento.”

Na gravação da banda Sayonara, quem fez o solo vocal foi a cantora Lucinha Bastos, como participação especial. Osmar revela detalhes:

“O pai da Lucinha Bastos é o dono da banda Sayonara. Ele pediu para ela:

‘– Filha, grava uma música com a gente?’

‘– Tá, pai! Mas só gravo se for uma música que o Osmar e o Rambolde fizeram, aquela música que o Alcyr gravou. Aí, a praia da Sayonara é dançante e joga *Os Passa a vida* pra cima. Rapaz, foi um estouro! O Alcyr já tinha gravado. A última gravação agora foi com a Fafá de Belém [no CD *Do Tamanho Certo Para o Meu Sorriso*, 2015]. Aí o Rambolde gravou [no CD *Rambolde Campos – 30 Anos* (Produção Independente, 2002)]. Eu já tinha gravado num disco lá atrás chamado *Quando Voltam os Guarás* [Produção Independente, 1999], que foi o meu segundo CD. Mas eu gravei com a letra original e com um arranjo totalmente diferente”.

Nos passa vida, desde a gravação original de Alcyr, assim como *Os passa vida*, a música trilhou uma trajetória de grande projeção. Tanto que Osmar Junior informa que é uma das músicas mais cantadas nos barzinhos. “Houve uma pesquisa de um jornalista amigo meu para selecionar um repertório. Das três músicas mais gravadas, mais tocadas em bar, deu *Ao pôr do sol*, que é do saudoso Ted Max; deu *Pecado de Adão*, do Eloy Iglésias; e *Os passa vida*, que na verdade

é *Nos passa vida*. Que foi quando o Alcyr gravou, ele entendeu *Os passa vida*, e ficou esse impasse.”

Um mal-entendido que já foi explicado neste capítulo e que está devidamente solucionado entre as partes.

“Eu considero o Alcyr dono de uma adaptação. Mas eu não abro mão do autoral, porque é uma coisa muito pessoal entre mim e o Rambolde, é um momento da minha vida em que eu escrevo uma carta para ele. Porque, quando eu entro em Belém, que eu passo na avenida Nazaré, que eu vejo as mangueiras, é a cara de Belém. E quando eu passo na General Rondon, aqui em Macapá, que é só mangueiras, é a cara do Amapá. Na época, rolou uma chateação. Nós já tivemos umas discussões eu e ele, mas hoje está tudo bem. Eu sou o dono da letra, então me atingiu mais. Mas eu aceitei por ter uma grande amizade e um grande carinho pelo Alcyr. Uma vez, no Teatro da Paz, lotado, ele fez com que eu e o Rambolde levantássemos. Ele apontou os dois autores da música que ele carinhosamente chamou de ‘passarinhos’. Eu sou eternamente grato a isso. Todo o Teatro da Paz aplaudiu a gente. Então, vamos ficar com essa aliança. Essa é a história de *Os Passa a vida*”, finaliza Osmar Junior.

Quando Osmar afirma que foi o mais atingido, por ser o dono da letra, imediatamente me remete ao poeta Joãozinho Gomes, um dos maiores fornecedores de letras da região amazônica, que é muito criterioso no processo de burlamento de uma composição. Joãozinho se referiu ao assunto quando revelou a história de *Pérola azulada*⁴. “O autor acaba sofrendo quando o trabalho não vai do jeito que ele quer. Ainda mais uma coisa que você guarda para a vida inteira. Se for editado, pior ainda, porque não dá mais para consertar. Toda vez que você for escutar aquilo, vai te incomodar a falta desse cuidado. Se tiver que mudar, que você participe, para que a mudança não o deixe incomodado, para que aquilo não venha a lhe torturar no futuro.”⁵

Quando eu estava quase para digitar o ponto final neste texto, fui ler o encarte do CD *Rambolde Campos – 30 Anos* e olha o que eu encontrei sobre *Os passa vida* escrito por ele: “Esta música foi feita praticamente via telefone. Eu já dedilhava a canção em meu fiel companheiro violão. O Osmar esboçou o tema, e

4 História contada em detalhes em outro capítulo deste Volume.

5 Entrevista concedida ao autor em 24/3/2018, em Macapá/AP.

eu compus a melodia. Eu cantarolava por telefone e o Osmar ia emprenhando com a letra. E assim se foi, depois de várias ligações ficou pronta – ou melhor, quase. Algum tempo depois nos juntamos para ajustar tudo e dar uma guaribada final para a música ficar bem-apessoada, como se vestisse um traje de domingo. Alcyr Guimarães e a banda Sayonara a adotaram e virou a música das manguieras de Macapá e Belém – da Amazônia, se me permite a falta de modéstia”.

Eis que surge uma nova versão. Mas eu paro por aqui.

NOS PASSA VIDA

(Rambolde Campos/Osmar Junior)

*Quando o sol chegou acendendo o dia
Foi pra me socorrer da noite que eu vinha
É que nessa cidade tudo ficou entre nós dois
Uma noite em claro, o claro da noite vem depois
O que aperta o peito é o tempo é o cheiro
O amor é assim
Eu quis você pra mim
Eu quis você pra mim
É que nessa cidade as mangueiras falam sempre em ti
No passo da chuva nos passa a vida, é sempre assim
Eu te procurei, te achei em minha solidão
Ai, minha solidão
Oh! minha solidão
Peguei pra cantar na beira do rio
Meu coração, mandei a saudade te buscar pra perto de mim
Eu me debrucei por sobre o meu verso
E o violão no beijo no tempo
Segurei e guardei pra você, aqui*

Assim como Rambolde Campos e Lula Jerônimo, Naldo Maranhão¹ é um nordestino que, se não pôde escolher onde nascer, escolheu – e muito bem – onde viver. Chegou a Macapá em 1989 e logo foi se impressionando com o movimento musical nortista. Afinal, foi o ano de lançamento do LP de Amadeu Cavalcante, *Sentinela Nortente*, símbolo maior do Movimento Costa Norte, que incitou o processo de apropriação dos gêneros nativos e de temáticas locais, colocando-os na ordem do dia, com arranjos modernos e palatáveis. Não demorou e estava se enturmando e se inserindo no cenário.

“Eu servi o Exército aqui no ano de 1990 e, logo depois, a gente foi criando bandas. Eu participei da banda Misanthropia e depois da Raízes Aéreas. Logo em seguida, gravei o meu primeiro disco, o *Colheitando*. Depois veio o *Feira Maluca* e, recentemente, há uns quatro anos, eu gravei o *Várias Idades*, que, na verdade, é um disco que eu só juntei as coisas que estavam soltas, músicas de festivais, músicas que eu tinha gravado. Então, não foi um disco que eu entrei no estúdio para fazer. Eu coletei músicas de participações em trabalhos de colegas e aí juntei tudo e lancei esse disco.”²

Saber que Naldo participou de diversas formações musicais ajuda a compreender a importância dele para a música de Macapá.

“A Misanthropia foi importante porque foi uma das primeiras bandas de *rock punk*, com linguagem realmente contundente, com um trabalho próprio. Porque as bandas de *rock* que tinha aqui, geralmente faziam *cover*. Nós fizemos esse trabalho *rock punk* autoral. Logo depois surgiram mais três ou quatro bandas e o movimento cresceu. Nós participamos, inclusive, do Macapá Verão, recebendo cachê. Isso fez com que ganhássemos respeito dos meninos que procuraram fazer seus trabalhos, montaram suas bandas nas garagens para se lançar no cenário. Logo em seguida a gente percebeu que a musicalidade do *rock punk* era pouco para o que a gente queria fazer. Era tão pobre quanto o brega. Nós já tínhamos alguns membros estudando, se formando em música, querendo e podendo mostrar uma riqueza maior na questão harmônica e melódica.”

¹ Derinaldo Silva Ribeiro 19/9/1971 Santa Inês/MA.

² Entrevista concedida ao autor em 4/6/2018, em Macapá/AP.

A Misanthropia era formada por Naldo Maranhão (vocalis), Beto Oscar (guitarra), Elder (guitarra) e Emerson (bateria) e teve uma trajetória ativa entre 1991 e 1992.

A elevação do conhecimento teórico e prático na música é proporcional ao aumento do nível de exigência dos músicos. Por essa razão, Naldo e alguns dos membros da Misanthropia partiram em busca de uma música mais elaborada, com letras de conteúdo mais profundo.

“Aí criamos o Raízes Aéreas em que nós podíamos trabalhar com uma literatura contundente, também autoral, mas voltada para as coisas da gente, as nossas raízes, a nossa cultura. Participamos das festas dos santos, conseguimos assistir às ladainhas.” Essas ladainhas eram cantadas pelos mestres negros mais antigos, que não sabiam ler nem escrever. Eles decoravam as ladainhas em latim, que eram passadas pela tradição oral de pai para filho.

“Lembro-me muito bem de quando eu cheguei para entrevistar um mestre que cantava ladainhas. Perguntei:

‘ – Mestre, o senhor não sabe ler?’

‘ – Não, eu aprendi isso aqui com o meu pai, eu não sei o que quer dizer. Aprendi ouvindo.’

Com dez, quinze anos ouvindo aquilo o tempo todo, ele decorou tudinho. Ele reclamou:

‘ – Olha, os meus filhos querem saber do Michael Jackson. Não querem saber nada de ladainha. Eles não vêm para cá, não querem saber, não adianta. Eu trago eles aqui, mas eles não escutam nada. Então, não adianta forçar, né?’

Os meninos não querem saber disso, eles querem cultura [norte-]americana. Infelizmente não tem mais, você pode procurar que já não tem mais ninguém que possa rezar em latim. Essa tradição já acabou, porque hoje a maioria dos jovens negros do Curiaú sabe ler e escrever, são pessoas formadas. E a tradição oral que tinha daquele tempo, se perdeu.”

Tudo ocorrendo dentro de um processo de substituição cultural. Antes, as ladainhas em latim, impingidas pelos padres europeus; agora, a cultura alienígena

enfiada goela abaixo pelos EUA, que nos faz desprezar o saci e celebrar o *hallo-ween* e o *valentine day*. E que muita gente cultiva sem entender nada.

Também pela interrupção das transmissões orais, perdemos outras manifestações culturais, como a desfeiteira, assunto abordado no capítulo dedicado à música *Quando o pau quebrar* de Fernando Canto, o que se constitui um prejuízo incalculável para a cultura do Amapá.

Naldo Maranhão prossegue falando das influências recebidas: “Aí já tinha o grupo Os Mocambos, o grupo Pilão, o Movimento Costa Norte – que também nos influenciaram nesse sentido. Nosso trabalho com o Raízes Aéreas foi importante porque nós éramos um grupo de jovens com um trabalho autoral, mesclado com o *rock*, muito contundente, com atitude *rock and roll*. Mas a literatura era voltada para o folclore local”. O Raízes Aéreas iniciou as atividades em 1993 e era formado por Naldo Maranhão (violão e vocal), Alexandre (guitarra), Celio (bateria), Joatan (teclado), Beto Oscar (contrabaixo), Elder do Espírito Santo (percussão). “A banda teve a importância de nos permitir dizer o que nós precisávamos dizer. Nós éramos um grupo de jovens inquietos, que não cabíamos na gente mesmo. Se não fosse essa banda, o veículo da música, a gente talvez tivesse até cambado para outro negócio, entendeu? De violência, de sabe lá o quê. Porque a música nos liberta. Eu digo sempre que se não fosse a música, talvez eu fosse um marginal muito perigoso, porque ela me tranquiliza, me acalma. Eu tenho uma necessidade de fazer coisas que só a música consegue tirar de dentro de mim. Se eu não tivesse a música, teria que haver outras formas de me libertar. Todos os membros eram meio marginais. Então a música nos encaminhou para o lado do bem, nos permitiu contribuir socialmente, em vez de destruir.”

Outras responsabilidades foram surgindo na vida dos integrantes e o Raízes Aéreas definiu. Naldo Maranhão começou a pensar em seguir carreira solo. “O Raízes começou a ter uns problemas porque o pessoal começou a casar, a ter filhos. Aí a banda começou a se desestruturar porque neguinho tinha que trabalhar, tinha que dar conta dos filhos. O Beto estava em Belém estudando música e era o líder da banda, era o que mais sabia música. Eu tinha a necessidade de ganhar o meu. Comecei praticamente no Bar Lennon, com o meu trabalho, tocando toda semana. Depois do bar, eu senti a necessidade de correr atrás do meu projeto pessoal. Consegui um espaço no governo, aprovei um projeto, consegui a verba e fui para dentro do estúdio e gravei meu disco. Aí eu me entreguei completamente ao meu trabalho.”

Uma das perguntas que sempre faço aos compositores nesta pesquisa e que mais me provoca surpresa é: ‘O que te inspira?’ A resposta de Naldo Maranhão confirmou a tendência: “O que me inspira geralmente é a dor. A dor é que me faz gritar. É quando eu vejo que a felicidade às vezes dói. Porque eu olho para o outro e vejo que está triste e eu feliz. Aquilo para mim parece que não está legal. Muitas vezes eu não soube aceitar isso. Pode ser que hoje eu até esteja pensando diferente, mas muitas vezes pensei: ‘Eu não mereço ser feliz. Tem muita gente triste por aí’. Eu ficava nessa guerra. Um nasce para rir enquanto o outro chora. Eu sempre tive essa preocupação com o outro. Eu quero chorar com os que choram também. Quero sorrir com os que riem, entendeu? Essa situação me inspira. Mas aqui as paisagens também me inspiram, a vida calma daqui também me inspira. O Amapá ainda é atrasado em algumas coisas, provinciano em algumas coisas, mas em relação à violência ele é tão moderno quanto São Paulo”.

Questionado sobre os gêneros musicais e fusões de ritmos, Naldo Maranhão responde que não tem preconceito musical. O preconceito dele, coincidentemente, bate com o meu. “Eu tenho é preconceito literário. A música pode ser em qualquer ritmo, mas quando tem um texto ruim, quando é depreciativo, eu não gosto. Eu gosto de textos que me enriqueçam, que me tragam alguma coisa. Não gosto de texto depreciativo à mulher, em relação ao ser humano em geral. Tipo assim: *Eu tô cagado, eu tô cagado, eu tô cagado...* Eu acho muito depreciativo. Tem outro que diz assim: *Safada, galinha, piranha, só fica feliz quando apanha.* Eu acho isso muito ruim. Eu ainda cheguei a ouvir o cara subir no palco, achar que aquilo era tão bonito e oferecer para a primeira-dama. Eu descí do palco. O cara não tinha noção. A música estava estourada, tocava em todo canto. Ele achava que aquilo era uma exaltação. Eu não entendi nada. Ou eu estou doido ou ele. Morro de vergonha, não dá para tocar não, vou sair daqui.”

Naldo se refere ao cantor brega Cícero Rossi e sua “música” de sucesso *Vagabunda*, que infelizmente tem um público machista, sem noção, que aplaude. Com o agravante de influenciar crianças e adolescentes a perpetuar a violência contra o gênero feminino.

“Agora, quanto à música não, eu não tenho preconceito. A música é um veículo para você colocar qualquer texto. Você pode colocar um texto bom num ritmo brega, num ritmo *punk, funk*. A música é isenta. Ela não puxa nem para o lado bom nem para o ruim. A música, enquanto só música, ela é pura. O texto é

que a direciona. O que pode acontecer é você não estar no momento certo para ouvi-la. Porque música é coisa de momento.”

Penso, então, que já é tempo de Naldo Maranhão contar sobre *Lual*, destaque deste capítulo, feita em parceria com Jorge Oly. “Essa canção tem a história, vamos dizer assim, mais pitoresca e diferente que eu já vivi em relação à música. Eu tinha um trecho dessa música. Ela é composta de dois pequenos versos. Tinha um que dizia assim: *Oh! Meu amor, tenho medo de enlouquecer/Quando você vai pra longe/Quando você sai do meu horizonte/Eu não amanheço mais*. Durante uma semana eu tentei desenvolver a música e não saía daí. Um dia, chega o Jorge Oly e eu peço para ele:

‘– Jorge, me ajuda a terminar essa música, cara! Porque tem uma semana que eu já nem durmo. Ela não sai daqui.’

Aí ele disse:

‘– Então me mostra a música.’

Quando eu terminei de cantar esse pedaço, ele tomou o violão de mim e cantou o outro pedaço: *Eu quero você de vez do meu lado/Pelos bares no lual o meu desejo não tem medo do errado/O teu lugar é o meu lugar*. Quando ele terminou, eu dei um grito:

‘– Pô, seu filho da mãe! Você terminou a minha música que há uma semana eu tento terminar!’”

No âmbito desta pesquisa, há muitos casos de músicas que travam e são guardadas para esperar a finalização. Depois, com outro estado de espírito, o autor vai lá, pega o rascunho, o destrava e o transforma em uma grande canção. Ou então é mostrado a um parceiro, que chega com a cabeça fresquinha, não viciada e, sem dificuldade, liberta a música, concluindo-a. Não à toa, quase todos os compositores têm arquivos com trechos de músicas, de poemas, esperando por conclusão.

No caso de *Lual*, Naldo Maranhão fez letra e melodia da parte A e o Jorge Oly fez letra e melodia da parte B. Um método amplamente focado nesta pesquisa e parecido com os processos criativos dos compositores de samba

tradicionais, em que um faz uma parte (letra e melodia) e entrega para o parceiro fazer a outra parte (letra e melodia).

“O engraçado é que é o mesmo tom. Ele só pegou e *pá*, botou lá onde está hoje e a coisa ficou inteira. Ele chegou e só fez colar. Está perfeito. É a música mais conhecida, é a música que mais as pessoas gostam, uma música que foi composta assim de forma inusitada.”

Como é uma canção romântica, questiono Naldo se teria sido autobiográfica, se ele havia pensado em alguém. “Ah! Pensei, sim! Estava indo embora um grande amor da minha vida. E quando compus, eu estava ali na beira do rio, olhando para o horizonte, onde o avião passava. Quando o avião estava passando, eu disse: ‘Pô! Eu não vou amanhecer. Eu vou morrer. Sem você aqui eu não amanheço. Hoje é a última noite que eu vou viver’. Eu estava pensando, sim, numa mulher, num amor, numa saudade, numa falta enorme que eu estava sentindo.”

Como o Jorge Oly já faleceu, não tive oportunidade de entrevistá-lo para saber de sua motivação para compor. Pode ter sido também autobiográfica ou uma ficção, apenas para conciliar com a parte A apresentada pelo parceiro.

“O Jorge não me contou nada do que ele estava pensando. Mas, com certeza, é também para uma companheira, também para um amor, porque está explícito no texto. Ele diz: *o meu desejo não tem medo do errado* que era o que eu queria dizer para ela, que eu estava precisando errar para acertar. Chico César diz numa canção dele: *o caminho se conhece andando, de vez em quando é bom se perder, perdido vai perguntando, acha sem saber*. Eu acho isso bem parecido com o que disse o educador Paulo Freire: *O caminho se faz caminhando*³. É natural que você se perca, se você está desbravando um lugar, indo para onde você não conhece. Você só vai conhecer quando você chegar. Se você tiver medo do errado, você não vai fazer a coisa certa. Quem tem medo de morrer, não vive. E quem tem medo de errar, não acerta. É mais ou menos isso que eu acredito. E no texto ele se refere a isso: *o meu desejo não tem medo do errado*. Eu quero viver as coisas que me dão vontade. Não me interessa se o sistema diz que é proibido, que isso não pode, que aquilo é pecado. Eu quero é viver tudo o que eu puder”, finaliza Naldo Maranhão.

³ Paulo Freire provavelmente se referia ao poema do espanhol Antonio Machado: *Caminante, no hay camino, se hace camino al andar*.

LUAL

(Naldo Maranhão/Jorge Oly)

*Oh! Meu amor
Eu tenho medo de enlouquecer
Quando você vai pra longe
Quando você sai do meu horizonte
Eu não amanheço mais
Eu quero ter você de vez do meu lado
Como os bares do lual
O meu desejo não tem medo do errado
O meu lugar é teu lugar*

IGARAPÉ DAS MULHERES

Não é porque faço poesia que sou um bom garoto. Minha poesia tem gosto de sangue, poeira e lágrima. Isso é amor e luta. O autor dessas palavras é um homem polêmico, angustiado, impulsivo, inquieto, romântico, despojado, inseguro, talentoso, poético, ansioso, fiel, desbocado, sincero, impaciente, sensível, descuidado...

À primeira impressão, um homem com mais defeitos que virtudes. Porém, conectado com as galáxias, sem temor de encontros de qualquer grau; abduzido e regurgitado pelas naves; tradutor das mensagens nada animadoras recebidas do futuro; um articulador incansável das lutas comunitárias; pessoa capaz de inventar muros de arrimo e, paradoxalmente, cultivar asas propulsoras; que segura o riso, mas amplifica o grito; que respeita a ressaca do rio, mas se banha galhofeiro em suas águas calmas.

Menino rueiro, que não cabe neste tempo, não compreende esta dinâmica e, por isso, esperneia, esporreia¹, pensa que está de partida, quando malmente chegou. O anjo que sonha que uma andorinha só, não faz (Macapá) Verão. E que sabe que só com a soma se faz a Fortaleza (de São José).

Estou falando de Osmar Junior², filho do Laguinho, vizinho de seu Hernani, cria do Pinduca, homem que não anda só, e que remexendo nas lembranças da infância, compôs *Igarapé das mulheres*. “O acometimento de música na minha vida, ele vai além da música. Eu tinha um problema que me atormentava: ‘Meu Deus! Eu não faço nada bem! Eu não me dedico a nada, de uma vez por todas, né?’ Eu que toquei ali um cavaquinho, depois experimentei uma percussão, aí fui para o violão, depois ao contrabaixo, em seguida para a guitarra elétrica.”

A inconstância na busca pelo que é certo muitas vezes nos faz tomar atalhos que levam a experimentar outros caminhos, que uma hora servirão para algo. Nessa busca, logo nos deparamos com o alvo. O de Osmar, sem dúvida, foi o da composição. E ele precisou ouvir muita música, brasileira e

¹ Termo regional correspondente a ralar, chamar a atenção de alguém.

² Osmar Junior Gonçalves de Castro 14/6/1963 Macapá/AP.

estrangeira, para forjar uma que pudesse chamar de sua. “Ouvi muita coisa, ouvi música inglesa, ouvi música [norte-]americana, ouvi Beatles, como todo mundo. Inclusive me lembrei agora do povo de Minas Gerais. Ah! E ouvi também Luiz Gonzaga. Agora, uma pessoa que me influenciou muito foi o Pinduca, de Belém do Pará.”³

O cantor e compositor Pinduca faz parte de uma geração de músicos paraenses que ousaram transformar os ritmos populares do interior do estado em sucessos radiofônicos, com a inserção de elementos estilizadores, principalmente o carimbó, tornando-o conhecido em todo o Brasil.

Osmar Junior também absorveu elementos de significativos movimentos brasileiros para a formação de sua musicalidade e de sua postura como ativista político-cultural.

“Eu tenho muito senso de movimento, quando eu ouvi o Clube da Esquina, a Tropicália, eu percebi alguma coisa a mais. Aí eu percebi que eu não poderia fazer aquilo sozinho. O contato que eu tive com a música, ainda pequeno, com todos os instrumentos que falei, e depois com a música dos movimentos organizados, como a Tropicália, a Bossa Nova e o Clube da Esquina me fizeram ver que eu precisava criar um movimento amapaense mais *pop*, mais popular. Chamei os meus companheiros para compor esse tipo de música, que adapta tudo que nós escutamos aqui ao *pop*: os bregas, as raízes do Pará, o marabaixo, o batuque e as folias de Macapá. E essa fronteira com Cayenne [Guiana Francesa], nos traz uma guitarra muito forte que, acredito, dá origem à guitarrada do Pará. Passou por aqui e chegou lá. Nós nos desmembramos recentemente do Pará^[4]. Então, eu sou mais um brasileiro reafirmando o néctar insustentável desses movimentos, que com certeza são o Brasil.”

Quando chamou os companheiros para fazer algo, Osmar Junior acabou participando da criação do grupo Nós, que se tornou o embrião do importante Movimento Costa Norte – devidamente abordado no capítulo de *Sentinela nortente*, neste mesmo Volume.

³ Entrevista concedida ao autor em 26/5/2018.

⁴ O Amapá foi desmembrado do estado do Pará em 1943, quando foi criado o Território Federal do Amapá. Em 1988, a Constituição Federal o elevou à categoria de estado da Federação.

“O grupo Nós era escrito com as letras todas ao contrário – a gente dizia que, na verdade, era *son*, o som com ‘n’ –, nasceu exatamente dos ensaios para os festivais universitários promovidos pela Associação dos Universitários do Amapá e do SESC. Na época, o pessoal só podia fazer curso superior em Belém. Todos os estudantes iam para lá, onde tinha uma grande república que os hospedava. Todo mundo que a gente conhece, que hoje em dia são juízes, advogados, governadores, prefeitos, médicos, todos se formaram assim. Nós ficamos aqui. Eu, Val Milhomem, Amadeu Cavalcante, Zé Miguel, Joaquim França, Zenô Silva... Os ‘vagabundos’ da música ficaram aqui na cidade. E quando os estudantes vinham, eles promoviam esses festivais universitários. Era o que a gente tinha como alternativa para cantar as músicas autorais. Aí nós criamos o grupo Nós, um grupo de músicos que tinha e desenvolvia um trabalho autoral. A gente se apresentava juntos. Como a gente ouvia muito o Boca Livre, o MPB4, o próprio Clube da Esquina e outros grupos vocais, a gente começou a se apresentar juntos e fizemos a diferença na música da época. Na verdade, eram poucos compositores que tinham esse pensamento.”

Dono de um violão percussivo, que é o seu diferencial, Osmar Junior não foi para uma academia estudar o instrumento. O jeito de tocar foi se moldando com o tempo, conforme ele foi ouvindo e absorvendo os sons com os quais se identificava.

“Eu sou um autodidata, e a batida do violão simplesmente apareceu. Antes tinha um cara que tinha mais ou menos a mesma batida, eu prestei atenção, que era o Paulo Diniz. A minha batida não é uma batida do Gipsy King. O Manoel Cordeiro faz a minha batida de vez em quando. Eu não vou dizer que é minha, mas eu não conheço muitos caras que gravaram assim, porque eu tenho registrado. Aí quando o Amadeu gravou o *Sentinela Nortente*, primeiro disco que eu produzi, por causa do tal Movimento Costa Norte, eu já levei essa batida para lá. Mas essas batidas não vieram de nenhuma escola, e acredito que nem venham. Não sei também porque tem a escola flamenca que tem muito disso. Mas a minha batida é essa mesma. Se você escutar, vai identificar em qualquer música minha.”

A voz rouca também é um diferencial. “O meu recurso de voz também tem a ver com o Paulo Diniz. Mas também tem a ver por eu ter cantado muito *rock* e com vozes roucas. Eu me senti mais confortável nessa área para cantar alto, não no tom, mas na impulsão do som, na emissão. O mundo foi se poluindo, eu saindo das minhas madrugadas, das minhas serenatas, serestas, o mundo foi ficando muito apertado. Eu fui ficando rouco, ao ponto de até me criticarem por causa dessa voz rouca. Mas é um recurso. Eu posso cantar com ela limpa se eu quiser.”

Igarapé das mulheres, música-destaque deste capítulo, traz uma letra de lembranças longínquas, em ritmo de minueto, que a tornam singela e doce. É uma das composições mais conhecidas de Osmar Junior. “*Igarapé das mulheres* é muito simples. É a minha infância num bairro onde tinha um igarapé. Um bairro longo, como muitos bairros aqui em Macapá. Só que hoje as ressacas do rio aqui no Amapá estão feias, irregulares. Eu gostaria que elas fossem uma Veneza, mas não é. E o Igarapé das Mulheres não era muito diferente, era naturalmente aquilo, por onde entravam as mercadorias de Macapá. Então, toda cidade nesta região precisa de um igarapé que vá um pouco mais adentro, para poder desembarcar as mercadorias. E, por conseguinte, os igarapés acabam virando um aglomerado de comércio. E na minha infância eu morei ali. Tudo o que eu tinha que fazer na vida era sair de casa, correndo pelas portas do fundo, descer uma ladeira, pegar um tronco, que já ia boiando na maré e ia até o ponto em que eu precisava ir. Eu ia em cima do tronco, tomando banho. O que é que eu ia fazer? Ia pescar, eu ia brincar de futlama, que é um futebol que a gente brinca na lama, uma lama bem saudável.”

Importante abrir um parêntese para falar do futlama, que é uma modalidade de futebol praticada há muitos anos no Amapá e que se consolidou em 2007 com a criação da Federação Amapaense da modalidade. O campeonato, bastante concorrido, reúne centenas de times, incluindo os femininos. Característico do estado, o futlama é uma adaptação do futebol tradicional, com a diferença de que, em vez de campos e arenas, é jogado na lama do leito do rio Amazonas, quando a maré baixa. Cada time é formado por oito pessoas e as regras são as mesmas do futsal. Apenas o escanteio é diferente, pois pode ser cobrado tanto com os pés quanto com as mãos. Cair na lama é mais macio do que nas quadras, por isso, causa menos estragos físicos. Ao final do jogo, os jogadores lambuzados podem confraternizar com um banho no rio Amazonas.

“A música [*Igarapé das mulheres*] é o desenho que ficou desse bairro, por isso ela toca tanta gente aqui, porque muita gente nasceu e se criou ali. Eu acho a melodia muito fácil. É uma espécie de minueto, ele fala fácil da minha infância e desse bairro.”

Falar da infância é lembrar as superstições, que é outro aspecto rico da região amazônica, como a Cobra Grande, o Boto, Curupira e histórias dos encantados. “Essa cultura, esse rigor, esse medo das seis horas da tarde, as mães do Norte inventaram a Mãe d’Água. ‘Ê, vem pra casa! Olha a Mãe do Mato, menino!’ Rapaz, a gente empinava de lá. E às vezes a gente via coisas.”

Outro aspecto é a floração da sexualidade adolescente, com os hormônios botando as mangas para fora.

“Quando eu era moleque, a gente tomava banho pelado, porque a gente não podia chegar a casa com o *short* molhado. ‘Tu te atrasou para a aula e olha como é que tu estás? Tu estás molhado, tu estavas no igarapé, tu estavas na praia!’ E aí o que acontece? Nessa história, o nudismo era muito natural, inclusive das lavadeiras que tomavam banho. As mulheres do igarapé é uma história muito interessante porque existia uma parcela das mulheres que de dia eram fazendeiras, ou seja, eram lavadeiras, empregadas domésticas, serviçais. E à noite eram prostitutas. E às vezes a gente ficava no igarapé olhando elas tomarem banho. Por isso que eu falo que é a minha paixão corrompida, eu era corrompido.”

Sentimento retratado de forma explícita na letra: *E as lavadeiras/Nas minhas aventuras, poraquê/Pirara, piranha peixe-boi, boto igára/E lavavam a minha paixão corrompida.*

“A gente olhava assim, porque naquela idade, parece que alguma coisa estava mudando, o corpo da mulher já não era mais uma coisa natural para mim, já me era de grande impacto. Então, eu cantei esse pedacinho. E o pessoal encarna em mim aqui, que eu ficava brechando⁵. O pessoal que diz. Mas era natural. Eu ficava no igarapé e elas iam tomar banho. Às vezes, a roupa molhada ficava colada ao corpo, deixando transparecer as intimidades. Às vezes, elas tiravam a roupa mesmo num lugar isolado e a gente olhava... Eu olhava também as meninas subindo nas árvores, sem calcinha. E a molecada tomava banho nua, subia nas árvores nua.”

Lembranças deliciosas de uma fase de descoberta da sexualidade, o interesse pelo sexo oposto, a excitação visível, às vezes constrangedora, o fulgor incontrolável debaixo dos frágeis *shorts* de chita. Banhar no rio era bom. Só que a poluição – mais tarde cantada em forma de denúncia por Osmar Junior – trazia ônus.

“E tinha umas doenças lá. Uma impingem, pano branco, uns negócios na pele. Eu sofro disso até hoje. A pele trouxe os maus-tratos do igarapé, que tinha um saneamento péssimo. E aí eu fiz essa música que é um retrato. E por ela ser tão retrato de um lugar extinto – já aterraram, fizeram um bairro em cima –, é

⁵ Espiando, olhando pelas brechas, pelas frestas.

uma música muito querida no Amapá, tanto que eu vou deixar essa música para o estado.”

Confesso que há muito eu não ouvia falar de impingem e pano branco. Amazônico que sou, também tomei banhos de rio e fui acometido de impingem algumas vezes. Nunca tive pano branco, mas conheci pessoas que tiveram. A impingem é doença de pele causada por fungos, que provoca o surgimento de pequenas vesículas de líquido claro, que secam e ficam amareladas ou avermelhadas, ao longo do tempo. Pode acontecer devido à falta de higiene ou a transpiração excessiva. É uma doença muito contagiosa, principalmente se alguém entrar em contato com a lesão de uma pessoa contaminada. Já o pano branco, também conhecido como micose de praia ou pitiríase versicolor, é uma doença de pele não contagiosa, causada pelo fungo *malassezia* e que despigmenta a pele, deixando-a mais clara.

O bairro Igarapé das Mulheres, localizado na zona leste de Macapá, hoje denominado Perpétuo Socorro (ou carinhosamente chamado de P. Help), é um dos mais conhecidos da cidade. Numa enquete realizada em 2017, em votação realizada pelo portal de uma emissora de tevê local, foi escolhido o bairro que é a cara da capital amapaense com 34% dos votos.

Igarapé das mulheres, a canção, foi gravada por Osmar Junior no LP *Revoada* (Produção Independente, 1992), disco inspirado no Movimento Costa Norte; e, ainda, segundo o autor, por Adriana Raquel, André Zagalo e Carol Carvalho.

Quando Osmar Junior fala que vai deixar a música para o estado, refere-se a oferecê-la como patrimônio público, semelhante a *Jeito Tucuju* (Val Milhomem/Joãozinho Gomes), música bastante conhecida e considerada um símbolo imaterial do Amapá.

IGARAPÉ DAS MULHERES

(Osmar Junior)

*O tempo leva tudo
O tempo leva a vida
Lá fora as margaridas fazem cor
Eu lembro a alegria
Boiar naquelas águas
E ver as lavadeiras lavando a dor
E lavavam a minha esperança perdida
De crescer lá no igarapé
E lavavam o medo que tinha da vida
E agora o meu medo o que é?
A minha nave, um tronco navegava
As estrelas, entre as palafitas
E as lavadeiras
Nas minhas aventuras, poraquê
Pirara, piranha peixe-boi, boto igára
E lavavam a minha paixão corrompida
As mulheres do igarapé
As Joanas, Marias, Creusas, Margaridas
Lavarão o que ainda vier*

VIDA BOA

O fato de as pessoas se divertirem e se distraírem assistindo a *shows* musicais ou peças teatrais, vendo os artistas no palco tão felizes com o que estão fazendo, leva muitos a pensarem que aquilo não é um trabalho e, sim, uma diversão. Quando na verdade é um trabalho – divertido, mas trabalho.

Não é em qualquer profissão que o operário pode trabalhar e se divertir ao mesmo tempo. Isso é um privilégio dos artistas, que, por isso, sofrem certo preconceito. Frequentemente, ao serem inquiridos sobre suas profissões, eles têm de afirmar e, em seguida, reafirmar qual é exatamente a atividade profissional deles.

- Você trabalha com o quê?
- Com música.
- Sim, mas qual é a sua profissão?
- Sou cantor!

Mal sabem o trabalho que dá criar uma canção ou um poema, elaborar um arranjo, arregimentar a instrumentação, ensaiar exaustivamente até ficar tinindo para brilhar em cima do palco, distrair e emocionar as pessoas. Sem falar dos artistas que vão para a academia, se graduam, fazem mestrado e doutorado no Brasil ou no exterior.

Preconceito parecido sofre o caboclo da Amazônia que é tachado de preguiçoso, acomodado e outros adjetivos nada elogiosos, principalmente pela inapetência para a acumulação.

– Ô, caboclo preguiçoso! Pesca apenas um peixe, apanha apenas um cacho de açaí e fica sem fazer nada o resto do dia.

Quando o executivo de uma multinacional vai passar férias na floresta, presencia esse modo de vida, se incomoda, chama o caboclo e pergunta:

– Já que aqui tudo é abundante, por que, em vez de pescar só um pirarucu, você não pesca cem, monta uma pequena fábrica processadora da carne, exporta para todo o mundo, fica rico, compra carro, relógio, celular e, nas férias, ainda leva a família para passear?

Sem se tocar que, no lugar onde ele está passando férias, o caboclo desfruta disso durante toda a vida. E que, sempre que precisa, basta atirar a isca, pegar um peixe e, como um passarinho, viver um dia de cada vez, sem ambições. É mais ou menos sobre isso que trata *Vida boa*, de Zé Miguel¹, música-destaque deste capítulo: da lida dos artistas ribeirinhos que têm na poesia o seu modo de vida e, na aparente ingenuidade, a sua sabedoria.

Já tive a oportunidade de falar de Zé Miguel no capítulo dedicado a *Sentinela nortente*² (Osmar Junior), quando me referi que é um dos artistas mais completos do Amapá. Isso porque reúne atributos que justificam: compõe bem, canta bem, toca bem, tem presença de palco admirável e um carisma incontestável que o levam a conduzir com maestria a plateia durante as apresentações dele.

Sobre o processo criativo, Zé Miguel³ afirma que não fica mais esperando a inspiração. Ele corre atrás. “Antes, quando eu comecei a compor, eu tinha que esperar o ‘santo baixar’. Aí eu fazia uma música por ano. Também, quando eu fazia essa uma música por ano, era *Vida boa*, era *Pérola azulada*. Essa coisa do ‘santo que baixa’, usando metaforicamente essa expressão, tem uma inspiração que vem de algum lugar, que você não sabe onde. Por exemplo: eu tenho uma música com o Joãozinho Gomes chamada *De Macapá a Cayenne*. [Cantarola:] *Francesa eu vou levar...* Eu sonhei com essa melodia e acordei de madrugada: ‘Que melodia doida, que coisa!’ Meio que com sono, saí catando o gravador que eu usava [cantarola], de madrugada, cantei baixinho pra não acordar ninguém. No outro dia, organizei a melodia, mandei para o Joãozinho Gomes e saiu essa música.”

Diversos compositores afirmaram à pesquisa, que realizo desde 1997, terem composto músicas em sonho. No entanto, fica a dica: Tem que levantar da cama tão logo acorde para gravar a música e anotar a letra, sob o risco de esquecer completamente e a música se perder para sempre.

1 José Miguel de Souza Cyrillo 29/9/1962 Macapá/AP.

2 História contada em detalhes em outro capítulo deste livro.

3 Entrevista concedida ao autor em 26/5/2018, em Macapá/AP.

“Depois eu comecei a pensar: ‘Pô, eu sou um compositor. A música é minha ferramenta de trabalho, sabe? Eu não posso ficar esperando’. Já pensou se um médico ficar esperando a inspiração baixar para poder operar? [Se] o cara chegar lá morrendo e o cirurgião dizer: ‘Não, não vai dar para operar hoje porque eu não estou inspirado. Tem que esperar’. Aí, o cara morre, né? Hoje eu sou muito prático. Não posso ficar nesse processo de esperar. Aí eu comecei a exercitar, sentar para compor. Atualmente, em função da correria, eu componho mais no sábado e no domingo”, afirma Zé Miguel.

Grande parte do público costuma glamorizar o ato da criação. Imagina que o poeta, o letrista, o melodista necessitam de um lugar especial, tranquilo, um clima, um ritual, um pôr do sol para compor. Chico César⁴ sabe que isso não funciona com ele. “Eu sei que eu não posso ir para um lugar calmo, levar o meu violão e um caderno e dizer assim: ‘Ah! Eu vou aproveitar esses 15 dias nessa praia deserta, aproveitar que estão me alimentando bem direitinho e que o telefone não vai tocar e eu vou compor’. Eu não componho nada nessa situação. É como se eu percebesse: ‘Bom, o ambiente é tão harmonioso, já está tudo perfeito, não precisam de mim, não precisam da minha criação’. Normalmente, eu componho no caos: subindo a escada de um avião, morrendo de cansado... Aí eu tenho uma ideia, depois sento na poltrona do avião e fico escrevendo alguma coisa. Às vezes, atrás do palco tem outra banda tocando e eu estou aguardando para subir, [aí] vem uma ideia. Nem sempre eu termino a música na hora, mas uma boa parte, o que vai ser aquilo, vem nesses momentos de caos.”

Zé Miguel tem um lugar especial onde as composições fluem.

“Às vezes, a gente vai para o nosso sítio. Entre uma coisa e outra, eu pego o violão, sento, pego um texto do fulano, outro do ciclano, ponho em cima da mesa e começo a musicar. Quando termino um, mando pelo WhatsApp para o parceiro. Aí já faço outra [composição]. Eu exercito isso e acho legal. Eu tinha muito medo, antes de [compor, de isso] se tornar um ato mecânico. Mas não ficou, eu consegui me organizar e fazer isso de maneira natural. “Acho que é o João Nogueira que diz: *Não precisa se estar nem feliz, nem aflito, nem se refugiar em lugar mais bonito em busca da inspiração*”, declara Zé Miguel, referindo-se ao samba *Poder da criação* (João Nogueira/Paulo César Pinheiro).

⁴ Entrevista concedida ao autor em 16/8/2011, em João Pessoa/PB.

No entanto, ele também compõe nos corres da vida.

“Claro que tem aquelas coisas: você está dirigindo, de repente vem aquela melodia na tua cabeça. Hoje em dia tem o advento do celular. Aí paro o carro, pego o celular e cantaro um pedaço da melodia e deixo ali. No outro dia, na hora que eu tiver um tempo, pego o celular e vou escutar: ‘Nossa, ficou legal’. Já sigo dali e concludo.”

Vida boa nasceu num cenário lindo, deslumbrante, de madrugada, com a contribuição de umas boas cervejas. Até aí um ambiente lúdico, especial. No entanto, nasceu junto com o barulho constante do motor de um barco, diante de pessoas desconhecidas e no meio de uma viagem. “Eu estava indo para Laranjal do Jari [AP], que eu tocava numa banda chamada Os Setentrionais, e a viagem para lá é de barco. Saía de Macapá às três, quatro horas da tarde, viajava a noite toda, e chegava a Laranjal no outro dia, de manhã. E nós íamos com frequência tocar lá. Numa dessas viagens, eu passei a noite toda na farra com os amigos, quando deu umas quatro, cinco horas da manhã, eles foram dormir. Eu não estava conseguindo pegar no sono, estava elétrico, meio chapado da cervejada com os amigos. Eles foram dormir e eu sentei lá na frente do barco e vi o dia amanhecer. Nesse processo, eu olhei para a margem esquerda do rio, de manhãzinha, tinha aquela neblina em cima da água. O barco passando, penetrava naquela neblina, aquele friozinho de manhã, as primeiras nuvens no céu, com aqueles primeiros raios de sol. Aí eu olhei para as margens e vi um homem descendo da sua casa para pegar uma pequena canoa, carregando uns apetrechos. Pensei: ‘Esse cara ali não tem energia elétrica, não tem luxo, não tem nada. E esse cara é feliz. Mas, também, tem razão: ele tem o peixe, tem o açaí, tem a farinha, tem a bacaba, tem o tucumã, ele tem as coisas da região. Se esse cara tiver sal e açúcar, ele nem precisa ir à cidade para nada’. Mas ao mesmo tempo que eu pensei isso, eu pensei: ‘A sociedade tem que cuidar desse sujeito. Esse cara tem direito de ter as coisas que a gente tem, o acesso à comunicação, à educação e tudo o mais.’”

É daí que nasce a música *Vida boa: A vida daqui é assim devagar/Precisa mais nada não pra atrapalhar/Basta o céu, o sol, o rio e o ar/E um pirão de açaí com tamuatá/Que vida boa ‘sumano’/Nós não tem nem que fazer planos/E assim vão passando os anos/Eita/Que vida boa...* Uma letra que traz apenas o retrato da realidade do ribeirinho amazônico acabou sendo vista como uma apologia à acomodação. “É, para muitos, essa música pareceu uma elegia à preguiça. ‘Ah! Essa música é a cara do povo do Amapá, que é um povo que não quer nada’. Na verdade, eu quis

falar dessa diferença. O povo do Amapá é um povo que não precisa viver nessa correria do paulistano que sai de casa às quatro horas da manhã, para chegar às sete horas no trabalho. E na volta do trabalho chega a casa às dez horas da noite. O homem do campo, o ribeirinho, acorda às seis horas da manhã, apanha o açai, depois vai para a roça, passa o dia trabalhando, [e às] seis horas da tarde está de volta em casa. Daí a pouco, ele já está se acomodando para dormir. É uma dinâmica diferente de vida, e *Vida boa* fala exatamente disso. Ela diz que esse homem é mais feliz lá na beira do rio do que na cidade, e que, quando ele vem para a cidade, acaba fazendo parte do quadro de mazelas sociais, porque ele não vai ter uma profissão que lhe permita ganhar uma boa grana. Ele vai ter problemas com os filhos no processo de educação, por conta dessa falta de formação que ele não teve lá”, recorda Zé Miguel.

E ainda as questões da falta de uma moradia digna, do subemprego, da violência urbana, da alimentação inadequada que imputam uma vida desumana ao homem e à mulher despreparados para enfrentar a vida em uma cidade grande. Zé Miguel observa: “Eu quis dizer que a vida do homem do campo é boa, é melhor lá. Mas isso não significa dizer que o Estado não tem que chegar e levar para ele o conforto que ele precisa e as coisas que ele precisa para viver bem”.

A canção homônima foi registrada no primeiro disco de carreira de Zé Miguel, o LP *Vida Boa* (Produção Independente, 1991). O autor comenta que Amadeu Cavalcante quase a gravou. Quase... “Na época, o Amadeu era só intérprete, ele não era compositor. Nós éramos todos amigos e eu vivia questionando o Amadeu: ‘Pô, por que você não grava uma coisa minha?’ E aí ele dizia: ‘Zé, tu fica aí só escrevendo essas coisas românticas, parece música do Roberto Carlos. Eu não quero gravar isso, não. Eu quero gravar uma coisa mais consistente, uma coisa que tenha a ver com as nossas raízes.’”⁵

Amadeu desejava fortalecer o Movimento Costa Norte. “O Zé tocava músicas de baile, compunha músicas muito *pop* e tal. Aí, quando ele me perguntou, eu respondi: ‘Não, Zé, componha músicas com temática regional, que tenham a ver com a gente. Eu não vou cantar isso. Eu quero cantar é a Amazônia, o verde, o rio e tal’. Aí ele fez uma música, *Asas da noite*”.⁶

⁵ Depoimento complementar de Zé Miguel feito por WhatsApp, em 12/7/2018.

⁶ Entrevista concedida ao autor em 23/5/2018, em Macapá/AP.

Zé Miguel assentiu e abraçou a causa: “Eu peguei e mostrei pro Amadeu: ‘Olha, Amadeu! Está aqui uma música do jeito que tu queres. Toquei para ele [cantando]: *As águas escuras do rio me lembram teus olhos, estrelas brilhando nas noites serenas daqui*. Ele ouviu e disse: ‘Beleza! Essa aí é boa! Eu gravo! Eu quero pra mim’”.

Asas da noite foi gravada pelo cantor e compositor Nonato Santos, no CD homônimo (Produção Independente, 2016).

“Alguns dias depois eu fiz *Vida boa*. Num de nossos encontros, eu resolvi mostrar pro Amadeu. Quando eu mostrei, ele ficou doido. Foi logo falando:

‘ – Essa é a música que eu quero. Não quero mais *Asas da noite*! Eu quero essa!’

‘ – Pô, não! *Vida boa* eu é que vou gravar’ – sentenciou Zé Miguel.

‘ – Ah! Eu também não vou gravar a outra’, decretou Amadeu.

E foi o que realmente acabou acontecendo.

O cantor e compositor Nonato Santos⁷, que acompanhava a entrevista de Zé Miguel, referindo-se ao preconceito ao caboclo, deu sua opinião: “Isso é história. O fato é realmente este: Não é que o cara seja preguiçoso. Ele vai correr pra quê, se ele é feliz assim”?

⁷ Entrevista concedida ao autor em 26/5/2018, em Macapá/AP.

VIDA BOA

(Zé Miguel)

*O dia nos chega toda manhã
Com nuvens de fogo pintando o céu
Um ventinho frio sopra sim e assim
Vez em quando se escuta o canto do japiim.
A canoa balança bem devagar
A maré vazou, encheu, é preamar, é
O Zé vai pro mato apanhar açaí
Maria pra roça vai capinar
A vida daqui é assim devagar
Precisa mais nada não pra atrapalhar
Basta o céu, o sol, o rio e o ar
E um pirão de açaí com tamuatá
Que vida boa 'sumano'
Nós não tem nem que fazer planos
E assim vão passando os anos
Eita! Que vida boa
Que vida boa 'suprimo'
Nós só tem que fazer menino
E assim vão passando os anos
Eita! Que vida boa
Que vida boa
Que vida boa
Que vida boa lê lê!
Que vida boa
Que vida boa 'suprimo'
Que vida boa 'sumano'
Que vida boa*

MANDALA A MANDELA

O marabaixo é a manifestação cultural mais significativa do estado do Amapá. Ao ritmo dos tambores (caixas), tocados originalmente em tom de lamento, são entoados os “ladrões” de marabaixo, que são cânticos em que as letras refletem acontecimentos ou fatos protagonizados por personagens da comunidade, revelados na época das festas. Ou seja, ações de qualquer natureza, significativas para aquele grupamento social que, ao se tornarem públicas, podem trazer enlevo, nos casos de elogios, como causar constrangimento e até confusão, se forem jocosos ou comprometedores. As mulheres, de saias rodadas coloridas e uma toalha branca no ombro, dançam em círculo, com movimentos curtos e com os pés arrastando no chão.

Adelson Preto, um dos ícones do marabaixo da comunidade quilombola de Curiaú, explica as características da dança. “Antigamente, quem dançava o marabaixo eram as pessoas idosas. Aí a juventude chamava de ‘dança de velho’, porque o velho dançava arrastando os pés. Mas eles não sabiam o significado, por que arrastavam os pés. Hoje nós temos como explicar a eles que o negro tinha os pés acorrentados, não podia dançar de uma forma mais ampla. Tinha que arrastar os pés até o limite que a corrente permitia a ele dançar.”

A coreografia, com os passos desenvolvidos para frente e para trás, avançando no sentido anti-horário, numa perspectiva vista do alto, delineia uma espécie de mandala no chão de terra batida. Esse desenho em mandala da dança do marabaixo e o líder sul-africano Nelson Mandela inspiraram o poeta e letrista Joãozinho Gomes¹ a compor uma bela letra de canção e a entregasse ao parceiro, o cantor e compositor Enrico Di Miceli², para que ele a musicasse.

Segundo Joãozinho Gomes, escrever é uma necessidade. “Eu não posso ficar três dias sem escrever alguma coisa que me agonia muito. Então, eu tenho essa motivação interna, eu tenho que escrever sempre. E eu adoro escrever, eu adoro escrever letra de música, escrevo muita poesia também. Mas eu adoro o exercício de pegar o violão ‘psicológico’ e ir trabalhar,

¹ João Batista Gomes Filho 20/10/1957 Belém/PA.

² Enrico Di Miceli 12/2/1961 Belém/PA

compor e escrever. Eu adoro fazer isso, mas eu tenho essa motivação que eu acho que é orgânica, uma coisa fisiológica. Daí é que eu atribuo a minha inspiração, essa necessidade constante que eu tenho de escrever. E os temas, eu sento e eles vão vindo assim, normalmente.”³

Joãozinho alega que não sabe tocar violão, mas usa o instrumento para simular as harmonias e melodias para as suas letras. Razão de referir-se ao violão ‘psicológico’. Foi desse jeito que escreveu as duas letras e as entregou a Enrico Di Miceli. “O João tinha me entregado dois textos para eu musicar como normalmente acontecem as nossas parcerias. Um era *Bacabeira* e outro era *Mandala a Mandela*. E ambas as canções foram feitas no momento em que nos reunimos para criar um *jingle* para a campanha política de 2004. Foi ótimo termos sido convocados para fazer esse *jingle*, que acabou gerando as minhas únicas duas parcerias com o Cléverson Baía”, recorda Enrico⁴.

Joãozinho Gomes, considerado por todos o maior letrista da região, testemunha: “*Mandala a Mandela* tem uma história bem engraçada. Teve uma campanha do Clécio Vieira para vereador. E ele nos convidou a fazer uma música para a campanha. E aí marcamos para fazer, fomos para a casa do Enrico e da Clícia: eu e o Cléverson Baía. Aí rolou uma cervejada boa na história. Nós ficamos três dias direto lá para fazer o *jingle* que ficou para depois. Eu sei que o que rolou foi *Bacabeira* e *Mandala a Mandela*”.

As duas composições foram feitas numa parceria a três, em que o terceiro convidado é Cléverson Baía⁵.

“Um belo dia, o Enrico me ligou e disse: ‘Cléverson, nós precisamos fazer um *jingle* da campanha do Clécio [Luís] e aí vamos reunir aqui em casa. O Joãozinho vem pra cá e eu queria que tu viesses.’ Eu estava engajado no processo político e respondi prontamente: ‘Tá, vamos fazer! Beleza!’ Aí nós passamos um dia, uma tarde, uma noite com o Enrico para começar um *riff* musical, para fazer o *jingle*. Sei que a gente acabou fazendo duas músicas no primeiro momento. Só depois é que o *jingle* saiu. O resultado foi tão bom que o Enrico comentou: ‘Tá vendo, nós precisamos marcar para fazer outro *jingle*, porque vai sair um monte de música boa [risos].’”⁶

3 Entrevista concedida ao autor em 1º/6/2018, em Macapá/AP.

4 Entrevista concedida ao autor em 5/6/2018, em Macapá/AP.

5 Cléverson Baía 2/8/1976 Macapá/AP.

6 Entrevista concedida ao autor em 31/5/2018, em Macapá/AP.

Joãozinho detalha a criação da letra: “*Mandala a Mandela* foi feita nesse mesmo angu, desses três dias, dessa grande farra produtiva que nós tivemos. Eles fizeram *Bacabeira* e depois *Mandala a Mandela*. Olha como foi produtiva essa farra. Duas músicas que realmente ficaram muito boas e que deram certo. Foram duas músicas muito significativas para as nossas carreiras”.

Em relação à *Bacabeira*, Joãozinho revelou a história no capítulo dedicado a ela. Aqui, relata o que o levou a criar *Mandala a Mandela*. “Foram duas coisas que me inspiraram a fazer a letra de *Mandala a Mandela*: a percepção da dança do marabaixo e uma homenagem ao Mandela. Eu precisava fazer alguma coisa referente a isso. No disco *Planeta Amapari* há algo que cita essa história da dança. Mas eu precisava fazer alguma coisa mais específica falando disso. E ao mesmo tempo eu estava lendo muito sobre o Mandela, que é um camarada que eu acho uma das personalidades mais bonitas que já houve, que eu já conheci no mundo. O que ele fez é algo, realmente, que merece todos os louvores. Eu precisava falar das duas coisas e deu certo.”

Aqui eu abro um parêntese para contextualizar o homenageado:

Nelson Mandela nasceu em Mvezo, na África do Sul, em 18 de julho de 1918. Em 1939, ingressou no curso de direito, na Universidade de Fort Hare, a primeira do país a ministrar cursos para negros. Expulso por se envolver em protestos com o movimento estudantil, mais tarde receberia dessa instituição o título de doutor *honoris causa*.

Em 1960, centenas de ativistas negros foram perseguidos, torturados, presos, condenados e assassinados. Mandela foi preso em 1962 e condenado à prisão perpétua. Na década de 1980, intensificou-se a condenação internacional ao apartheid que culminou com um plebiscito que pedia o fim do regime.

Em 1990, Mandela foi libertado. Em 1993, ajudou a criar uma constituição provisória que seria sancionada por ele, dois anos depois de ser eleito, em 1994, como presidente da República, extinguindo assim oficialmente o apartheid. Em 2006, foi premiado pela Anistia Internacional, por seu engajamento na defesa dos direitos humanos. Faleceu aos 95 anos, em 5 de dezembro de 2013, em Joanesburgo.

Voltando à canção, é importante ressaltar que Joãozinho Gomes contemplou o que desejava e ainda criou uma sonoridade interessante com o recurso da

aliteração das palavras *Mandela* e *mandala*, diferentes apenas por uma letra. “O que eu queria deu certo: fazer uma homenagem ao Mandela e ao mesmo tempo citar essa movimentação, essa coreografia da dança do marabaixo em um texto, para que ficasse registrado dentro da minha obra, ficasse lavrado esse momento da dança, o sentido da dança, que é uma coisa muito viva do marabaixo. A dança é mais avidada na minha memória do que o próprio toque das caixas, do que a própria melodia. O que eu tenho mais simbólico é a própria dança do que o ritmo, com os instrumentos. E aí foi a forma que eu encontrei para fazer essa citação. E foi musicada nesse mesmo período, nesses três dias, na casa do Enrico.”

Mandala a Mandela foi gravada no CD *Amazônica Elegância* (Produção Independente, 2010) e pelo grupo Senzalas, no CD *Tambores no Meio do Mundo* (Produção Independente, 2011).

Cléverson Baía evoca o momento criativo de *Mandala a Mandela*. “Esta nós gravamos primeiro. Ficou com um ritmo meio salsa-rock. Tem até um registro no Festival do SESC, porque acabamos sendo premiados com essa música no SesCanta. E, depois, eles a regravaram no disco deles. O grupo Senzalas também regravou e o resultado foi ótimo. Rapaz, se o Clécio precisasse do *jingle* para ser eleito, ele estava ferrado, porque nós não conseguimos fazer naquele momento.”

Clícia Di Miceli, companheira de Enrico e testemunha de cada detalhe desse encontro a três, confirma que o *jingle* realmente não ficou pronto naquela ocasião. “A farra acabou, todos voltaram para as suas casas, mas já ficou engatilhado um novo encontro com o propósito de eles se sentarem e objetivarem a elaboração do *jingle*. E isso aconteceu logo em seguida. Foi criado um *jingle* belíssimo nesse segundo encontro. Ou seja, eles fizeram três grandes músicas. E por um conjunto de forças, incluindo o *jingle*, o Clécio foi eleito pela primeira vez vereador de Macapá.”⁷

⁷ Entrevista concedida ao autor em 30/5/2018, em Macapá/AP.

MANDALA A MANDELA

(*Enrico Di Miceli/Cléverson Baía/Joãozinho Gomes*)

*Mand'ela dançar em mandala
Calçada em branca chinela
Vestida em blusinha clara
Dançar em mandala a Mandela
Descrever no assoalho da sala
Com a sola da própria chinela
O círculo que se compara
Ao giro contínuo da Terra
E surrar com a barra da saia
Os que giram ao entorno dela
Capoeira êh! rabo de arraia
Carrossel de viscoso amarela
Ela dança marabaixo
Em mandala a Mandela
Os marmanjos choram baixo
Debruçados na janela
Mand'ela dançar em mandala
Calçada em branca chinela
Vestida em blusinha clara
Dançar em mandala a Mandela
Descrever no assoalho da sala
Com a sola da própria chinela
O círculo que o sol propaga
Conforme o percurso da Terra
E lembrar os quadris de Dandara
Dois barcos em plena procela
Girassóis coroando a senzala
Compassos traçando outra era*

AMAZÔNIA POP

O cantor e compositor Marcelo Dias¹ vem de uma linhagem musical puro-sangue, da qual fazem parte o irmão Miguel Junior e o primo, o inesquecível Chico Sena – e ainda Henrique Sena, Alexandra Sena e Alba Matos. Desde muito jovem participou de festivais em Belém do Pará, onde nasceu, chegando a amearhar vários prêmios, que o estimularam a continuar cantando e compondo.

Para definir um rumo a seguir com sua arte, a presença de ícones da música do Pará foi fundamental. “Eu tive uma influência muito grande dos artistas paraenses. Porque, além do *rock* nacional na época, eu peguei também o momento da mudança para o foco regional, em que a gente viu que poderia trabalhar o regionalismo. O Nilson Chaves estava voltando do Rio de Janeiro onde morava e começou a lançar suas músicas, que começaram a tocar nas rádios. Antigamente, só se tocava músicas de fora. Começamos a ver *shows* também. Nós tivemos outras bandas em Belém na época e a minha influência foi toda paraense.”²

Uma dessas bandas foi a Mosaico de Ravena, que deixou marcas profundas nas páginas destinadas ao *rock* nos anos de 1980, principalmente após o lançamento do clássico *Belém, Pará, Brasil*, de Edmar da Rocha, que traduzia a revolução dos jovens em defesa da Amazônia, com letras semelhantes às temáticas abordadas pelo Movimento Costa Norte, do Amapá.

“Nos festivais, você começa a ver as pessoas mais antigas do cenário musical, o Eduardo Dias, o Alfredo Reis – que influenciou muito a minha carreira –, o próprio Nilson Chaves, os grupos de boi de Belém, que eu sempre participei. Foi essa influência regional que eu acabei levando para minha música. Essa bandeira começou aí, porque eu vi que era possível. Porque, até então, eu achava: ‘Ah! Não vou cantar a Amazônia, não vou cantar o Pará, porque ninguém está nem aí’. O que a gente tinha de referência era o Paulo André, o Rui Barata e a Fafá de Belém. Foi quando começamos a ver que realmente a população gostava das músicas que falavam de Belém, o próprio movimento do *rock* paraense. Vimos que valia a pena

¹ Marcelo de Matos Dias 26/8/1971 Belém/PA.

² Entrevista concedida ao autor em 30/5/2018, em Macapá/AP.

fazer aquilo, tanto que montamos a banda Nativa e com ela fizemos vários *shows* no Teatro Waldemar Henrique, no Líbero Luxardo e no Margarida Schivasappa, só com músicas paraenses. Hoje, é essa a minha bandeira, cantar sempre o norte do país, as nossas coisas.”

Marcelo Dias não frequentou uma academia e se considera um autodidata em relação ao violão, seu instrumento preferido. “Fui aprendendo na vida mesmo. Nunca estudei, nunca fiz um curso de violão. Até tentei fazer. Depois tive algumas aulas de canto, mas nada que fosse influenciar ou provocar uma mudança radical. Sempre foi a vida mesmo. Eu já comecei cantando e fui levando. E até hoje estou nessa batalha de tentar aprender.”

Cléverson Baía, parceiro de Marcelo Dias em *Amazônia pop*, música-destaque deste capítulo, também é autodidata, mas procurou corrigir alguns vícios adquiridos com o exercício da autoinstrução. “A minha primeira formação, até começar a trabalhar na banda de *rock*, até mesmo quando comecei a gravar com MPA³, foi autodidata. Mas aí chega um momento que você precisa recorrer. Eu já tinha adquirido alguns vícios e isso é um problema. Eu acho que o grande problema de ser autodidata é assim: ou você é um gênio – não é o meu caso –, que desenvolve as técnicas sem ninguém ensinar. E os que não são – é o meu caso –, que acabam adquirindo um vício. A gente acaba se virando, isso é bom, é coisa espartana. Você não alcança um grau de excelência sem passar por sofrimento. Essa história que tudo é fácil vai enganando um monte de gente. Depois eu fiz um período de violão erudito aqui no conservatório Walkíria Lima, fui fazendo os *workshops*. Com o advento da Internet, a gente consegue ter acesso às coisas. Então eu fui dando uma burilada, fui melhorando, tentando corrigir os vícios de postura que adquiri ao longo dos anos.”

Fora o fato de tocar bem do jeito errado, havia o problema da qualidade dos instrumentos e dos acessórios que Cléverson Baía utilizava. “Teve esse negócio de quebrar corda. Quebrava por dois motivos: primeiro porque as cordas eram vagabundas; e, segundo, porque nossa técnica era horrível. A gente nem sabia colocar corda. Então, é algo assim que faz anos que eu troco as cordas dos meus instrumentos e elas não arrebentam mais. Isso também é influência da técnica, você vai refinando, você vai compreendendo o seu instrumento e compreendendo a si próprio. É um processo que eu ainda estou atravessando. Eu estava bem mais

³ Música Popular Amapaense.

visceral, por outro lado hoje eu tenho um refinamento que faltava naquela época. A gente está sempre nessa gangorra, uma hora acha que tinha mais pegada, noutra que está mais tímida. Mas, em compensação, o som está melhor, o timbre está melhor. É um eterno aprendizado. Um aprendizado que, ao longo do tempo, me tornou uma pessoa melhor musicalmente, e eu espero cada vez mais ir melhorando, podendo contribuir com os meus parceiros.”

Marcelo Dias, assim como Joãozinho Gomes, é um paraense de Belém que escolheu morar em Macapá, para onde se transferiu em 1992. Como já veio com o propósito de cantar as coisas regionais, logo foi absorvido pela música amapaense, tanto que seu disco de estreia já apontava o caminho. “*Do Caribe ao Marabaixo* foi meu primeiro CD, lançado em 1996. Nesse CD, eu gravei *Toada cabocla*, gravei *Rio Amazonas, Filhos do Curiaú...* Gravei músicas de artistas amapaenses, que foi *Moleques*, do Zé Miguel, e duas músicas do Osmar Junior, que foi o meu primeiro contato. Em 1993, eu fiz o *show Depois da Chuva*, no Teatro das Bacabeiras. Esse CD me lançou com a música *Toada cabocla*, na tevê Amapá, que passava esse clipe em todos os comerciais. Hoje, quando a canto no *show*, a população toda sabe a música, apesar de fazer muito tempo. Eu consegui vender muito esse CD para fora do estado, porque o clipe foi para o Amazon SAT, que passava em todo o Brasil, através do UHF.”

Em seguida, Marcelo Dias lançou *Pra Você Dançar* (Produção Independente, 1999) e *Amazônia Pop* (Produção Independente, 2004).

“O *Amazônia Pop* é um projeto que fez uma fusão dos ritmos *pop* nacionais e internacionais, com letras e temas amazônicos. Essa é a ideia do CD, já que nosso mercado aceita nossos ritmos. Mas o mercado nacional ainda não absorveu isso. Então, a ideia era lançar em nível nacional. Este CD está até hoje tocando e a música *Amazônia pop* se popularizou. Eu participei muito de um programa de televisão em que o apresentador me chamava de Pop da Amazônia, por causa da música. E até hoje, onde eu passo, o pessoal grita: ‘Oh! Amazônia pop! É pop na Amazônia’, fazem essas brincadeiras comigo.”

O que é que inspira Marcelo Dias e Cléverson Baía? O que os motiva a compor suas músicas, inclusive *Amazônia pop*, assinada pelos dois?

“Eu normalmente costumo compor de forma muito solitária, mas tem algumas coisas que marcam. Tenho uma música que se chama *Refúgio*, que está

no meu CD *Arte e Ira*. Ela surgiu depois de eu assistir ao documentário *Hotel Ruanda*, que fala da guerra civil entre os tutsis e os hutus, em Ruanda. E a partir disso eu fiz essa música que fala exatamente dessa relação, porque essas coisas tocam a gente de uma forma muito grande. O que a gente pode fazer, a gente faz. Através da música eu quis expressar esses absurdos que acontecem ainda no mundo. Para o bem ou para o mal, as coisas mais tristes são mais impactantes no ponto de vista negativo. Infelizmente, são as coisas que me inspiram, que me motivam a me pronunciar. Eu componho muito pouco coisas românticas. As minhas músicas têm mais esse impacto, essa imagem. Em alguns casos, a imagem ética. E, por incrível que pareça, a pressão também me inspira: ‘Olha, vai ter um festival que vai encerrar as inscrições amanhã’. Algumas composições eu fiz na pressão. Então, muitas coisas me inspiram, sobretudo as coisas mais chocantes, as coisas pesadas, elas me motivam a fazer música”, revela Cléverson.

Para Marcelo Dias, o compromisso com a região é inspirador. “Eu tenho uma vontade muito grande de falar da Amazônia. Realmente a Amazônia me inspira, o nosso cotidiano, as nossas frutas, os nossos cheiros, as nossas mulheres, tudo que é relacionado com a nossa região. Eu tenho uma ligação muito extrema com isso porque meus avós eram ribeirinhos, os meus pais eram do interior, a minha infância foi no interior do Pará. Então eu tenho toda essa ligação. Eu gosto muito de falar da Amazônia e isso é uma inspiração muito forte.”

E que certamente o levou a criar a música *Amazônia pop*, que dá título ao terceiro CD da carreira. “Antes de eu lançar esse CD, eu tinha gravado outro praticamente completo. E aí um dia surgiu a ideia de fazer o *Amazônia Pop*, de fazer essas fusões de ritmos internacionais com letras falando na Amazônia. E eu sugeri o nome: ‘Olha, acho que tem que ser o nome do CD’. Aí nós começamos a bolar essa música. Comecei fazendo o refrão na viagem de casa para o estúdio. E quando cheguei ao estúdio, eu chamei o Cléverson e nós terminamos a música, que acabou dando nome ao CD, virou uma referência nos meus *shows*, porque tocou muito nas rádios aqui. E até hoje as pessoas lembram dessa música. Mas ela foi feita para aquele momento, com a inspiração de fazer o CD. Tanto que eu abandonei o CD anterior todinho. Eu nem me lembro quais eram as músicas que eu tinha gravado. O CD *Amazônia Pop* partiu dessa música, toda a estrutura dele. A música *Amazônia pop* fez essa mudança na minha vida.”

De modo geral, Marcelo Dias produz suas canções solitariamente. Na relação de parceria com Cléverson Baía, costuma receber letras para colocar música.

Em poucos casos conseguiu compor na presença do parceiro. Um desses foi nesta música em destaque. “Raramente eu faço a composição presencial, ou seja, desenvolvendo ao mesmo tempo com os parceiros. Um dos raros casos foi com o Joãozinho Gomes e com o Enrico Di Miceli, em que nós fizemos duas canções [*Bacabeira e Mandala a Mandela*⁴]. Sentados, começamos a brincar e a desenvolver as músicas. Quando se trata de *jingle*, essas coisas publicitárias rolam mais fáceis. Mas as composições de disco, a grande maioria, eu faço de forma solitária. Muito raramente eu sentei para fazer. Outra vez foi com o Marcelo, na música *Amazônia pop*.”

Cléverson revela ainda a presença de mais uma pessoa nessa criação.

“Na verdade, ela é uma triceria⁵. É uma história hilária a da *Amazônia Pop*. É uma das poucas que nós sentamos e combinamos: ‘Vamos fazer uma música’. O Marcelo tinha [canta] *Na linha do Equador eu canto um pop pra você, pode achar estranho, mas é só o que eu sei fazer*. Aí estava enrolado mesmo [canta]: *A minha onda é punk é raiz...* Estávamos eu, o Marcelo e o Pisca Martins, que é um parceiro nosso, tecladista, que toca comigo há muitos anos. Aí, no estúdio, eu continuei *O meu som é punk é raiz é underground...* Aí o Marcelo perguntou: ‘*Underground*’? Aí eu disse: ‘Marcelo, *underground* é o seguinte: tu estás tentando dizer que a Amazônia não se reduz só a uma linguagem. Então a linguagem *underground* são as bandas *indie*, são as bandas de garagem, a galera que não está na grande mídia e tal’. Aí o Pisca virava e dizia: ‘Não, Marcelo. É verdade. O Cléverson tem razão.’”

A proposta de Marcelo era a fusão de ritmos internacionais com letras em português, falando da Amazônia. Não soava bem a presença de palavras estrangeiras.

“Aí o Marcelo disse assim: ‘Não, é o seguinte. A palavra *underground* eu estou querendo tirar. Não quero essa coisa dos gringos virem para cá e colocarem uma palavra em inglês’. Aí o Pisca falava: ‘Não, Cléverson, o Marcelo tem razão’. E eu continuava defendendo: ‘Marcelo, deixa eu te falar uma coisa: embora seja um estrangeirismo, isso é uma terminologia comum, que não vai interferir. É mais fácil colocar isso que as pessoas vão entender’. O Marcelo estava irredutível: ‘Não’. E o Pisca: ‘Marcelo, o Cléverson tem razão’. E ficava nisso [risos]. A gente lembra dessa história até hoje. Bicho, ele só ficava nisso: ‘Não, fulano tem razão!’

4 Histórias contadas em outros capítulos deste Volume.

5 Parceria a três.

Depois se contradizia: ‘Não, beltrano tem razão!’ Acabou que o Pisca não colocou nenhuma vírgula na música.”

A participação de Pisca até aqui não se configura uma ‘triceria’. Não houve uma contribuição efetiva, a não ser uma presença engraçada tentando propor um entendimento. “Pô, o Pisca ficava no leva e traz e não dizia nem que sim nem que não, e todo tempo era isso. E a música foi construída e se finalizou dessa forma, nessas idas e voltas, até nós fecharmos. E essa foi uma das poucas músicas feitas assim, com pessoas sentadas, e com o Pisca se intrometendo: ‘Esse termo não está legal. Esse acorde não está legal’. E a gente: ‘Pô, Pisca, agora a gente já sabe. Quando formos fazer uma música, na hora de a gente dirimir dúvidas, a gente te chama e tu ficas no meio como um conciliador, um juiz de paz’”, conclui Cléverson Baía.

AMAZÔNIA POP

(Marcelo Dias/Cléverson Baía)

*Da linha do Equador eu toco um pop pra você
Pode achar estranho, mas é só o que eu sei fazer
O meu som é punk, é raiz, é underground
Surfar na pororoca já é onda nacional
Pop, a Amazônia é pop
Misturei bumbá com samba, batuquei um rock
Pop, pop, a Amazônia é pop
Eu sou índio, negro, branco, sou do mundo, eu sou do Norte
Minha tribo já tem página virtual
Fazem city tour de avião na capital
O rio brigar com o mar, aqui é tão comum
Dropar na pororoca brô, não é pra qualquer um*

AI, VOVÓ!

Adelson Preto¹, percussionista, cantor, compositor, dançarino, ativista cultural, é um dos griôs amapaenses identificados nesta pesquisa e que detém um cabedal imensurável de conhecimento da tradição, adquirida da forma mais legítima. Toda essa riqueza precisa ser transmitida aos mais jovens, como uma alternativa natural de preservação da identidade cultural do estado.

A essência da arte de Adelson foi toda absorvida no contato diário com os ancestrais, uma linhagem nobre africana que veio parar no Amapá, sob o domínio da escravidão. Aqui, apesar das adversidades, conseguiu impor suas tradições culturais e religiosas, fundando, mais tarde, a comunidade Quilombo de Curiaú.

“Minha arte vem de raiz, vem de berço, porque meu avô foi quem me criou. Ele era percussionista. Nós somos descendentes de escravos e a gente tem um legado muito grande. Tivemos uma escola e bons professores, como, por exemplo, o meu avô e o meu bisavô, ainda vivo, com 109 anos, tocando instrumento de percussão na nossa comunidade. E a gente começou a entrar e fazer parte da roda desde pequeno, tocando instrumento, mostrando que a gente tinha capacidade de fazer. Aí ele viu que a gente levava jeito e sempre puxava a gente pra roda, pra tocar junto com ele.”²

Adelson Preto é compositor de sambas e pagodes, um colecionador de prêmios de dezenas de festivais em que participou. Também compõe sambas de enredo para as escolas de samba da cidade. Não demorou a despertar a atenção de pessoas importantes do mundo artístico amapaense. “De algum tempo para cá, as cortinas se abriram para mim de uma forma maravilhosa. Acho que uma coisa Divina, coisa de Deus. Eu tocava na missa dos Quilombos, no dia 20 de novembro. Aí montamos uma banda chamada de banda Base, com a qual a gente tocava músicas dos outros, músicas de igreja. E eu fazia parte do grupo Senzalas. Quando fiz a minha primeira composição afro, que foi *Festa na senzala*, eu cantei uma vez pro Amadeu [Cavalcante] e pro Val [Milhomem] e eles me disseram que estava na hora

¹ Adelson Socorro Ramos dos Santos 14/12/1964 Macapá/AP.

² Entrevista concedida ao autor em 25/5/2018, em Macapá/AP.

de eu começar a criar uma identidade própria para o meu trabalho. Foi quando eu montei a banda Quilombo Afro Brasil, que vem desenvolvendo um trabalho maravilhoso. A gente trabalha sempre com mistura de ritmos, tanto da África como do Brasil, e hoje a gente também está fazendo canções mescladas com a música da Guiana Francesa.”

Além das influências de berço na composição da música ancestral, Adelson Preto não nega o aprendizado que teve com os amigos do Senzalas, na estilização do marabaixo e do batuque. “O grupo Senzalas me deu muita força através da valorização de ritmos nativos dentro da música deles, o marabaixo e o batuque. Eu comecei a me espelhar nos caras e fazer esse trabalho maravilhoso. Ao ver o Val, o Amadeu, o Zé Miguel e o Joãozinho Gomes fazendo essas canções, eu fui vendo que dava certo. Eu sou um cara que tenho o dom divino, porque acaba que, de repente, eu estou aqui e bate aquela ideia. Eu vou e já começo a formatar uma música que é o nosso marabaixo e o batuque. É difícil fazer uma canção que não dê pra transformar nesse ritmo africano. Começamos a fazer um trabalho com o grupo Senzalas, com a Patrícia Bastos, com o Zé Miguel, com o Amadeu e com outros cantores da terra. E hoje eu tenho uma gratidão enorme pelo cara que sempre nos apoia, sempre nos enche de força, que se chama Osmar Junior.”

Na formação da identidade própria, sugerida pelos amigos do Senzalas, Adelson foi buscar a flexibilidade e o gingado dos muitos anos jogando capoeira, muito bem utilizados como dançarino em suas apresentações. “Eu não sei cantar sem dançar. Hoje, por eu ter uma forma de dança diferenciada, a galera chama de ‘mata barata’, porque eu fico pulando no palco. Nosso ritmo é tão contagiante que não tem quem resista à minha levada, à levada da banda. Porque esse trabalho não é só meu. Tem o Paulinho Bastos, como tecladista; o Aureliano da Silva Ramos, nosso cidadão do samba; o Nonato Soledade também – que são compositores da Imperatriz [Leopoldinense, do Rio de Janeiro]. Nós perdemos o meu irmão, Macunaíma, e o Illan Rosa, que faziam parte do Afro Brasil e que estão no andar de cima torcendo pelo nosso trabalho. Então, o diferencial é minha desenvoltura no palco. Não sei viver parado, sem estar dançando. Eu gosto de transmitir aquela energia positiva para quem está do lado de fora, para que o pessoal possa dançar da melhor forma o marabaixo e o batuque.”

No processo criativo de Adelson Preto, ele compõe de diversas formas, inclusive da forma mais comum no samba, que é o nascimento de letra e melodia juntas. Mas transpira em cima de uma letra para criar uma melodia.

Principalmente nos ritmos em que é mestre. “Eu estou sempre ouvindo marabaixo e batuque. Aí desenvolvo justamente o poema do amigo nos ritmos de marabaixo e batuque. Vai do que eu vejo na poesia dele. Se eu vejo que dá um marabaixo, eu vou desenvolvendo no ritmo de marabaixo. Tem vezes que dá batuque. Aí eu vou e faço um batuque. E assim acontece.”

Para quem não é da região e não conhece ou para os que o são e ainda não se interessaram em conhecer o marabaixo e o batuque, ninguém melhor do que o próprio Adelson Preto para explicar os termos. “O batuque é um ritmo mais festivo, mais alegre, de comemoração. O batuque era a festa nas senzalas, em que as pessoas dançavam com os pés mais soltos, tocavam mais à vontade e assim foi desenvolvido com liberdade. O marabaixo sempre foi o lamento. No marabaixo, os negros pegavam os acontecimentos das comunidades e transformavam em música, e essa música se chama ladrão – ladrão porque roubava a história de um ou de outro para fazer as letras. Se a pessoa fizesse um negócio qualquer, uma presepada, aí os compositores pegavam, roubavam [esse fato] e faziam pilhéria com o sofrimento do cara, ou seja, cantavam a situação que se passou com outro para toda a comunidade saber e se divertir. Tinha tanta história na nossa comunidade que, às vezes, a pessoa tinha medo de falar para os outros. Aí quando o cara prestava a atenção, já estava sendo cantado, porque já tinham roubado a história dele. E aconteceu muito isso dentro da nossa comunidade e acontece até hoje. O negro quando dançava o marabaixo era com o pé preso às correntes, dançavam arrastando os pés. Então, o batuque é a alegria, e a tristeza é o marabaixo.”

Questiono Adelson se costumavam acontecer confusões na criação e divulgação dos ladrões do marabaixo, quando alguém se sentia ofendido. “Não, não. A gente pega a pessoa e leva para a roda, para se sentir bem, porque está sendo homenageado em vida. Está ali a história do cara, uma forma carinhosa, não é aquele negócio grosseiro. Só quando o cara não valia nada, aí as pessoas às vezes faziam lá, mas é diferenciado. Porque a gente faz com carinho, de uma forma que não machuca ninguém. E é dessa forma que acontecem as festas.”

Como não houve um registro sistemático da história do marabaixo, com arquivamento de documentação, publicações e relatos, muitas informações originais se perderam. O que resta é um gênero tradicional com diversas versões sobre a sua origem. Adelson Preto não tem segurança para falar, apenas soube que “foi um povo que veio da África, de Marrocos, diretamente para Mazagão (AP), onde começou tudo. A nossa história começou por Mazagão e de lá os negros

começaram a se espalhar, os negros começaram a tomar outros rumos e a história começou. Sobre o marabaixo, muitos dizem que começou no navio que trouxe o povo para cá. Era o ritmo usado pelos escravos para amenizar o sofrimento nos porões dos navios negreiros e é considerado a maior expressão cultural amapaense. Dizem que eles tocavam, faziam o ritmo deles lá e tinha um cidadão que era muito extrovertido, poético, que cantava, brincava e veio a falecer. Como não tinha como enterrar, botaram numa prancha e soltaram no ‘mar abaixo’. Daí parece que surgiu a história em homenagem a esse negro que faleceu dentro do navio, porque tinha falecido e soltaram ele de ‘mar a baixo’, e marabaixo ficou sendo o nome da dança”. Como Adelson Preto deve ter ouvido essa história dos ancestrais dele, por intermédio da transmissão oral, deve ser considerada apenas mais uma versão e não a história oficial.

A canção mais conhecida do personagem principal deste capítulo é *Ai, vovó!* O autor afirma que quando a canta as pessoas dançam e se emocionam. Principalmente quem conheceu dona Francisca Ramos dos Santos. “Antes de minha avó morrer, eu a encontrei capinando no sol quente. Eu brigava muito com ela, para ela não capinar naquele horário, porque fazia mal. Era um horário quente. Ela só gostava de capinar com o sol quente. E, assim, um dia de manhã, eu estava saindo para ir à feira e encontrei minha avó do lado de uma igreja, perto do Centro de Cultura no Curiaú.”

A igreja a que Adelson se refere é a capelinha de Santo Expedito, que a avó mandou construir antes de morrer. Um desejo dela que foi realizado.

“Estava tocando um cacicó numa casa de festa lá próximo. O cara estava testando o som e eu olhei pra ela e disse:

‘ – Poxa, vó, você já está no sol quente!’

Ela respondeu:

‘ – Me deixa! Tô trabalhando!’

Sabe como é velhinho. Eu peguei e saí cantando. Aquilo veio de uma forma espontânea: *Ai, vovó, ai, vovó, como tu me deixa feliz vovó/Ai, vovó, ai, vovó tu é a vó que eu sempre quis/Ai, vovó, ai, vovó/Ai, vovó, ai, vovó, como tu me deixa feliz vovó/Ai, vovó, ai, vovó tu é a vó que eu sempre quis.*”

Com a lembrança do momento da criação e da imagem de sua avó, Adelson se emociona e chora. Demos uma pequena pausa para ele se recompor, e logo prosseguir com o relato. “Eu fui embora, fui à feira, sempre cantando a música. Comprei o peixe e voltei para casa. Para a minha surpresa, quando eu estou dentro de nosso espaço cultural, encontrei o Heraldo.”

Trata-se de Heraldo Almeida, compositor e radialista, especialmente comprometido com a cultura do Amapá. Na época, estava estreando um programa chamado Viva o Rádio. E foi até o espaço cultural do Curiaú, ao lado da casa de Adelson, fazer a gravação desse programa. “Aí ele perguntou: ‘Adelson, o que tem de novo? Estou aqui falando com o Adelson Preto, no Centro de Cultura Raízes do Bolão’. Aí eu cantei para ele. Enquanto eu cantava, a minha avó veio entrando, me abraçou com muita força e começou a chorar.”

Outra vez Adelson Preto se emociona ao lembrar-se de sua avó e vai às lágrimas. Mais uma pausa para que agora eu também possa recolocar a emoção nos trilhos.

“Depois eu fui para casa e fiquei pensando no restante da música. Cantei, cantei o refrão até fortalecer, para não esquecer mais. E terminei de fazer a música com todos os detalhes dos ensinamentos que ela deixou para gente.”

Para quem ainda não ligou o nome à pessoa, Francisca Ramos dos Santos é a famosa Tia Chiquinha, bastante conhecida nos meios culturais do Amapá e até fora do estado.

“Quando minha avó faleceu, eu disse para o meu povo, para os meus irmãos, que a gente não perdeu a nossa avó. Que nós devolvemos uma joia rara para Deus. Jesus precisava dela lá em cima, para colocar na constelação de estrelas. A vovó, para nós, foi como um Moisés. Porque nós morávamos no Laguinho, num terreno pequeno, mas estava toda a família ao redor dela. Um belo dia, ela disse: ‘Nós vamos voltar para o Curiaú. Lá é que é a nossa terra. Nós vamos fazer as nossas casas lá’. Digo que ela foi o nosso Moisés, porque ela nos levou para a terra prometida, que era o Curiaú.”

A Vila do Curiaú é uma comunidade tradicional localizada a oito quilômetros de Macapá. Lá vivem 489 famílias remanescentes de quilombos que ainda guardam na memória a história dos antepassados deles, promovem as festas religiosas e mantêm viva a tradição do marabaixo. O local é considerado um sítio

histórico e ecológico, pois a população é constituída de negros que descendem do povo escravizado que formou um quilombo ao fugir dos maus-tratos a que eram submetidos durante a construção da Fortaleza de São José de Macapá.

Em 3 de novembro de 1999, a Fundação Palmares, órgão ligado ao Ministério da Cultura, emitiu o título de Reconhecimento de Domínio das Terras do Quilombo do Curiaú. Seus moradores são negros por excelência e a comunidade é predominantemente católica, mas cultua o sincretismo religioso de matriz africana.

Tia Chiquinha, embora não tenha frequentado uma escola formal, usou a sabedoria adquirida com a vida para orientar e conduzir sua família.

“Voltamos para o Quilombo por orientação dela. Minha avó, se ela dissesse que ia fazer uma música, ela fazia. Ela tinha o dom que eu tenho, sempre foi muito bem-abençoada. Tem a prima dela, a Tia Zefa, que hoje está com 102 anos e ainda canta. É uma pessoa que merece muito o nosso respeito. Minha avó, Tia Zefa, Dona Biló Ramos, eram e são as pessoas que cultivam o nosso marabaixo. Até hoje a gente sente a falta de minha avó, a Tia Chiquinha. Minha avó, para mim, foi tudo, porque foi ela quem me criou desde pequeno. Eu tinha a maior paciência com ela. Ela morreu cantando. Ninguém sabia o que era, mas ela estava lá resmungando em ritmo de música. Uma coisa muito triste, mas a gente tem que agradecer a Deus pelo que ela fez. Às vezes, as pessoas me perguntam se eu fiz essa música só depois que ela morreu. Eu respondo que não. Tenho até um vídeo para provar. Eu fui cantar no Festival de Música do Meio do Mundo, lá no Marco Zero, e ela foi dançar comigo. Ela adorava quando eu cantava. Ela ficava empolgada e eu cantava com muito amor pra ela. Uma coisa merecida. Ela foi tudo na minha vida”, encerra Adelson Preto, bastante emocionado.

AI, VOVÓ!

(Adelson Preto)

*Ai, vovó, ai, vovó
Como tu me deixa feliz vovó
Ai, vovó, ai, vovó
Tu é a vó que eu sempre quis
Tua idade é mais de noventa
Eu quero sempre te amar
Vovó ninguém mais aguenta
Venha pra roda dançar
Vovó tu teve dez filhos
Todos dez você amou
Posso te chamar de mãe
Você também me criou
Vovó casou bem cedinho
E não teve medo não
E guarda no fundo do peito
A dor de uma paixão
Vovó eu amo a cultura
Foi você quem me ensinou
E pra gostar de cultura
Tem que ter paz e amor*

NO LAGUINHO

Paulinho Bastos¹ nasceu de parteira, em casa. Quem o aprou foi a própria avó paterna, dona Eulália de Sena Bastos. O berço que o acolheu não apresentou a música como uma alternativa, mas como o próprio caminho. É irmão da cantora Patrícia Bastos, que ousou romper fronteiras e projetar seu canto para o mundo. O pai, Sena Bastos, educador de renome no Amapá, era percussionista. A mãe, Oneide Bastos, cantora e compositora atuante, fazendo parte, junto com o marido, do regional Seono.

“O Seono era justamente o grupo que eles tinham, cujo nome derivou das iniciais: Sena, Edson, Orivaldo, Noé e Oneide. Sena é o meu pai, tocava afoxé; Edson Maciel era um professor da Escola de Música, muito bom no violão, acompanhava chorinho; o Orivaldo tocava percussão; o Noé tocava bandolim; e a minha mãe, Oneide Bastos, na época, fazia parte do grupo, cantava lindo, lindo, lindo. Era maravilhoso e foi muito presente dentro da minha vida”, lembra Paulinho Bastos².

O bandolinista Lolito, no capítulo dedicado a *Lama na cara* (Amilar Brenha) já fez referências aqui ao Seono. Na época, trabalhava na Icomi³ e era responsável pela área de música. Promoveu diversas apresentações do grupo nas dependências da empresa. Bastos recorda que “o Lolito tinha o hábito de registrar os áudios das apresentações do grupo na Serra do Navio. Ele tem uns registros em fita cassete na casa dele. Ele tinha um gravador e gravava tudo que acontecia lá. Quando a gente ouve, a gente se emociona. Quando a gente é criança, pouco liga para essas coisas. Mas hoje em dia a gente sabe a diferença e a importância que tudo isso tem para a vida musical da gente. A gente não nasce sabendo, nasce aprendendo”.

Paulinho Bastos começou o aprendizado cedo e tem orgulho disso. Até hoje, com a maior tranquilidade e sem pudores, segue absorvendo conhecimentos. “Eu sou músico há 32 anos. De uns 12 anos para cá, comecei a escrever e a compor. Eu bebi na fonte de Joãozinho Gomes, eu acho que é um cara fantástico. Foi a primeira pessoa que viu uma letra minha. E,

1 Paulo Roberto Guedes Bastos 4/1/1968 Macapá/AP.

2 Entrevista concedida ao autor em 28/5/2018, em Macapá/AP.

3 Indústria e Comércio de Minérios S.A.

à primeira vista, ele olhou assim e disse: ‘Ah! Está muito legal, interessante’. Aí eu notei que o interessante dele não foi interessante para mim. Eu pensei: ‘Não, eu vou começar a pesquisar esse cara, começar a ver como é que ele faz’. Na segunda música, ele já olhou assim, meio espantado, que foi uma música chamada *Rebento*, que eu fiz para a minha filha. A partir do momento quando eu vi essa sensação dele – eu gosto muito de perceber isso nas pessoas –, eu disse: ‘Ah! Tô indo no caminho certo’. Então, de lá para cá, eu comecei a escrever muitas coisas, muito rápido. Foi uma descoberta fascinante pra mim.”

Além de Joãozinho Gomes, Paulinho teve influências diversas, que vão desde os renomes nacionais até a música internacional que o pai aplicava em toda a família. “Em casa se ouvia muita música, proporcionado pelos meus pais que adoravam. Papai sempre colocou dentro de casa músicas boas. Então, a gente ouvia coisas maravilhosas. De criança, a gente ouvia muitos compositores brasileiros: Chico Buarque, a gente ouvia a Lecy Brandão. A Patrícia [Bastos] fala disso até hoje. A gente ficava brincando debaixo de uma mangueira que tinha na frente de casa. Era lá que eles tocavam com o grupo de seresta. Nós ouvíamos os grandes cantores do rádio. A gente teve esse privilégio de ter essas pessoas na casa da gente tocando. Na frente de casa, tocavam o Amilar Brenha, o Noé, que foi um grande músico, um grande bandolinista, grande compositor de choro. E outros músicos da época, como o Zé Criolo. E isso foi formando dentro da minha cabeça, que fez com que eu criasse a minha música de forma intuitiva. Então, melodicamente, eu tenho uma ligação muito forte com tudo isso. Além das músicas que vêm da Guiana Francesa, as músicas caribenhas que a gente ouvia muito.”

O músico se refere ao *zouk*, ao caticó, à salsa, ao merengue, que atravessaram fronteiras, se fundiram aos ritmos locais, foram recriados e se transformaram em novos gêneros. Na dinâmica de assimilação e recriação cultural bastante presente na história musical brasileira, temos como exemplo clássico recente desse fenômeno a formatação da lambada. E se formos buscar elementos nos primórdios, encontraremos o choro que, numa definição superficial, nasceu da forma como os músicos populares brasileiros, sem formação acadêmica, tocavam os gêneros eruditos estrangeiros que por aqui começaram a chegar a partir de 1808, com a transferência da família real para o Brasil.

Por falar em choro, Paulinho Bastos quando relembra do grupo Seono, como num filme, revisita emoções das rodas que se realizavam na casa dele. “Eu

particpei ativamente das rodas de choro. A gente era criança, eu ficava debaixo da mesa e o meu pai dizia: ‘Olha, vai ter uma mesa de chorinho aqui na sala. Vocês vão dormir, que é tarde pra vocês’. Todo mundo ia dormir e eu ficava escondido. Papai sabia que eu estava lá embaixo [risos]. E eles tocavam até altas horas. A minha participação foi como ouvinte direto de tudo que eles faziam. Era fascinante. Sentados à mesa estavam Amilar Brenha, o Noé, o Orivaldo. Eu vi muita gente crescer e muita gente que ficou no anonimato dentro do movimento do choro. O Amilar Brenha foi fantástico. As composições dele são muito bonitas. Ele era um grande executor.”

É tão comovente a reverência que Bastos faz a Noé Silveira, que resolvi abrir um parêntese para falar deste virtuose bandolinista maranhense. “Teve outra pessoa que foi um gênio e que ficou um pouco esquecido: o Noé. Ele tocava bandolim. O dedo do Noé era como se fossem dois dedos meus num só dele. Eu não entendia como ele conseguia tirar um som tão limpo, uma execução primorosa. Depois que eu comecei a ouvir os discos do Jacob do Bandolim, eu percebi que ele tinha uma execução idêntica à do Jacob do Bandolim. Ele era autodidata, estudava muito, tocava tudo de ouvido, não conhecia um acorde, não colocava as tensões, simplesmente foi um autodidata, mas de grande qualidade, e tocava um violão fantástico. Quando ele acompanhava ao violão, eu ouvia a maneira que ele tocava e ficava: ‘Meu Deus, tem isso aqui em Macapá?!’”

Apaixonado pela cultura local, Paulinho Bastos se considera um regionalista. O compositor se alimenta de suas lembranças e se inspira nas coisas da terra. “A minha inspiração vem do meu cotidiano, ela vem do cotidiano dos meus amigos, ela vem da senzala. Eu bebo na fonte dos meninos do Curiaú, que são os meus amigos, nós temos trabalhos juntos. Então tudo o que eu falo é voltado para as coisas que eu vivi quando criança, para as coisas que eu vivo até hoje. Eu não sou um letrista de ler muito. A minha leitura é mais imagética, como a Patrícia [Bastos] costuma falar. Eu tenho uma música que se chama *Batuqueiros* que começa com uma expressão que o Adelson [Preto] fala quando ele canta e está empolgado: *Sustenta miséria levanta a poeira da terra/Sapeca andiroba na perna/Mandala não pode quebrar*”, e segue cantando uma letra rica em termos regionais: bandaia, abicora, gengibirra, saramacá, visagem...

Quando Bastos afirma que fala do que vive, guarda semelhanças com o que outro Paulinho, o Moska⁴, pensa: “Quem vai compor sou eu com as minhas

4 Entrevista concedida ao autor em 13/1/2012, no Rio de Janeiro/RJ.

histórias de vida, com os meus vividos. Por isso eu faço uma música diferente do meu vizinho. Ele tem outros vividos, ele mergulha dentro do que ele viveu, ele só pode falar do que ele viveu. Mas, sem dúvida, toda música nasce de uma fagulha ou de várias que se encontram, e algo muito verdadeiro está dentro de cada canção”.

Com meio século de vida e atuando ativamente na música desde muito cedo, Paulinho Bastos detém uma trajetória vasta e rica, que só consolida o reconhecimento ao seu trabalho como arranjador, compositor e instrumentista.

“Eu sou músico profissional desde os 16 anos. Participei como músico de um disco da banda Placa Luminosa⁵, em 1987. Depois eu comecei a acompanhar a Patrícia [Bastos]. Tenho arranjos em dois CDs dela. Um na música *Girassol*, do Zé Miguel, no CD *Pólvora e Fogo* (2002). No CD *Eu Sou Cabocla* (2009), eu toquei e também fiz o arranjo de percussão da música *Eu sou cabocla*. Depois, o Dante Ozzetti entrou costurando dentro do que eu tinha feito. No CD *Zulusa* (2013), eu entrei também com uma composição, que é *No Laguinho*. E nesse mesmo período eu comecei a produzir um CD da Oneide Bastos, que é minha mãe. No CD *Batom Bacaba* (2016), entraram três músicas minhas: *Domíngo de Páscoa*, *Banto* e *Batom que não viu*.”

Por mérito, Paulinho foi conquistando a confiança da irmã e ganhando mais espaço nos trabalhos dela. Dá sua parcela de contribuição na projeção nacional que Patrícia Bastos está galgando.

“Demorou um tempo pra Patrícia pegar as minhas músicas e colocar nos trabalhos dela. Eu acho muito interessante. Em uma das entrevistas de Patrícia, inclusive, o Dante Ozzetti [produtor do disco] estava próximo. Quando o apresentador perguntou sobre as minhas músicas:

‘ – Olha, quem está aqui [no repertório]? Paulinho Bastos. O que ele é pra ti?’

Ela respondeu:

‘ – É meu irmão.’

Aí ele perguntou:

⁵ Banda famosa no cenário musical do Amapá, que depois reduziu seu nome para banda Placa, por já existir outra homônima em São Paulo.

‘– E aí, Dante, as músicas dele são boas?’

O Dante respondeu:

‘– São, senão não estariam no CD.’

Para mim, foi um privilégio muito grande ouvir isso, porque é a realização da gente como compositor.”

Como convive e trabalha com os amigos do Quilombo do Curiaú, Paulinho Bastos também compõe nos ritmos nativos do marabaixo e do batuque, de forma muito natural. “Tudo o que eu faço eu considero regionalista. Exceto algumas coisas que tem uma visão mais globalizada. [N]A maioria das coisas que eu faço, eu utilizo muito os ritmos universais. Eu coloco *reggae*, eu coloco o xote, baião, mas sempre o toque do marabaixo vai estar presente. É uma combinação muito legal. Eu falo das festas do Curiaú, eu falo da história. Então, nesse ponto, eu bebi na fonte do Joãozinho Gomes, que faz letras fantásticas. Além de que ele trabalha muito bem a questão da colocação das palavras, ele usa muito a questão histórica, de fazer lendas, e eu me apropriei de tudo isso ao fazer a minha música.”

Pelas características da obra de Paulinho, fica claro que ele se impactou com o Movimento Costa Norte. No ano do lançamento do LP *Sentinela Nortente* (1989), de Amadeu Cavalcante, disco ícone do Movimento, ele completava maioridade. E vê com bons olhos o trabalho de artistas mais novos e as ações institucionais de fomento. “A partir de um tempo, as pessoas e as entidades públicas foram vendo que isso era muito bom, e começaram a trabalhar dentro desse Movimento através de editais contemplativos. O Macapá Verão é fantástico. Chega a data, todo mundo se inscreve. Quem é contemplado vai se apresentar, mostrar o seu trabalho, mas também vai ganhar o seu dinheirinho. O poder público começou a incentivar mais, a montar festivais, a criar uma forma representativa de levar a música daqui para fora. E tudo isso fez com que a gente começasse a trabalhar um pouco mais.”

Com o cenário propício, novos grupos foram surgindo com trabalhos diferenciados, com propostas ousadas, quebrando paradigmas. Bastos é um entusiasta. “O Negro de Nós, se eu não me engano, já está gravando o décimo terceiro disco. Eles começaram em uma época muito interessante, a época da essência desse Movimento, a questão de pegar a nossa música, a nossa essência, de pegar a

nossas letras, as nossas coisas daqui para jogar dentro de um trabalho musical. Eles estão sempre se renovando. O Mini Box Lunar é fantástico porque já é uma nova leitura da nova música, uma nova proposta de uma música amapaense. Uma coisa mais voltada justamente para o lado jovem. Os timbres que eles utilizam dentro do trabalho deles, que o Otto [Ramos] coloca no teclado, é uma coisa muito alternativa. Uma coisa dos anos de 1960, que são aqueles timbres de órgão, são aqueles timbres de *fade* que eram colocados naquela época. E ele veio trazendo tudo isso à tona, pegou essa carona, transformou as músicas deles em canções voltadas para o cotidiano do jovem, de falar uma coisa mais própria da linguagem deles.”

Para este capítulo, Paulinho Bastos, entre dezenas de canções conhecidas, escolheu contar a história de *No Laguinho*, que faz referência a um bairro tradicional da capital amapaense. “Essa música tem um ladrão⁶ famoso, que é considerado um marco da questão política aqui. Foi um período em que o governador Janary Nunes mandou lotear um bairro, chamado Laguinho, para fazer uma limpeza étnica: retirar os negros da frente da cidade e mandá-los para o Laguinho. Já existia outro bairro chamado Favela. Então algumas famílias aceitaram ser removidas para o Laguinho e outras foram realocadas no bairro Favela. Até hoje existe essa competição entre Laguinho e Favela, inclusive tem escolas de samba, a Maracatu da Favela e a Boêmios do Laguinho. Essa briga é antiga por conta dessa divisão das famílias. E na construção do bairro começou toda essa questão da musicalidade voltada para o fato. Conta a história que na época da remoção das famílias o Raimundo Ladislau ia passando e o Julião Ramos perguntou: ‘Aonde tu vais, rapaz, por esse caminho sozinho?’ Aí o Ladislau respondeu: ‘Vou fazer minha morada lá pros campos do Laguinho.’”

Para que o leitor compreenda o contexto, Janary Gentil Nunes (1912-1984) foi o primeiro governador do Território Federal do Amapá, nomeado pelo então Presidente da República Getúlio Vargas, em 1943. Depois de instalar seu governo, implementou um projeto de expansão urbana em Macapá. Para isso, necessitando de áreas nobres para a construção de edificações públicas, residências para o funcionalismo e para a própria residência governamental, entrou em contato com os moradores da praça Barão do Rio Branco, a fim de convencê-los a aceitar uma transferência de local. Os moradores da praça formavam uma comunidade negra chamada Vila Santa Engrácia, local de realização das festas tradicionais e

⁶ Como são chamados os versos do marabaixo, por “roubarem” fatos do cotidiano da comunidade, retratados em forma de canção.

folclóricas amapaenses. Com a ajuda do líder, Mestre Julião Ramos, os membros da comunidade aceitaram a proposta de Janary Nunes e tiveram as residências transferidas para os Campos do Laguinho, onde o governo havia construído uma série de casas. O local recebia esse nome porque tinha suas terras cercadas por pequenos lagos.

A remoção das famílias para o Laguinho é vista hoje como um fato positivo. Presenciei nas festividades de celebração dos 73 anos de criação do bairro uma moradora, filha de família tradicional, ao receber uma placa comemorativa, dizer: “Graças a Deus que Janary mandou o povo para cá”, em alusão ao que o bairro veio a se transformar. Mas na época causou ambiguidade, que está explícita no ladrão mencionado por Paulinho Bastos: *As ruas de Macapá estão ficando um primor/Têm hospitais, têm escolas pros fíos do trabalhado/Mas as casas que são feitas é só prá morar os doutô.*

“E eu, na minha imaginação, tentei representar tudo isso por intermédio de uma resposta: *Eu vou fazer a minha casa nos Campos do Laguinho/Vamos criar uma nova nação/Na nossa ceia comeremos pão, beberemos vinho, pra não esquecer que somos cristãos/E se o sol sumir bem de mansinho, da lua ele quer se esconder/Vai chegando a festa do Divino, vou cantar ladrão até o amanhecer/As canelas vão chutando as saias, mameluca quer se aparecer/Cantando na festa do Divino, vou fazer uma prece para ele me proteger*”, cantarola Bastos.

O Ciclo do Marabaixo está relacionado com o culto ao Divino Espírito Santo e à Santíssima Trindade. Em 2018, iniciou-se no Sábado de Aleluia, em 31 de maio, e seguiu até 3 de junho, com missas, novenas, ladainhas, cortejos, retirada dos mastros, bailes, entre outras atividades culturais e religiosas. Como Paulinho Bastos explica, há também homenagens aos santos tradicionais da cidade. “Aí vêm os três santos, que são: São Joaquim, que é do Curiaú, que é o responsável pelas poesias que eu recitei; tem o São Benedito, que tem a igreja no bairro; e o São José, que é o padroeiro de Macapá: *São Benedito, ó meu Santo Bendito/São Joaquim, mande uns versos pra mim/Meu São José, padroeiro da minha fé/Rogo a vós, rogai por nós.*”

A canção *No Laguinho* foi gravada por Patrícia Bastos, no CD *Zulusa* (2013). Nesta versão, ao final, ela canta como música incidental o famoso ladrão de marabaixo que inspirou a música em questão: *Aonde tu vais, rapaz, por esse caminho sozinho?/Vou fazer minha morada lá pros campos do Laguinho...*

NO LAGUINHO

(Paulinho Bastos)

*Quando eu fiz minha morada no campo
Só pensava em trabalhar
Mas a tristeza amiúde me deu colo me fez má
Lá prantei o lírio roxo que as folhinhas arranquei
Em troca dei meus sentidos, morena
Pra rosa que eu serenei
Eu vou fazer a minha casa nos Campos do Laguinho
Vamos criar uma nova nação
Na nossa ceia comeremos pão, beberemos vinho
Pra não esquecer que somos cristãos
E se o sol sumir bem de mansinho
Da lua ele quer se esconder
Vai chegando a festa do Divino
Vou cantar ladrão até o amanhecer
As canelas vão chutando as saias
Mameluca quer se aparecer
Cantando na festa do Divino
Vou fazer uma prece para ele me proteger
São Benedito, ó meu Santo Bendito
São Joaquim mande uns versos pra mim
Meu São José, padroeiro da minha fé
Rogo a vós, rogai por nós
Aonde tu vais, rapaz, por esse caminho sozinho?
Vou fazer minha morada lá pros Campos do Laguinho*

A PONTE DA FRONTEIRA

Com 378 metros de extensão, a ponte binacional que interliga o município de Oiapoque (AP) ao povoado de Saint-Georges, na Guiana Francesa, tem uma história interessante, de altos e baixos, que envolve, sobretudo, inconsistência política e falta de planejamento.

A compreensão da necessidade de sua construção vem desde 1997, a partir de uma demonstração de interesse entre os presidentes da época, Fernando Henrique Cardoso e Jacques Chirac, que não saiu do papel. No entanto, a construção propriamente só teria início nos governos de Luís Inácio Lula da Silva e de Nicolas Sarkozy, em 2008. Ambos criticavam o atraso das obras. Em 2011, a estrutura, que custou R\$ 70 milhões, ficou pronta, sendo inaugurada em março de 2017, seis anos após a conclusão, devido à falta de acordos entre os dois países e de obras de infraestrutura do lado brasileiro.

Após a inauguração, a ponte é usada normalmente, mas apresenta restrições por conta de alguns fatores: a aplicação da legislação francesa, no que se refere às exigências para entrada e permanência no lado de lá, que os brasileiros acham rigorosa; a cobrança de seguros obrigatórios para a entrada de veículos licenciados no Brasil, em solo francês; a diferença de quase um para cinco entre o euro e o real, que incha o valor da apólice de seguro; a aversão que os europeus têm do jeitinho brasileiro de ser, incluindo a falta de educação básica de uns, o descompromisso com as leis de outros, que prejudicam a relação no todo. De lá para cá, não há qualquer exigência: os franceses podem entrar em nosso território sem serem fiscalizados por uma aduana (o Brasil não dispõe de uma no local) e não precisam pagar seguros para entrar no país. São sempre bem-vindos, desde que seus euros aqueçam o comércio local. O empecilho são os 120 km de estrada sem asfalto para ter acesso à capital do Amapá, que ainda não foram pavimentados pelo governo federal, intransitáveis na estação das chuvas.

Como para a música não existe fronteira, a relação cultural entre os dois países, vai muito bem, obrigado. O *zouk*, o *cacicó*, o *compá*, o *merengue*, o *beguine* e outros ritmos não precisam de ponte para adentrarem a

Amazônia brasileira. Aqui, essa música segue entrelaçada às toadas de boi, ao carimbó, ao samba, ao brega, à guitarrada, influenciando, imprimindo sensualidade, humor e malemolência aos nossos gêneros.

Sem levar em conta os entraves burocráticos, a diferença de moedas, nem as questões de relacionamento humano, a ponte teve sua inauguração celebrada em música, pelo menos, por Zé Miguel, em *A ponte*, e por Finéias Nelluty¹, em *A ponte da fronteira*, que é a música-destaque deste capítulo.

Finéias talvez seja – não conheço outro – a figura mais inusitada e expansiva do cenário musical do estado do Amapá. Quem o vê pela primeira vez, não o esquece. Ele inocula encantamento tanto pelos ouvidos quanto pelos olhos. Sua música é contagiante, dançante e humorada; sua indumentária é bastante colorida, seus óculos exagerados. A atitude é vibrante e carismática. Finéias Nelluty foi embalado com música desde o útero. “Eu comecei na música ainda cedo. Meu pai foi um dos maiores músicos do Amapá. Lecionou música nas escolas, quando fazia parte da grade curricular. Ele foi regente da banda e do coral da Assembleia de Deus. E eu comecei a tocar bem cedo, por conta de ficar no meio de um monte de instrumentos. Eu toco as peças do Dilermando Reis, desde oito, nove anos de idade. Nós tocávamos muito chorinho aqui em casa, e o meu pai, por ter sido o primeiro presidente da Ordem dos Músicos do Amapá, a casa vivia cheia de músicos. Vira e mexe, eu me via tocando com músicos mais antigos aqui no pátio da minha casa.”²

Nelluty não escapou de tocar sob a regência do Mestre Tiago³, seu pai, na banda da igreja. “Também fui músico da banda do Oscar Santos, toquei bombardino sob a regência do maestro Joaquim França. Aos 15 anos de idade eu me profissionalizei. A primeira banda que eu toquei foi a Metrópole, da qual fazia parte a Patrícia Bastos –somos da mesma idade, começamos juntos na música. Aos 17 anos, recebi um convite de um francês para que eu fosse para a Guiana [Francesa], que ele tinha interesse em montar uma banda. Eu era menor ainda, era um garoto. Mas queria tocar minha guitarra e fazer o meu som. Foi assim o início da minha vida profissional.”

1 Finéias Reis da Silva 27/5/1970 Macapá/AP.

2 Entrevistas concedidas por WhatsApp, em julho e agosto de 2018.

3 Francisco Fernandes da Silva.

Finéias passou três anos tocando na Guiana Francesa. Quando retornou a Macapá transitou por várias bandas, até que...

“Em 1999 criei uma personagem chamada Jéssica Kamdomblé, a Bicha do Brega. E foi uma personagem caricata, que eu gravei sem nenhuma pretensão, só para bagunçar a parada, puro teatro. Eu gravei um CD e foi um grande sucesso. Isso me rendeu uma agenda de oito anos andando pelo Brasil. O *show* era uma espécie de teatro musical, muito legal. Ela usava óculos porque era uma forma de eu me esconder atrás da indumentária. Se minutos antes de começar o *show* alguém escondesse os óculos, eu não entrava no palco. Me sentia nu. Foram oito anos assumindo a personagem, nos *shows* da Bicha do Brega. Depois que passou, eu continuei a usar os óculos, uso de dia, de noite. Aqueles óculos ficaram entranhados em mim.”

Quem teve oportunidade de assistir a um *show* da Jéssica Kamdomblé, com certeza, se divertiu muito. Com roupas coloridas, gestual e linguajar característico, ela animava com grande competência uma plateia com milhares de pessoas. Nas publicações de vídeos nas redes sociais, os fãs ainda pedem que ela volte, sentem saudade. E foi justamente por sentir saudade que Finéias interrompeu a carreira da Bicha do Brega. “Depois de oito anos, eu andava com saudade de mim mesmo. Já não aguentava mais fazer a personagem. Eu queria tocar um instrumento, andava com saudade do Finéias músico. Aí larguei a Bicha em pleno auge e fui cuidar do Finéias. Logo em seguida, em 2007, criei um quinteto chamado Amazon Music, que é o nosso quinteto instrumental.”

As incursões de Nelluty com a música instrumental o levaram a criar um evento regular para a difusão do *jazz*. De sua vertente pesquisador, amalgamou um novo gênero musical. “Em 2007, criei o Amapá Jazz Festival, do qual eu sou o diretor-geral. E venho fazendo meus trabalhos aqui no estado. Em 2013, depois de um longo processo de idealização, nós lançamos a zankerada, que é um produto musical do Amapá, resultado das influências que nós sofremos do extremo-norte do Brasil, vindas da Guiana Francesa e do restante do Caribe. Aí mixamos isso tudo e criamos a zankerada, que é o gênero musical do Amapá, que é novo, mas eu tenho certeza que, ao longo dos anos, vai se perpetuar, por ser um produto genuinamente amapaense.”

Com a zankerada, Finéias Nelluty extrapolou as fronteiras do Brasil, indo parar em Portugal e Cabo Verde, onde passou um mês inteiro. “Pude fazer seis

apresentações e plantamos uma boa semente. Fiquei uma semana em Lisboa, onde também fiz duas apresentações. E vamos voltar com nosso trabalho para lá. Inclusive o Zankerada na Baixada, que é um projeto sociocultural, me rendeu o título de Embaixador Cultural da Boa Vontade da ONU Habitat, em Cabo Verde. Eu fui diplomado na Academia de Artes Cesária Évora, no dia 30 de maio de 2018, pela coordenadora [da instituição] Janice da Silva.”

Gênero novo, nativo do Amapá, ainda pouco conhecido, quis conhecer mais sobre a zankerada. “Eu andando pelo Brasil, no auge da personagem a Bicha do Brega, nas entrevistas de rádio e tevê, as pessoas me perguntavam:

‘ – A Bicha do Brega é de onde?’

‘ – Eu sou de Macapá, lá do Amapá.’

‘ – Mas por que o nome Bicha do Brega? O brega não é do Pará?’

Aí eu justificava:

‘ – Olha, nós somos irmãos de sangue do Pará. O nosso estado já pertenceu ao Pará, os nossos costumes são muito parecidos, descendemos do Pará. Minha mãe nasceu em Breves. O meu pai era de Óbidos. Eu nasci no Amapá.’

Mas acabava não justificando, por conta que o Pará é um estado e o Amapá é outro. Estamos juntos, somos os estados da Amazônia que mais se parecem, temos similaridades nos costumes, mas não justificava. E quando eu deixei de fazer a personagem e comecei a pensar no projeto da zankerada, eu disse: ‘Poxa, a gente precisa de um produto musical do Amapá, que tenha a ver, que seja um produto justificável!’”

A banda New Star, da qual Finéias Nelluty fez parte na Guiana Francesa, tocava todos os ritmos afro-caribenhos. Afora isso, cresceu ouvindo pelo rádio as músicas vindas do Caribe, pela proximidade com a fronteira.

“Aí eu disse: ‘Poxa, então vamos pegar e misturar’. Começamos a misturar no estúdio, como um laboratório, e misturamos: uma pitada de *zouk* com lambada, misturamos o Caribe com a África e chegamos a esse resultado, esse suingue. A gente conhece tudo o que é produzido na Amazônia, no âmbito musical. E a gente

chegou ao ponto de vislumbrar um produto novo. Esse contrabaixo nunca foi tocado dessa forma, junto com essa bateria. Começamos a misturar tudo e resultou nesse produto que nós demos o nome de zankerada. Eu digo que a zankerada é uma mistura de culinária, quando você mistura três ingredientes que já existem: vatapá, tacacá e maniçoba. Depois que você mistura os três numa panela, nunca mais é maniçoba, nunca mais é vatapá, nunca mais é tacacá. Você criou um produto novo, com um novo sabor, um novo tempero. Então, foi isso. A zankerada é um *mix* de *zouk*, com lambada, com carimbó, com guitarrada, com o batuque do Amapá. O que levou a gente a criar esse ritmo, essa forma de se expressar musicalmente, foi a necessidade de termos um produto genuinamente amapaense.”

Depois de ter bebido na fonte, nos três intensos anos em que morou na Guiana Francesa, a hiperatividade de Finéias o levou a exaustivas e efervescentes elucubrações, que tiveram o resultado surpreendente.

“A zankerada é um *mix* caribenho com afro, mais a tropicalidade brasileira, mais a amazonialidade do ritmo. Tudo a ver uma coisa com a outra, por conta disso: da amazonialidade, da tropicalidade e do ritmo. A zankerada veio para suprir essa necessidade de a gente ter um ritmo popular dançante, que pudesse ser dançado a dois.”

Inquirido sobre o que o inspira, Finéias deixa claro do que se retroalimenta. “A música é a minha maior fonte de inspiração, é o alicerce de tudo. A partir da música, eu faço essa dissertação para o restante das outras artes. E a partir daí eu saio para fazer as outras coisas. A música é o ponto inicial. Um dos meus maiores ídolos da música popular brasileira é o Ivan Lins, talvez porque eu goste demais das harmonias rebuscadas. Inclusive fiz dois cursos de harmonia com o Ian Guest, em Brasília, em 2010 e 2011. Adoro a bossa nova, o samba, cresci ouvindo essas coisas, tocando tudo isso. E eu sou um grande fã da banda Kassav, que criou o *zouk*, uma banda composta por caribenhos, martinicanos, guadalupenses. Eu sou fã demais, tive a oportunidade de abrir um *show* deles em 2014, na Guiana Francesa, e fiquei amigo do Jacob Desvariex, que é o líder da banda. Tenho uma grande ligação com a música do Caribe, e um monte de outras sonoridades que me inspiram com o trabalho que eu hoje desenvolvo com a zankerada.”

A história de *A ponte da fronteira* ficaria bem num filme de aventura, tantas as mirabolâncias que Nelluty teve que se submeter para fazer a travessia

do Oiapoque para Cayenne, correndo o risco inclusive de morrer em pleno oceano Atlântico, sem ter tido a oportunidade de estrear a Bicha do Brega ou de criar a zankerada.

“Em 1987, com 17 anos, eu fui tocar com o grupo Fama, no Oiapoque. Durante nove meses ficamos numa casa alugada em que moravam todos os músicos. Foi lá que eu conheci o Renè-Claude Buchert, um grande amigo da Guiana [Francesa], que me viu tocando guitarra nessa banda. É um francês casado com uma brasileira, a Maria Helene Buchert. E ele tinha vontade de montar uma banda e me fez um convite. Perguntou se eu estava interessado em ir para a Guiana tocar. Eu estava interessado era em tocar a minha guitarra. E eu estava a fim de onda, a fim de aventura. Eu disse que ia. O Claude iria tirar o meu passaporte, iria pedir o meu visto e me levar todo legal.”

Visto, passaporte? Era muita burocracia para um jovem disposto a subverter.

“A banda Fama retornou para Macapá e ficamos eu e a Laudi, que era a tecladista. Ela estava com vontade de ir para a Guiana e ficamos nós dois sozinhos no Oiapoque. A Laudi conseguiu uma passagem numa canoa. Conversou com o dono, o seu Corumbá, para que ele lhe desse a vaga gratuitamente. Aí eu cheguei com ela e disse: ‘Poxa, Laudi, não tem como tu conseguires uma vaga para mim? Tu és mulher, tens mais facilidade’. Ela topou. Chegamos lá, quando ela tocou no assunto, ele disse: ‘Olhe, essa vaga aí eu consegui foi pra ti. Não é pra tu dares pra ninguém. Se tu não fores, não tem como ninguém usar’. Aí eu disse: ‘Laudi, pergunta para ele que horas vai sair a canoa’. Ele respondeu que seria às oito horas da noite. Aí eu disse: ‘Laudi, eu vou entrar nessa canoa na marra’. Aí eu fui para lá com uma sacola de plástico com as minhas coisas: uma calça, uma camisa, um tubo de pasta, um desodorante *spray*, uma toalha e uma escova de dentes. Era tudo o que eu tinha. Tudo escuro, chovendo muito. Estávamos no mês de março.”

O Atlântico, dadas as condições do barco e o humor do clima, representava um ambiente bastante hostil. Mesmo assim, nas décadas de 1980/90, centenas de pessoas, em geral trabalhadores brasileiros, do Suriname, ou de países menos próximos, como Peru, Bolívia, Haiti, República Dominicana, se arriscavam nessas travessias clandestinas até as cidades mais prósperas da Guiana Francesa, em busca de melhores condições de trabalho e qualidade de vida.

Uma semana antes da travessia que Finéias pretendia fazer, nove pessoas haviam morrido afogadas em um naufrágio, no meio do oceano. “Eu presenciei os corpos sendo resgatados pelo Corpo de Bombeiros, envoltos naquelas redes. Mas eu estava a fim de onda, eu queria ir para a Guiana. Aí eu fui para lá na hora da saída da canoa. A Polícia Federal ficava ali fazendo a fiscalização. Foi quando o seu Corumbá ordenou que quem tivesse pagado, poderia entrar. Ele continuou ajeitando as coisas no escuro, estava chovendo e o pessoal todo estava abaixado, com medo da polícia. Enquanto o seu Corumbá subiu no trapiche para pegar o motor, eu fui o primeiro a entrar na canoa. Sentei perto de onde ele iria pilotar. Entraram 12 pessoas, inclusive uma senhora com uma criança no colo. Saímos de Oiapoque debaixo de chuva. Passamos pela frente de São Jorge, quando a gente já estava na boca do oceano, tipo meia-noite, o seu Corumbá deu comigo na canoa e me reconheceu.”

Tinha que ter emoção e a descoberta de um clandestino a bordo era um prato cheio. Seu Corumbá, bastante contrariado, cobrou a passagem na hora.

“Aí eu disse a ele que o Claude iria estar lá na praia do Maiori esperando com o dinheiro para pagar. Mentira, o Claude nem sabia que eu estava indo. Dei o maior queixo⁴, cara de pau mesmo. O velho ficou puto comigo. Aí eu falei: ‘Só tem um jeito: ou o senhor me joga n’água ou espera chegar lá para eu lhe pagar’. Entramos no marzão, chuva, um breu, ele tinha um refletor que não clareava três metros à frente, diante da chuva torrencial. As ondas estavam altíssimas, a canoa batia entre uma onda e outra e caía nas vagas. E ele no motorzão só pilotando. A maresia vinha de trás, vinha de lado, uma loucura. Quando deu duas e meia da manhã, numa dessas vezes que a canoa subiu e bateu no vazio, abriu uma fenda perto do meu pé e começou a entrar água.”

Numa hora dessas o filme da vida passa inteiro na mente. O desespero toma conta. Mas o espírito de aventura permanece.

“Peguei uma cuia e comecei a tirar água da canoa. Eu peguei a minha toalha de dentro da sacola e enfiei na brecha por onde estava entrando água. E a canoa indo para o fundo. Aí tinha um maluco, um brasileiro, um cara todo tatuado, que disse: ‘Olha, tem uma montanha pra cá, pra esse lado’. Estava um breu. Não tinha margem. O cara dizendo que era para um lado e o seu Corumbá dizendo que era para o outro. Até que umas três e meia da manhã chegamos à

4 Expressão usual no Norte. Significa surrupiar, furtar, levar no queixo.

Montanha Larjan⁵. Ficamos todos debaixo do encerado⁶, descemos, as pedras eram lisas à beira do mar, perigosas, quem caísse, morreria. Quando deu cinco e meia da manhã saímos, e chegamos à praia do Maiori por volta do meio-dia. Tinha gente jogando bola na praia, muitos brasileiros radicados há muito tempo na Guiana. O desembarque foi o seguinte: quando nós chegamos à praia do Maiori, faltando uns 150 metros para a margem, o seu Corumbá meteu o remo na água e topou na areia. Aí ele disse: ‘Pode pular!’ Quando eu pulei com a minha sacolinha, a água batia no meu pescoço. Eu não sei nadar. Pulei e nem olhei para trás.”

A ordem era descer e se esconder nas matas. A polícia estava sempre atenta à chegada de imigrantes. Qualquer encontro indesejado poderia botar tudo a perder. O governo francês constantemente deportava estrangeiros que entravam clandestinamente ao país.

“Eu estava com os lábios e os dedos cortados do sol e do sal da água do mar. Como eu andava sempre com o maluco que ia com a gente, o brasileiro tatuado, para onde ele ia no meio da mata eu ia atrás dele. Ele reclamava:

‘– Não moleque, não vem atrás de mim!’

Aí eu dizia:

‘– Bicho, eu vou atrás de ti. Eu não conheço nada aqui.’

‘– Não, vai sujar para mim!’

‘– Só tem um jeito: é a gente se atracar na porrada aqui, mas eu vou atrás de ti.’

Lá pelas tantas, eu perguntei para ele:

‘– Bicho, tu vai ficar onde aqui?’

Ele respondeu:

‘– Moleque, eu vou ficar na casa de um brasileiro, aqui na praia do Maiori.

⁵ O nome original é Montagne d’Argent, popularmente conhecida por Larjan ou Larjano.

⁶ O mesmo que lona.

Toda vez que eu venho para cá eles me hospedam.

Aí eu disse a ele:

‘– Mano, pede para eles para eu ficar aqui, até eu fazer contato com o Claude, para avisar que eu estou aqui.’”

Como em todo filme de aventura, chega o momento do ápice e aparece um anjo salvador. Com Finéias Nelluty não foi diferente.

“Aí, no meio do mato, atrás da casa, pelo fundo do quintal, o maluco bateu na porta de uma casa. Na hora que ele bateu, eu corri lá. Olha a coincidência. A moça que atendeu a porta perguntou para ele:

‘– Veio com vocês na canoa um rapaz que toca guitarra no Oiapoque, um moreno, o nome dele parece que é Fidelis?’

Aí eu respondi:

‘– Moça, sou eu.’

‘– É você? O Claude soube que você havia saído nessa canoa e pediu para o papai, que assim que ele saísse do trabalho, fosse te deixar lá no centro de Cayenne.’

Em seguida falou para o rapaz que estava comigo:

‘– Olha, não vai dar pra ti ficar aqui em casa dessa vez, que a polícia está fazendo muitas batidas’. Em seguida, me convidou para entrar. Eu estava muito apavorado. Ela disse:

‘– Tome um banho e venha comer alguma coisa.’

No lado da casa, tinha um tambor cheio de água. Tomei um banho, entrei e comi uma caldeirada de peixe. Deitei num sofá e descansei. Rapaz, eu desmaiei. Quando foi umas seis e meia para às sete horas da noite, o cidadão me acordou para me levar na casa do Claude. Peguei a minha sacola e fui. Então, foi isso. A minha chegada à Guiana foi dessa forma. Fiquei durante três anos. Para mim, foi uma importante escola musical dos ritmos caribenhos. Hoje tenho um grande

conhecimento nessa área e tenho um amor muito grande por esse intercâmbio que envolve o Amapá e a Guiana.”

Razão pela qual, quando ficou sabendo que uma ponte iria ser construída, foi motivo de grande alegria para Finéias. Agora, todos poderiam ir para lá a hora que desejassem. Ou não. “Quando eu soube da ponte, eu disse: ‘Poxa vida! Que legal essa ponte! Nunca mais vou precisar’.. Aí veio aquela história da aventura, de ter atravessado clandestinamente pra lá. ‘Poxa, eu sou um artista. Eu preciso fazer uma música para essa ponte. Porque essa ponte vai facilitar a vida das pessoas que têm necessidade de ir à Guiana [Francesa]. Vai facilitar esse vaivém das pessoas na fronteira.”

Música e letra feitas, Nelluty precisava que alguém traduzisse a letra para o francês. “Aí eu pedi à Muriella Buchert, que é uma amiga nossa da Guiana [Francesa], que é filha do Renè-Claude, dono da banda que eu toquei lá. Ela é professora nas escolas e cantora. Mas não canta profissionalmente. Eu disse que tinha feito uma música para a ponte binacional. Ela fez a tradução e cantou comigo no CD. Eu não pude me furtar da obrigação de fazer uma música retratando isso.”

A ponte da fronteira foi grava por Finéias Nelluty no CD *Amazon Caribbean* (Produção Independente, 2013).

“As pessoas quando veem o Finéias, veem música, veem arte, veem um monte de coisas. Eu não sei nem como definir. Eu sei que eu quero sempre estar fazendo arte, quero estar sempre em movimento. Estou sempre fazendo algo que me dá na cabeça no momento. Eu já me aquietei para a questão das buscas, pela formatação do que a gente andava atrás, a busca pela zankerada. Eu vou envelhecer falando disso, porque eu acho que é uma forma de contribuir com o crescimento musical do meu estado. A Suelen Braga é uma artista popular aqui do Amapá, gravou uma música e vai gravar outra no ritmo zankerada. Como é um trabalho ainda novo, a gente acha que com o passar dos anos vai ter outros adeptos, porque se trata de um ritmo popular, dançante, e que tem muito a ver com a gente aqui, por conta da nossa posição geográfica de fronteira com a Guiana Francesa e o restante do Caribe”, conclui Finéias Nelluty.

A PONTE DA FRONTEIRA

(Finéias Nelluty)

*Meu amor, me liga que eu vou te buscar
Lá do outro lado, do lado de lá
A ponte vai me levar, onde mora o meu amor
Não sei se é no Cabaçu ou pras bandas de Kourou
Na praia do Mont'jolie vou levar você e me bronzear
E à noite, lá na Palmistes, nós dois juntinhos vamos amar
E depois, vamos dançar caticó, vamos dançar
Dançar o zouk love, beguine e o compá
E depois, vamos dançar caticó, vamos dançar
Foi a ponte que me trouxe para a gente se amar
Sur la plage de Mont'Jolie,
Je vais t'emmener et em bronzer
Le soir a la Place des Palmistes
Nous aimerons
Et après
Nous alons danser kasékò
Alons danser, danser le zouk love, beguine et le compas.
Nous alons danser kasékò, alons danser, danser
C'est le pont qui ma emmener pour t'aimer*

LAGO DAS POMBAS (LAGO DAS FLORES)

Logo no início de minha entrevista com Pedro Bolão¹, mestre das artes, griô das manifestações culturais do Amapá, artesão, festeiro, percebi o cuidado dele em me passar somente informações que tivessem fundamento, para me poupar de transmitir ao leitor dados incorretos acerca da tradição de seu estado. Muito meticuloso quanto ao surgimento do marabaixo, foi comedido, não afirmou nada que pudesse ser tomado como verdade, já que a história da origem dessa dança foi sendo transformada com o tempo, na dinâmica da tradição oral.

Ativista politizado, Pedro Bolão² é um crítico em relação ao tratamento que as tradições locais recebem dentro das escolas de Macapá. “Quando eu estudei na Escola São Benedito, lá no Laguinho, eu nunca tive o prazer de ouvir de professor nenhum a história da minha cultura. Depois, eu fui para o ginásio, estudei no GM³ e nunca ouvi nenhum professor de história falar sobre o marabaixo e o batuque. Um dia desses, conversando com os alunos sobre essa questão, que é muito forte, senti que houve certo preconceito, porque a maioria das pessoas aqui do Amapá, principalmente as que não nasceram aqui, dizem que é macumba. Tudo para eles é macumba. Tocou tambor, é macumba. Tenho respeito à macumba. A macumba é um segmento, o candomblé é um segmento, o marabaixo e o batuque são outro segmento. Eu acho que é isso que a pessoa deve entender.”

Pedro é filho de Francisca Ramos dos Santos e neto de Benedita Carlota do Rosário – que chegou ao mundo exatamente em 13 de maio de 1888 –, ambas nascidas e criadas no Curiaú, comunidade quilombola tradicional. “A minha mãe era conhecida por Tia Chiquinha. A mãe dela, quando a gente perguntava: ‘Vó, quantos anos a senhora tem?’ Ela respondia: ‘Eu nasci no ano da liberdade, meu filho’. A minha mãe foi muito importante dentro do segmento cultural do Amapá, tanto no batuque como no marabaixo. Depois, passou a dançar samba e isso aí foi formando, dando sentido para a gente se envolver com a cultura do estado.”

1 Pedro Rosário dos Santos 3/10/1960 Macapá/AP.

2 Entrevista concedida ao autor em 6/6/2018, em Macapá/AP.

3 Ginásio de Macapá, antigo GM, atual Escola Estadual Antônio Cordeiro Pontes localizada no bairro Central, em Macapá/AP.

Inquirido sobre as origens da famosa dança, Pedro só se compromete até onde pode. “A minha mãe sempre fala que quando ela se formou moça, ela já encontrou o marabaixo. Foi o mesmo fato comigo, quando me formei rapaz, quando eu já tinha consciência, eu conheci o marabaixo e o batuque. Com a idade de seis, sete anos, eu acompanhava a minha mãe nas rodas de marabaixo e de batuque. E eu vim atrás. Hoje, dou palestra, faço tudo pela cultura do estado do Amapá, que ficou muito fortalecida.”

Diante da resposta, insisto em saber o que a avó dele, conhecida também como Tia Cambemba, falava sobre as origens dessa manifestação cultural, buscando informações do século XIX. “O que a vovó e mamãe juntas falavam para a gente é que, quem abraçou o marabaixo e o batuque na ilha do Curuçá, foi o cidadão chamado Inácio da Bacaba. Ele tocava marabaixo a noite toda com uns quatro cachorros amarrados na cintura. A minha mãe e a minha avó falavam muito sobre isso, que foi um cidadão que desceu de uma jangada e caiu às margens do rio Curiaú e trouxe o marabaixo pra cá. O marabaixo veio das comunidades para a cidade. Na época, o Curiaú era considerado interior, antes de sair do quilombo. Então o pessoal fazia as festas, o seu Julião fazia muita festa. Ele convidava o povo do Curiaú pra fazer o marabaixo. O meu pai ia, o meu tio Sarambá, o meu tio Arin e outros personagens da comunidade iam participar do marabaixo do seu Julião. Então essa história do marabaixo se fortaleceu, mas sempre existiu. No Curiaú, temos o marabaixo que acontece de 31 de maio até o dia 1º de junho, que é o de Santa Maria, o único marabaixo de santo tradicional que temos no Curiaú. A gente toca marabaixo, faz apresentações dentro da comunidade mesmo.”

Independentemente do calendário religioso, o marabaixo também é praticado no Curiaú como parte de celebrações e até com o objetivo de simples exibição.

“Às vezes a gente faz rodas de marabaixo fora das festas tradicionais, faz para receber turista dentro de casa, ali na maloca. O pessoal liga: ‘Olha, tô levando tantas pessoas pra vocês fazerem um marabaixo rapidinho’. A gente faz uns dez, vinte minutos de marabaixo para receber aquele povo, para o povo saber, ter o conhecimento do marabaixo. Eu e o Adelson, a gente trabalha o ano todo o marabaixo no Curiaú, porque isso dá incentivo às crianças para não perder a essência. Porque os velhos estão indo. A gente tem que formar alguém. A gente hoje precisa fazer oficina porque, se for buscar, o menino não vem. A Internet tomou conta dos meninos. Eles preferem a Internet a estar aprendendo uma coisa boa. A Internet é boa, mas causou um bocado de problema. No Curiaú, os moleques

hoje cada um tem celular. Eles estão mais focados no WhatsApp, não querem saber da cultura. Por isso temos que formar pessoas de fora, para ver se essa cultura se mantém viva.”

Marabaixo = lamento. Batuque = alegria. Pensando no leitor que desconhece a tradição amapaense, peço ao Pedro Bolão que explique a diferença. “Quando eu me entendi, eu vi no marabaixo uma cadência, um lamento que, ao puxar um ladrão⁴, você compreendia o que a pessoa, o que o cantor estava puxando, para você ter um respondimento em cima da caixa. Minha mãe tinha um ditado: ‘Meu filho, pra mim, o que interessa é o soluçar da caixa’. Por que o soluçar da caixa? É aquele ritmo gostoso que você aprecia no marabaixo. É você tocar o marabaixo e ouvir o que a pessoa está cantando. Hoje o marabaixo está totalmente diferente, está uma correria que ninguém entende. No marabaixo, são três caixas. Às vezes, um dobra e dois marcam. Tem essa história, essa combinação. Aí o cara coloca seis, oito caixas de marabaixo e já não presta, você já não escuta mais nada, você não vai ver o marabaixo que eu aprendi lá atrás.”

Como Bolão vive e convive com a tradição autêntica, recusa-se a aceitar qualquer tipo de interferência que contribua para a distorção do marabaixo original. “Eu conheci o meu avô – que morreu com 113 anos dentro do Curiaú – tocando caixa de marabaixo. Meu padrinho Joaquim Ramos tocava caixa de marabaixo. Martim Ramos, Mamédio, todo esse povo: eu tive a oportunidade de conhecer tocando caixa. O ritmo era totalmente seguro para as pessoas arrastarem os pés. Hoje, a saia está vindo na cabeça, totalmente diferente do marabaixo que eu aprendi. Eu não vou perder a minha essência. Eu vou continuar trabalhando com o meu toque de marabaixo que eu aprendi com o meu pai. O nosso marabaixo é só a caixa, não entra outro instrumento de jeito nenhum. É isso que a gente tem. O marabaixo elétrico, como o pessoal está falando, está com muita correria. Eu não quero isso, eu quero manter o meu foco, trabalhar a cultura certa, não mudar nada. E fazer do jeito que eu aprendi.”

Mantendo sua postura de guardião da tradição, Pedro afirma que “o marabaixo é uma dança. As senhoras que eu conheci, a minha mãe, outras pessoas dançavam o marabaixo a noite todinha numa cadência, numa marcação – como minha mãe falava – no soluçar da caixa. Não exigia delas estar rodando pra

⁴ Como são chamados os versos do marabaixo, por “roubarem” fatos do cotidiano da comunidade, retratados em forma de canção.

levantar a saia. Não tinha isso. Era para dançar o arrastar do pé, porque o negro não tinha como dançar com os pés acorrentados. Ele está amarrado, está peado, só arrastando os pés. Então, isso é que é o foco do marabaixo”.

E o batuque? – pergunto.

“O batuque a mamãe dizia e a minha avó contava pra gente que já foi numa época de mais liberdade, já foi quando o negro começou a dançar. Porque o negro não dançava, o negro vivia acorrentado, vivia amarrado, parecia boi, parecia porco. Então quando saiu a abolição, o negro começou a dançar. O batuque que a gente trabalha é o tradicional, o certo, porque a gente aprendeu o ritmo totalmente diferente. Tem um batuque que não é como o nosso. A gente trabalha seguro, a gente aprendeu com o pai. Então, o batuque sempre foi liberdade, de quando o negro começou a pular. Bandaia de batuque é mais pra cima. Os tambores são diferentes. É tambor e pandeiro.”

Apelo aqui ao João Amorim, criador do projeto Roda de Bandaia, para dar sua contribuição para o entendimento da instrumentação utilizada, tanto no marabaixo quanto no batuque. “No marabaixo tem a caixa de marabaixo, que é conhecida em todo o Brasil como alfaia ou caixa mesmo. Só que a caixa de marabaixo é feita com couro de cobra, madeira e corda. O batuque na nossa Roda de Bandaia⁵, por exemplo, o que a gente toca mais é o dobrador, que é o instrumento agudo e o amassador, que faz basicamente o que o bumbo faz no samba. Tem ainda o pau de chuva e o pandeirão. O pandeirão é um pandeiro grande, como o próprio nome sugere, em que são afixados metais rústicos, tipo fichas de refrigerantes batidas, que fazem um som característico⁶. São usados dois pandeirões, porque um faz o cânone do outro. Cânone é uma sobreposição melódica em que se cria um contracanto com a mesma melodia. Um dos pandeirões começa a tocar, o outro começa logo depois, então fica um embolado que cria um suingue único na junção de todos.”⁷

Ainda sobre o ritual, há o mastro de madeira e a murta, uma planta que era encontrada em abundância na área do aeroporto de Macapá. “Hoje isso já mudou muito aqui. A murta agora chega de carro, já não tem mais aquele ritual de buscar,

⁵ Projeto criado e desenvolvido por João Amorim todos os domingos, às 18h, no Restaurante Norte das Águas, no bairro do Araxá, Macapá/AP.

⁶ De platinelas.

⁷ Entrevista concedida ao autor em 24/5/2018, em Macapá/AP.

pegar, tirar do galho e trazer tocando caixa. Agora expandiu, tanto que o Laguinho era pequeno, o Jacareacanga^[8] também. Então dava para ir buscar a murta lá no campo do aeroporto e trazer para a festa. Hoje se pega no Curiaú. Até o mastro se pega no Curiaú. Até me contaram que já estilizaram o mastro, que estão usando PVC para fazer o mastro. O nosso mesmo, o Pavão, a Favela, a Elísia Congó, o Munjoca^[9], ainda pegam o mastro tradicional, apanhado no mato. Mamãe disse assim: ‘Esse mastro velho, deixa ele secar para fazer a fogueira’. O mastro que era usado na festa depois se queimava nas fogueiras juninas”, lembra Pedro Bolão.

Sobre os compositores de ladrões de marabaixo, que são os versos principais da canção, ele afirma que todos eram intuitivos. “O compositor tinha que ter uma vocação. Ninguém estudou. A minha mãe tinha um ditado que ela sempre dizia: ‘Eu sei fazer a letra o porque eu sento na areia’. Daí tu tiras que nenhum estudou, mas tinha uma cabeça imensa para fazer ladrões de marabaixo, tinha um conhecimento medonho. O cara tinha que ser um *poetista*. Minha mãe mesmo não precisou sentar em um banco de escola, mas fazia cada coisa bonita. Hoje estão fazendo ladrões que não têm nada a ver, não rimam. Não é assim. Tem que fazer o negócio certo para rimar.”

Os ladrões eram e são compostos a partir de fatos ocorridos com pessoas da própria comunidade, alguns engraçados, outros constrangedores. Eram cantados durante as rodas de marabaixo. Adelson Preto afirma que tudo era levado numa boa, na base da camaradagem. No entanto, alguns viravam ocorrências policiais. Um desses casos foi o ladrão *Lago das Pombas* (*Lago das Flores*), música-destaque deste capítulo, que deu encrenca e que, embora Pedro Bolão não seja o autor, vai contar a título de ilustração.

“Os ladrões de marabaixo antigamente não davam delegacia. Só deu delegacia uma vez, num caso que houve no Lago das Pombas, que ficava ali onde hoje é o bairro Araxá. O pessoal mais velho tinha muita vergonha de falar Lago das Pombas. Então eles falavam Lago das Flores. Houve um questionamento lá sobre isso por causa de um ladrão. O seu João de Paulo, que já morreu – que era avô de um pessoal aqui bem-sucedido na comunidade, bem gente boa, que também gosta do segmento cultural –, ele saiu para fazer uma caçada e não conseguiu encontrar o porco-do-mato, a queixada que ele queria. Como ele não encontrou, ele matou

8 Antigo nome do bairro Jesus de Nazaré, em Macapá/AP.

9 Pedro se refere a comunidades e famílias tradicionais do marabaixo.

um porco normal, de criação e levou para casa. Aí o velho Laurindo Banha gravou a história e fez o ladrão de marabaixo enfocando o caso: *Adeus o Lago das Flores/Descanso dos passarinhos/Meu nome foi relatado/Na boca do meu vizinho/Ai eu não sei ai eu não sabia/A mim vieram contar/João de Paulo matou o meu porco/Na mata dos Araxás*. Virou um ladrão de marabaixo muito bonito, que pouco se ouviu cantando nas rodas de marabaixo aqui em Macapá. Quem cultiva isso somos nós, do Curiaú, que cantamos isso. No Lago das Flores não sei o porquê, cantam diferente.”

Em muitos casos, o autor, não querendo se expor com o personagem, pedia que alguém cantasse em seu lugar. Segundo Bolão, foi o que aconteceu com *Lago das Pombas*.

“Então, quando o Laurindo Banha criou o ladrão, ele não quis cantar. Era justamente na casa do finado Julião Ramos, que era onde se encontrava o marabaixo forte. Ele chamou o meu pai e perguntou se ele aceitava cantar o ladrão que ele tinha feito. Papai disse: ‘Eu canto. Como é que é? Ele passou e o papai cantou na casa do seu Julião, aqui no Laginho.’”

Ofendido, João de Paulo procurou imediatamente a delegacia de polícia para prestar queixa. “Aí o delegado perguntou para o papai:

‘– O que está pegando?’

‘– É o seguinte: aconteceu uma caçada do seu João de Paulo. Ele foi caçar uma queixada. Como ele não encontrou, ele matou um porco. Aí o Laurindo Banha fez o ladrão e eu cantei’, respondeu o meu pai.

‘– Como é que é? – o delegado quis ouvir.

O papai cantou.

Aí o delegado ponderou:

‘– Seu João de Paulo, vamos parar com isso. Vão para casa. Isso é apenas uma brincadeira.’

Aí, pronto. Todos voltaram para casa. Essa história acabou em *pizza*. Mas se fosse fazer isso hoje, dá polícia, dá indenização. Aí, ninguém faz.”

Além dessa história, Pedro Bolão trouxe outras tão interessantes quanto e que podem e devem ser compartilhadas nas oficinas e palestras que ele se propõe a dar. Ou num provável volume dois da série Amapaenses. Além disso, ainda desenvolve projetos com as tradições musicais do Amapá, que ele mesmo faz questão de contar. “Eu criei o projeto Tambores da Liberdade, para homenagear a minha avó. Hoje tenho como parceiros o Amadeu Cavalcante, a Brenda Melo, a Mayara Braga, a Silmara Lobato, o Finéias Nelluty. Outro projeto meu é o Cacheira da Liberdade, em que eu trabalho só com mulheres, montando um grupo dentro do Curiaú. A Patrícia Bastos é a madrinha do projeto e faz parte desse segmento com a gente.”

O projeto Tambores da Liberdade acontece todos os anos em 13 de maio, dia do aniversário de dona Benedita Carlota do Rosário, avó de Pedro Bolão, que encerra nossa conversa reforçando o que de melhor faz: defender as tradições. “É porque se você mudar uma história centenária, você está perdendo a essência, está deixando de lado sua identidade. Nós temos que cultivar, preservar aquilo que nós aprendemos, aquilo que nosso pai nos ensinou. Eu sempre faço assim. Eu fico triste de ver pessoas querendo mudar a nossa história. Não é por aí.”

LAGO DAS POMBAS (LAGO DAS FLORES)

(Laurindo Banha)

*Adeus oh! Lago da Flores
Descanso dos passarinhos
Adeus oh! Lago das Flores
Descanso dos passarinhos
Meu nome foi relatado
Na boca do meu vizinho
Ah! Eu não sei, eu não sabia
A mim vieram contar
Ah! Eu não sei, eu não sabia
A mim vieram contar
João de Paulo matou meu porco
Na mata dos Araxás
Valei-me Nossa Senhora
Senhora da beira-mar
Valei-me Nossa Senhora
Senhora da beira-mar
Se o porco não era teu
Pra que tu foste matar?*

MURURÉ

Quem ama o que faz ou quando faz as coisas com amor, esse sentimento de satisfação interior reflete na alma, no físico e nas ações. Quando conheci Oneide Bastos, diva da música amapaense, tive essa impressão. Chegou esbanjando jovialidade, efervescente nas ideias, cheia de planos que me remetiam à jovem que acabou de entrar na universidade e transborda em suas expectativas.

Oneide Bastos¹ iniciou a carreira aos 33 anos, cantando informalmente nas rodas de serestas, nas quais participavam o marido dela, Sena Bastos, e alguns amigos. Foi integrante do Seono, quinteto formado com grandes músicos de Macapá, entre eles o bandolinista Noé Silveira. Tem uma voz bela e afinada, é compositora, gravou dois discos independentes, *Mururé* (1993) e *Quando Bate o Tambor* (2013), cantando músicas autorais e de compositores do Amapá. Ganhou o Prêmio Grão de Música de 2018. É mãe do músico e compositor Paulo Bastos e da cantora Patrícia Bastos, considerada – assim como a mãe – uma expressão artística do estado.

Oneide nasceu em um berço musical. Apenas não tinha conhecimento desse aspecto. Depois de adulta e casada é que soube das habilidades do pai. “Isso eu fui saber quando eu já tinha até gravado CD. O meu pai estava conversando com o meu marido, eu cheguei e ele estava tocando violão. Fiquei surpresa e perguntei:

‘– O senhor toca violão, pai?’

Ele respondeu:

‘– É, eu arranho um pouquinho.’

Aí o Sena me chamou e revelou que o meu pai era músico.

‘– Músico, pai? O que tu fazias?’

Ele disse que tocava bateria.

¹ Oneide Guedes Bastos 8/2/1944 Afuá/PA.

‘– Bateria, quando foi isso?’

‘– Quando você era muito criança ainda.’

Aí que eu fiquei sabendo que o pai dele era músico, os irmãos dele todos eram músicos e ele também.

‘– Sim, como eu nunca soube disso’, inquiri.

‘– Ah! Sabe como é. Essas coisas a gente não mostra para os filhos.’

Foi quando eu cheguei à conclusão que ele não queria que eu cantasse, porque quando eu era criança e jovem ele não me deixava chegar perto de quem tocava e aquilo me intrigava. Na época, ele dizia assim: ‘Essa menina tem a voz muito bonita’, quando eu estava cantarolando por lá. ‘Vou levá-la na rádio’. Mas nunca fez isso.”²

O pai tinha as suas razões.

“Eu cheguei à conclusão de que papai nunca quis que eu chegasse perto de quem tocava violão, justamente para não acontecer comigo o que aconteceu com a mulher que ele engravidou, que é mãe do meu meio-irmão, que eu vim conhecer aqui em Macapá. Ele tem a mesma idade da minha irmã mais velha.”

Oneide começou a cantar influenciada por Clara Nunes. Depois se encontrou com Elis Regina, Simone e Bethânia. Até ir forjando a própria identidade. Passou por diversos corais em Macapá, aperfeiçoando o canto. Depois foi estudar em Belém, caminho que faziam os estudantes do Amapá que desejavam um estudo mais gabaritado.

“Quando eu voltei de Belém, eu comecei a mudar, parti para conhecer a música da Amazônia. Descobri que eu gostava de toada, de batuque, de marabaixo, porque o batuque já vem pela influência do samba. Eu sempre gostei de música bem ritmada. Foi quando eu comecei a fazer esse trabalho que eu já venho fazendo com a música da Amazônia.”

Oneide foi vocalista e única mulher do famoso regional Seono, nome

² Entrevista concedida ao autor em 5/6/2018, em Macapá/AP.

formado a partir das iniciais dos integrantes. “Seono é o nome do grupo que nós formamos quando eu comecei a cantar profissionalmente. O ‘S’ é de Sena, meu marido; o ‘E’ de Edson, que era o violinista; o ‘O’ de Oneide, que fica no meio dos homens; o ‘N’, de Noé e o ‘O’, de Orivaldo. Isso foi em 1977. O Edson na época fazia seis meses que estava aprendendo a tocar violão. Quando a gente ainda não tinha formado o grupo, eu chegava ao local onde ia cantar, quando eu começava a cantar ele abaixava o violão. Não tinha quem tocasse. Aí falei pra ele: ‘Mano, tu vai ter que me acompanhar’. Aí ele foi aprendendo devagar.”

Era o próprio marido de Oneide quem fazia questão de reunir os músicos em casa. “O Sena tinha essa mania, ele era uma pessoa maravilhosa, chamava os músicos todos. Foi primeiro o Edson, que levou o Noé, que tocava um bandolim feito por ele mesmo. Dizia que era um bandolim feito a terçado. Aí o meu marido começou a aprender a tocar afoxé. Só ele sabia tocar afoxé aqui em Macapá, porque ele começou a criar e a recriar. Tinha um negócio de um som que ele fazia que chamava de ‘rabo de cascavel’. Na outra semana, foi o Orivaldo. Quando ele saía da escola – ainda estava estudando –, ia lá para casa. Hoje o Edson é economista. Foi embora para São Paulo e nós fizemos outra formação para o grupo.”

Noé me soa emblemático, como se necessitasse de um pouco mais de luz em sua história. Peço que Oneide fale mais sobre esse bandolinista que foi um dos precursores do choro no Amapá, junto com Amilar Brenha, ambos maranhenses. “Eu ouvia falar do Noé, via o Noé passar sempre por ali, mas não sabia quem ele era. Nesse tempo, eu não tinha noção de música, era adolescente. Depois é que eu fui conhecer. Ele contou que era maranhense, que veio para cá como estivador, que trabalhava carregando caixas, trabalhando em navios. Tocava o bandolim dele sem nunca ter estudado. Ele não tinha formação nenhuma, não sei nem se ele sabia escrever o nome. Era uma pessoa muito humilde, muito simples, que tocava violão e bandolim, instrumento no qual se aperfeiçoou. Ele foi uma pessoa muito presente, começou junto com a gente. Era muito responsável e só vivia junto da turma. Depois ele virou crente, parou de tocar. Acho que isso contribuiu muito com o problema de depressão dele.”

Oneide e o grupo Seono ensaiavam no Bar Coco Gelado, de propriedade de Noé, e se apresentavam no Barricão. “Primeiro a gente ia para o Barricão, onde os artistas se reuniam: Sebastião Mont’Alverne, Nonato Leal e outros. Era lá onde a gente tinha conhecimento, vai conhecendo um, sendo apresentada para outro. Antes, eu andava com o pessoal e nem lembro se cantava alguma coisa. Se

eu cantava, era junto com o pessoal, mas não era tão notada. Ficava sempre na minha. Tinha o Zé Criolo, que me chamava para cantar; tinha o Zé Pretinho, mas quem cantava com ele era a mulher dele. Tinha o Amilar Brenha, que eu conheci em Mazagão [AP]. Um dia, ele estava tocando e eu estava com a minha prima Zoraide Brito. Ela estava cantando e ele começou a tocar *Flor amorosa* [Joaquim Calado/Catulo da Paixão Cearense]. Eu me aproximei e comecei a cantarolar. Ele me chamou: ‘Canta aqui pra mim. Essa música é muito linda.’ Foi o meu primeiro contato com ele. Depois disso, a gente sempre se encontrava, às vezes na minha casa ou na casa dele em Mazagão. Profissionalmente nunca tocamos juntos.”

Oneide Bastos foi amadurecendo como compositora e criando repertório próprio para produzir os discos dela. Nascida no Afuá, na ilha do Marajó e criada em Macapá, na natureza rica e exuberante da Amazônia, Oneide absorve energias locais para seu processo criativo. “O que me inspira mais é a natureza, eu sou muito ligada à natureza. Tanto que me chamam de Ave Cantadeira. Tudo o que eu faço é a natureza que me inspira, que me dá força, que renova as minhas energias. Eu sou movida por essa energia. No meu livro autobiográfico *Memórias de Uma Menina*, eu falo a respeito do lugar onde eu morava, todas aquelas coisas que ficavam na minha cabeça. Hoje eu faço comparações, sabe? Quando eu lancei o CD *Mururé*, eu estava apaixonada. Eu gosto muito de viajar de navio, de canoa, eu gosto de viajar, de atravessar a baía para Belém. Eu adoro isso. Eu digo que o meu berço foi a natureza. Então, a natureza é tudo pra mim, é o que me inspira.”

Quando vai compor, Oneide Bastos se concentra em busca de inspiração, que não tarda a chegar. “Quando eu estou sozinha, eu procuro essa inspiração, eu procuro no meu dia a dia. Eu penso e, de repente, eu vejo. Eu penso uma frase, uma coisa que é minha, mesmo, aquelas coisas que saem do pensamento. Eu fico pensando e escrevo. Mas, geralmente, as músicas que eu faço sempre me levam para a mata. Às vezes, eu quero cantar uma coisa para Iemanjá ou para outra entidade, aí eu sinto aquela energia da natureza, em qualquer lugar que eu vou. Sinto o cheiro onde não tem cheiro. O meu envolvimento é muito forte.”

Com espontaneidade, Oneide Bastos toca fundo a emoção das plateias.

“As pessoas dizem para mim: ‘O que é que tu tens que quando sobes no palco a gente tem vontade de chorar?’ Falam que eu passo uma energia boa para eles. E tem gente que chora. É uma coisa muito natural, é uma coisa muito minha. Então, não adianta me produzir, me dirigir. Eu não sei ser dirigida, eu sou muito

natural, eu sou muito simples. Eu sempre falo para as pessoas que eu sou movimento, eu sou gente, eu quero ser igual a todo mundo, assim como eu considero todo mundo gente. Nós vivemos numa tribo. O artista faz parte de uma pequena tribo, que vai se juntando a outras até formar uma grande tribo.”

Oneide Bastos tem *expertise* tanto nas letras quanto nas melodias. No entanto, quando trabalha na parceria enriquecedora com o filho Paulinho Bastos, participa mais como letrista.

“Eu trabalho mais só. Eu sou muito reservada nesse ponto, eu fico muito na minha, sabe? Com o Paulo, eu trabalho mais a letra. Eu acho que é mais por conta de eu gostar de fazer as coisas voltadas para a natureza. O Paulinho às vezes chega [e] eu já estou fazendo a letra e peço: ‘Paulinho, me dá aqui uma dica.’ Aí ele diz: ‘O que é o que é? Vamos por aqui que vai dar certo, vai ficar legal’. E fazemos juntos. As maiores parcerias que nós temos é justamente isso, de ele entrar na parte musical, consertar alguma coisa ou acrescentar alguma coisa. Temos outras parcerias que a gente fez, mas a gente não registrou. Eu não sou muito procurada aqui para fazer parceria. Mas tudo bem, sabe?”

A canção *Mururé* é o destaque deste capítulo. O título justifica a opção de Oneide Bastos em trabalhar com a natureza local, já que o vegetal é muito farto na orla de Macapá. “*Mururé* foi uma música que me encomendaram para um grupo musical que tinha surgido. Eu já estava na minha carreira solo, já não fazia mais parte desses grupos. Eles me pediram: ‘Oneide, faz uma música pra nós. Nós vamos criar um grupo, o Sena vai participar. A gente não está mais tocando contigo e vamos participar desse grupo que vai se chamar *Mururé*’. Eu fui e pesquisei vários autores e descobri que o *mururé* é conhecido como aguapé; que *Mururé* é o nome de um rio, lá do Pará; que também é usado como forrageira; que, quando cozido, é usado como alimento para suíno. É usado também como combustível, do qual se extrai um tipo de óleo; que quando fazem queimadas de *mururé* nos lagos secos, aquilo vira um fogaréu, devido à resina que sai dele.”

Oneide realizou uma pesquisa criteriosa e levantou informações importantes sobre a planta que flutua nos rios. “Descobri que ele tem mais de 160 espécies, várias formas e também flores de diversas cores. Eu fui num local, eu não me lembro onde, que eu vi flor azul, cor-de-rosa, vermelha e branca. A flor mais comum é a branca que nasce nas margens dos rios, muito comuns aqui na Amazônia; que é considerado o maior despoluente aquático; que serve de proteção pros

peixes; que a raiz é flutuante. Então, quando a maré seca, ele vai embora e fica embaixo, fica murcho. Quando a maré vem, ele vai subindo, com aquele balanço, aquela coisa linda, sabe? Tem uns mururés que têm flores parecidas com o coque de uma bailarina, são pequenos. Há outro tipo de mururé que não tem flor e outros que no lugar da flor nasce uma espiga.”

A música nasceu sob encomenda de um grupo que se chamaria Mururé. Se chamaria... “Quando eu voltei de Belém, eu já vim com minha carreira solo. Eles formaram o grupo com o nome Mururé, pediram para eu fazer a música. Eu não ia fazer uma música sem ter conhecimento do tema, eu tinha lembranças da minha infância, também via o mururé por aí, mas a gente não pode fazer um trabalho, principalmente sob encomenda, um negócio assim, de responsabilidade, sem procurar a fonte. Isso eu aprendi em biblioteconomia. Foi o que eu fiz: eu pesquisei e fiz a música. Quando estava tudo pronto, eles disseram: ‘O grupo mudou de nome. Não será mais Mururé. Agora vai ser Tradição. Eu guardei a música, depois fiz algumas adaptações e a coloquei no meu CD. Era o patinho feio do meu primeiro trabalho. Depois virou o carro-chefe do disco.”

Quando a carreira individual começou a se projetar, Oneide ainda nem tinha pensado no nome artístico. “Fizeram um convite para eu me apresentar na Guiana Francesa. Iria fazer 17 *shows* na primeira levada. Eu ainda não tinha nome. ‘Ah! Tu vais ter que ter um nome. Tu vais representar a música brasileira’. Bom, então eu vou colocar Oneide Bastos, que é o sobrenome do meu marido. Eu sou Guedes. Mandaram de lá a relação das músicas que eu tinha que cantar. Até então eu não estava inteirada da música do Amapá. Porque tem uma história do marabaixo que, antes, ninguém podia chegar perto, era proibido alguém querer se meter onde eles estavam tocando, onde estavam fazendo, se apresentando. Era uma coisa muito fechada.” O que seria uma forma de respeitar a tradição, que depois foi se transformando e permitindo um acesso maior da comunidade.

Oneide Bastos sempre gostou de assistir às rodas de marabaixo, desde que era estudante do antigo segundo grau. “Eu tinha um professor que gostava muito. Toda quarta-feira a gente fugia para ver o marabaixo, ele fazia a cobertura. Era aqui no Laginho, no Julião Ramos, onde hoje é um campo de futebol. Na época, eram umas cabanas que havia, que reuniam o pessoal do marabaixo. Eu não sabia nem mexer com o pé. Eu bem que queria, mas com todo mundo olhando, não. Só eles cantavam, só eles tocavam, só eles dançavam. O pessoal que ia pra lá só ficava de fora. Antes, muito antes do Paulo [Bastos], muito antes de todo mundo,

eu tive essa integração com o marabaixo – mas, assim, à distância. Quando eu fui pela primeira vez à [comunidade rural de] Campina Grande, eu já era formada e me convidaram para ir. Foi quando eu conheci a Cristina Almeida e o marido dela, que cantava marabaixo. Eu fiquei encantada, porque era outra roupagem, uma outra história, sabe?”

O encantamento permitiu a Oneide uma aproximação maior e a compreensão de todo o ritual tradicional. “Foi quando eu comecei a escutar o marabaixo, me interessar pelos batuques, aquelas músicas que eles cantavam [canta] ‘*Areia, areia, areia...*’ E o pessoal respondia. Daí eu fui conhecer o Curiaú, conhecer a Tia Chiquinha. Foi aí que nós começamos a ter liberdade para cantar o marabaixo, saber por que as mulheres dançavam com os pezinhos arrastando no chão. Aí a Chiquinha, que eu chamava de mãe, disse: ‘Filha, vocês têm toda a liberdade de criar e recriar em cima do marabaixo, de fazer novas coisas, novos arranjos e levar essa cultura afora, para ser conhecida. Foi assim que a gente começou a fazer esse trabalho, porque até então era só aquele marabaixo tradicional que o pessoal fazia.”

Mururé foi gravada no LP homônimo (Produção Independente, 1993), que depois ganhou edição em CD e se celebrizou. Recebeu inúmeros prêmios e elogios do público e da crítica, tendo merecido até um poema do escritor e poeta Luiz Alberto Costa Guedes, da Academia Amapaense de Letras.

“Quando eu estava apresentando o meu CD *Mururé* num festival que houve em Manaus, eu estava dançando marabaixo. Aí uma menina veio e perguntou para mim: ‘Você está marcando passo?’ Eu respondi: ‘Pode ser, mas isso aqui é a dança do marabaixo’. Embora um pouquinho tímida, era marabaixo [o] que eu estava cantando e dançando. Essa música foi tocada até na França, a Nazaré Pereira cantava. A Iara Gonçalves cantava e ela foi muito solicitada por outras pessoas. Por exemplo, ela é conhecida no Nordeste, como um baião; na Amazônia, como uma toada. E aqui o pessoal dizia que ela puxava mais pro marabaixo. Eu regravei essa música nesse CD com ritmo de marabaixo e carimbó, foi feita uma releitura dela com esses dois ritmos, essa fusão que, por sinal, ficou muito linda”, finaliza Oneide Bastos, com vitalidade e fôlego de uma estreante.

MURURÉ

(Oneide Bastos)

*Mururé aguapé
Mururé igarapé
Mururé de maré
Na espiga em flor
De cor branca
Amarela
Azulada
Vermelha
Tem um doce odor
É a rainha do lago
Dominante e faceira
Tudo é presa fácil
Para a tal forrageira
Que com tanta doçura
Leva a passear
Noutros lagos e furos
Tranquilos, sararás*

FESTEJO

O compositor Joel Elias¹ fez o movimento migratório contrário ao de seu parceiro de composição na música *Festejo*, que é o destaque deste capítulo. O potiguar Rambolde Campos² escolheu Macapá para viver. Já o macapaense Joel escolheu Porto Velho para residir, onde atua como jornalista no jornal *Diário da Amazônia*. De Rondônia, gentilmente mandou mensagens por aplicativo de áudio do celular para que eu pudesse contar esta história.

Joel Elias se introduziu na música observando o irmão mais velho tocar. O interesse dele foi tão autêntico, que o irmão não resistiu. “O meu envolvimento com a música vem desde quando eu era criança, por intermédio do meu irmão Julinho que, influenciado pelo *rock*, pelos Beatles, pelos Rolling Stones, resolveu aprender a tocar violão. E sempre quando ele estava tocando em casa, eu sentava à frente dele e ficava observando. Teve certo momento em que eu já não só sentava à frente dele, mas ficava bem próximo ao braço do violão para ver a movimentação dos dedos dele. Ele, percebendo o meu interesse, começou a me ensinar alguns acordes. Eu lembro que a primeira música que eu aprendi a solar no violão foi uma do Nino Rota, que foi tema do filme *Romeu e Julieta*.”³ Joel se refere a *Theme from Romeo and Juliet* (Franco Zeffirelli, 1968), trilha que emocionou milhões de espectadores em todo o mundo.

Dali em diante o interesse de Elias pela música foi só aumentando. “A convivência com meus irmãos ajudou muito. Eles estavam sempre envolvidos na área cultural. Lá em casa, de vez em quando, apareciam os poetas, músicos, que iam se reunir. Eu vivi todo esse clima e comecei a tocar com os amigos, sabia o básico, os acordes naturais, tocava serestas. Mas um diferencial no meu envolvimento com a música, uma coisa que foi impactante na minha vida, foi quando, adolescente – em casa não tinha televisão e a gente assistia na casa do vizinho –, eu estava assistindo a um especial sobre a música brasileira, por volta de 1979, e nesse programa apareceu uma figura tocando um violão de uma maneira que eu nunca tinha visto. Até porque o meu parâmetro era o que eu mesmo fazia, aquelas limitações todas. Eu

1 Joel Elias dos Santos 24/7/1963 Macapá/AP.

2 Rambolde Campos 28/10/1962 Natal/RN.

3 Entrevista concedida por WhatsApp, em 8 e 14/8/2018.

pensei: ‘Que coisa é essa?’ O nome da figura era João Gilberto. Quando eu o vi tocar, pensei: ‘Eu não sei é nada.’ Aí eu resolvi me aperfeiçoar mais, aprender aquelas dissonâncias que meus dedos não conseguiam fazer. Isso me envolveu e até hoje eu sou apaixonado por música.”

Rambolde Campos tendo nascido no Nordeste, foi beber na fonte de Gonzagão e de Raul Seixas. “Aqueles épocas eram muito complicadas, muito difíceis para o nordestino. Eu nunca esqueci. Eu acho que tinha meus 12, 13 anos de idade quando eu escutei uma música: Eu estava no interior, no Sertão do Cabugi, no Rio Grande do Norte, e escutei uma música de longe no rádio, era Luiz Gonzaga. O sol vingando e eu ouvindo *Vem cá cintura fina, cintura de pilão...* Depois, eu ouvi no rádio um cara com uma filosofia diferente, cantando *Eu é que não me sento no trono de um apartamento com a boca escancarada...* Era Raul Seixas. Aquilo me chamou atenção. Eu pensei: ‘Nossa Senhora, o que é isso?’ Então, as propostas dos artistas daquela época foram encantadoras para o meu ouvido, sabe? A pessoa fica encantada com o que ouve pela primeira vez e acha que aquilo é uma coisa estupefante. Entra na tua alma, você percebe. E eu cresci ouvindo os textos, os contextos, as músicas, os ritmos, a literatura de cordel, onde eu nasci. O meu berço foi o Nordeste, vendo aquilo tudo. Aquilo mexia muito comigo.”⁴

Mais tarde, aos 16 anos, nos movimentos de jovens católicos, Rambolde começou o aprendizado de violão, instrumento que o acompanha até hoje. “Tinha um movimento muito forte na igreja, do grupo de jovens. Eu lembro que, uma vez, chegamos para o padre e pedimos para ele comprar uns violões. Tinha um senhor que tocava lá e podia nos ensinar. O padre comprou os violões. Eu estava naquele meio. Conto até hoje para as pessoas que meu aprendizado foi, justamente, sentado na igreja, vendo a imagem de Jesus Cristo e tocando os primeiros acordes no violão.”

Enquanto Joel Elias se sentiu atraído pelos Beatles, pelos Rolling Stones e se chocou ao ouvir o pai da bossa nova, Rambolde Campos foi influenciado pela escola nordestina, desde Gonzagão até Fagner. “A história da música no Brasil é superinteressante, de onde veio o samba, o chorinho, o maxixe e, depois, a bossa nova com todos esses talentos que nós temos, esses gênios da música popular brasileira. Depois veio a Tropicália. Foi nesse período que eu nasci. Não tive a felicidade de viver esses momentos maravilhosos da música popular brasileira, com

4 Entrevistas concedidas ao autor em 30/5/2018 e 5/6/2018, em Macapá/AP.

tantos talentos. Nós, na verdade, somos influenciados ao criarmos nosso trabalho. Embora depois a gente crie nossas próprias características. Mas eu tenho influências do Caetano, do Gilberto Gil, que foram os principais propulsores da música nordestina. Fizeram a ponte para o Luiz Gonzaga, o Alceu Valença, o Lenine, o Geraldo Azevedo, o Zé Ramalho, o Fagner e essa turma toda do Ceará. Os festivais televisivos e a música forte do Nordeste, com todas as suas vertentes: xote, xaxado, martelo agalopado e o frevo.”

O encadeamento de influências na obra e nos estudos de Joel Elias é muito interessante. A partir daí o leque foi se abrindo.

“A descoberta desse mundo da bossa nova, para mim, foi um negócio muito impactante. Nesse caminho, eu cheguei ao Tom Jobim, que passei a estudar e a pesquisar. O Tom, por sua vez, me levou para um cara chamado Villa-Lobos. Lendo uma entrevista de Tom, ele falava da obra e da influência de Villa-Lobos. Eu só o conhecia de nome, nunca tinha ouvido nada. A pesquisa da obra do Villa me jogou para a música brasileira de raiz, do choro e do samba, principalmente os sambas das décadas de 1930 e de 1940. E também me levou para outra vertente, abriu um mundo para mim, por intermédio de Johann Sebastian Bach. E nessa convivência com Bach, eu me envolvi com a música clássica. Eu já não estava só numa direção. O meu olhar já estava vasculhando outras áreas, além daquilo que eu imaginava que existisse.”

A sofisticação das harmonias e a bossa de João levaram Elias a se interessar pelo jazz. “A bossa nova me deu outra perspectiva de música. Levou-me a conhecer o *jazz*. Quando ouvi aquele disco do João Gilberto com o Stan Getz e Astrud Gilberto, foi outra pancada na minha cabeça. Eu estava acostumado com essas músicas corriqueiras, do dia a dia. Daí, parti para o universo de Miles Davis, John Coltrane e Billie Holiday.”

Para o instrumentista e compositor musical, quanto mais ele ouve, mais apreende, mais conhece e absorve. No entanto, há os eleitos, aqueles a quem Joel Elias atribui as verdadeiras referências musicais. “Nessa minha busca de conhecimento musical, eu tive influências de três pessoas, que foram fundamentais na minha trajetória de compositor. Foi o Tom Jobim, o Pixinguinha e o Villa-Lobos. Foram três pessoas fundamentais, que me deram outra visão da música. E hoje não é mais como antigamente. Antes, era a questão da intuição. Eu ia correndo atrás de uma coisa que eu não sabia nem onde encontrar pelo meio do caminho.

Hoje, até pelo conhecimento teórico adquirido, trabalho em outra perspectiva. Eu sei o que eu estou fazendo, eu sei o que eu vou fazer. Se eu escolho um determinado acorde para colocar numa passagem da música, eu sei por que eu estou fazendo isso. Não é mais uma questão de intuição. Eu sei o que quero despertar com aquele acorde, o que eu quero passar para o ouvinte. Não é mais: a melodia está aqui e eu fico correndo atrás de um acorde que se encaixe nela. Esse não dá, esse dá. Eu já trabalho na perspectiva de ter uma harmonia sólida para desenvolver a melodia em cima. Porque, eu tendo a base bem sólida, tenho como desenvolver a música. Totalmente diferente de antes, quando eu não tinha conhecimento de teoria. Vinha a melodia, mas eu não sabia como trabalhar a harmonização dela.”

Joel Elias é um estudioso da teoria musical, busca a perfeição técnica a cada dia, embora não dispense a intuição. Rambolde Campos também foi para uma escola, no entanto, passou apenas um ano e meio.

“Sou nordestino, sou um urbano e metropolitano, digamos assim. Eu tive muita influência do meu pai, porque mesmo com esse histórico de haver nascido no sertão bravo, ele chegou a se formar em história, geografia e filosofia. Ele foi uma pessoa culta. A minha mãe era professora de português. Meu pai era daqueles nordestinos de cultura tradicional, aquela rigidez. Quando ele viu os meus primeiros ensaios, querendo partir para a vida de músico, ele chegou e disse para mim, com toda sabedoria: ‘Olhe, você quer isso aí? Primeiro você tem que estudar. Você vai para a escola de música’. Ele não cortou. Na época, tocar um violão era coisa de vagabundo. Nas famílias tradicionais tinha esses preconceitos contra o pessoal que tocava violão.”

Lá foi Rambolde para o Conservatório de Música, estudar... canto. “Olha só que coisa boa. Ele me levou para a Faculdade de Música, no Rio Grande do Norte. Não tinha mais vaga para violão. Mas tive a felicidade de ter para canto. ‘Não, você entra em canto e depois vê como é que fica. Quem sabe você não acha uma vaga para outro instrumento que tenha aptidão’, o meu pai aconselhou. Fui estudar teoria. Tive a sorte de estudar canto. Embora tenha sido pouco tempo – passei só um ano e meio estudando –, mas me deu uma luz embrionária muito gigante.”

Campos toca de orelha mesmo, como popularmente se fala. “O violão eu vim aprendendo na oitava mesmo, ouvindo e aprendendo, tocando com os amigos em rodas. Tentando aprender daquele jeito que todo mundo tenta aprender,

tocando uma música, tocando outra. Por isso, não sou um grande instrumentista. Na verdade, eu me considero muito mais cantor e compositor.”

Joel Elias, em sua obsessão pelo aperfeiçoamento, migrou do violão para o piano. Mas confessa que o ato de criar surgiu junto com o entusiasmo que sentia em participar de festivais. “O compositor nasceu da minha vivência do meio artístico, com os amigos que tocavam, que faziam música. Mesmo quando eu só arranhava o violão, eu sempre manifestei interesse em participar de festivais de música. E nesse meio artístico, com a maioria do pessoal amigo, eu desenvolvi o lado da composição. Primeiro, solitariamente, fazendo tudo, letra e música. Depois, eu fui atrás de parcerias.”

As competições em festivais são envolventes. O ambiente é de camaradagem, em que se compartilha experiências e se conhece o que os outros compositores estão fazendo. Quando não se consegue um bom resultado em um, sempre há o desejo de se superar no próximo. Com Elias não foi diferente.

“Eu comecei meu trabalho de compositor em 1980, no Festival de Música do Comerciarário, realizado pelo SESC, aqui do Amapá. Eu explorei um tema que ocorreu na Polônia, com o Sindicato Solidariedade, do Lech Walesa e os operários de Gdansk. Serviu para eu me enturmar com o pessoal que já vinha trabalhando música no Amapá, na mesma época: o Osmar Junior, o Val Milhomem, o Amadeu, o Ronery, o Celso Dias. Em 1984, eu participei do Festival Oscar Santos, que foi realizado na sede do Trem Desportivo Clube. Eu participei com *Marajoara*, uma composição feita em parceria com o Moacir Sandin. O Manoel Leonan que foi o intérprete. Tivemos a felicidade de chegar em segundo lugar. A minha participação nesse Festival foi um divisor de águas porque, com a premiação que nós conseguimos, eu passei a ser mais conhecido. A galera me olhava de outra forma. E o Manoel Leonan já cantava em bar, já era bastante conhecido. Sem dúvida, um dos melhores intérpretes que nós temos no Amapá. Aí eu passei a fazer parte do movimento musical daqui de Macapá.”

Joel atribui a consolidação de sua carreira de compositor à participação dele em um festival no estado de Goiás. “Foi o FestSinhá, realizado em 2000. Em parceria com Enrico Di Miceli, Helder Brandão, Haroldo Pedrosa e o Aldo Gatinho, nós participamos com uma música chamada *Valsa de ciranda*. Nós ganhamos o primeiro lugar, melhor letra e melhor intérprete. A música foi interpretada por Patrícia Bastos, que hoje já tem um nome nacionalmente conhecido, tem

conseguido premiações importantes, como o de melhor cantora regional, no Prêmio da Música Brasileira.”

Já Rambolde foi o pioneiro a realizar *shows* autorais no estado do Amapá, numa época em que era comum cantar apenas repertório de clássicos nacionais de sucesso. Esse fato foi abordado no capítulo dedicado a *Os passa vida*, parceria com Osmar Junior, que confirmou a participação deste nesses *shows* fazendo vocal, junto com Amadeu Cavalcante e outros.

A saga de pioneirismo de Rambolde se estendeu também à estilização do marabaixo, ao ter composto, em 1986, *Festejo*, em parceria com Joel. “Eu me considero um dos percussores do marabaixo com o tempero estilizado, né? Numa música chamada *Festejo*, feita junto com o Joel Elias, eu digo [cantando]: *Corre menina chama o Munjoca que hoje é dia do Senhor/É tanto devoto levando a bandeira que a Trindade abençoou/Bonito folgado e festejo na casa de tia Biló/Com um gole de gengibirra a dança fica melhor/Entoando a morandadeira/Na boca e na fé do ancião/Gingando com a ladainha e o compasso no coração/S’imbora, José com a murta na mão/E gira no pé a nossa tradição...* Quer dizer, aquilo não existia em Macapá. Não existia a música com essa levada, já botando aqui, tipo na tropicália, a guitarra.”

Quando Rambolde Campos fala em tempero estilizado, refere-se ao que o seu parceiro Osmar Junior⁵ classifica como “baladas de marabaixo” – composições feitas com base nas células do gênero, utilizando instrumentação moderna e sem as caixas usadas pelo marabaixo tradicional. E que teve duas de sua autoria, *Coração pescador* e *Andor*, incluídas no LP *Sentinela Nortente – Amadeu Cavalcante* (Produção Independente, 1989), disco-manifesto do Movimento Costa Norte⁶.

Festejo foi criada, segundo Joel Elias, em 1986, quatro anos após a chegada de Rambolde Campos ao estado. Tempo suficiente para que ele absorvesse a cultura musical local. “Quando eu cheguei aqui, em 1982, eu ouvi muito marabaixo. Eu senti muita energia com a cultura do marabaixo, do batuque. Fiquei várias vezes pesquisando a festa de São Tiago, pesquisando o próprio marabaixo. Aí eu comecei a botar na música os elementos cantados do cotidiano e a falar

⁵ Osmar Junior 14/6/1963 Macapá/AP.

⁶ Movimento de valorização dos gêneros do Amapá e da difusão dos aspectos locais encabeçado por Osmar Junior, Val Milhomem, Zé Miguel e Amadeu Cavalcante em 1989.

de pessoas do marabaixo. Naquela época, eu cheguei com essa inovação, mas tudo inspiração, tudo coisa espontânea, coisa natural, vem na alma, *entendesse?* Quando a gente compõe – eu insisto em dizer –, a música vem na alma, ela entra, ela é emanada no Universo, do imaginário, de Deus. Ela vem e pronto, acabou-se.”

No processo criativo, Campos depende de inspiração e a atribui a emanações do Universo, do imaginário e de Deus, fazendo a ligação do ato criativo como um dom Divino. Essa temática eu incluí a partir do volume III da série *Então, Foi Assim*, em função da quantidade de respostas atribuindo a Deus o ato de compor.

“Convivendo com isso, você vê a temática de *Festejo*, que foi uma das primeiras – eu não conheço outra, me desculpe! Alguém pode chegar e dizer, até mesmo os colegas: ‘Não, Rambolde, existe, sim. Lá atrás Os Cometas fizeram.’”

Os Cometas foi um grupamento musical que alegrou os bailes de Macapá entre 1962 a 1978, fazendo *cover* de músicas nacionais e internacionais de sucesso. Retifico ao Rambolde que foram Os Mocambos que, no histórico primeiro LP deles produzido no estado (1973), gravaram seis marabaixos tradicionais, sem estilização. “Os Mocambos? Não! Eu não vi, eu não conheço, desculpa a minha ignorância. Estou falando aqui para você: eu fui um dos pioneiros, precursores em pegar e estilizar o marabaixo, entendeu?”

Joel acha que fazer letra e música, sem parceiros, é um ato muito solitário. Por isso prefere envolver mais pessoas. Apesar de ser um jornalista, tem preguiça de escrever letras. Raramente as faz. Gosta de atuar nas parcerias como melodista. No entanto, em *Festejo*, quem escreveu a letra foi o próprio.

“Eu e Rambolde fizemos essa música em 1986, e ela foi apresentada no FUMAP – Festival Universitário da Música Amapaense, em 1987. *Festejo* nasceu de uma visita que o Rambolde fez lá em casa, na Eliezer Levy, esquina com a Diógenes Silva, no bairro do Trem. Eu estava lá em casa, era umas três da tarde, e o Rambolde apareceu lá. Conversa vai, conversa vem e começamos a trabalhar a música. É uma das pouquíssimas que eu trabalhei como letrista. O Rambolde veio mais com a melodia. E na letra eu procurei enfocar essa questão da identidade cultural do Amapá, que é o marabaixo. E tem uma coisa que eu vou revelar agora, que ninguém sabe: a letra que eu fiz iniciava com *Corre Venina... Venina* era uma das principais festeiras do marabaixo, do Laguinho. Já é falecida. *Corre Venina, chama Munjoca que hoje é dia de Senhor...* Munjoca é outra figura do

marabaixo. Só que na hora do Rambolde cantar, ele trocou o *Corre Venina* pelo *Corre menina* e assim ficou.”

Este fato me remete à toada *Engenho de Flores*⁷ (Josias Sobrinho), em que a letra original é *ê alumiô, toda terra e mar, eu vi fortaleza abalar...* em que o autor refere-se a um engenho de açúcar localizado na cidade de Flores (MA), que era a fortaleza da prosperidade e que, com sua falência, abalou toda a região. Papete ouvia a fita da gravação original e entendeu como *ê alumiô, toda terra e mar, eu vi Fortaleza falar...* Como se Fortaleza, a capital do Ceará, falasse. A música seguiu sendo gravada por Diana Pequeno com o mesmo erro, só corrigido na gravação do autor, recuperando o sentido original.

Sobre *Festejo*, Elias reconhece que “a música traz esse clima, esse ambiente do marabaixo, no festejo que acontece de março a junho, em Macapá. A intenção dela é justamente isso, trazer essa mensagem de valorização da cultura amapaense. Foi um dos primeiros marabaixos estilizados que começaram a surgir. Vindo a reboque do Movimento Costa Norte, que foi muito forte no Amapá, que trabalhou essa questão da nossa identidade de amapaenses, a amapalidade. Foi um movimento em que os autores amapaenses passaram a ser reconhecidos. Hoje nós temos artistas locais que conseguem lotar teatro, casas de *shows*, tudo fruto desse trabalho que veio da década de 1980”.

Festejo foi gravada por Osmar Junior no CD *Revoada* (1992), com arranjo de guitarra, contrabaixo elétrico, bateria, saxofone e percussão, em ritmo de afoxé. A letra seguiu trocada: *Corre menina...* Além disso, Osmar canta *unindo a morandadeira*, enquanto a letra original é *entoando a morandadeira*. *Festejo* também constou do repertório do CD *Negro de Nós* (1999), recebendo um arranjo de mistura de ritmos (cacicó com um fundo de batuque), que foi uma marca muito forte do primeiro CD do grupo homônimo. Em 2000, o CD foi reeditado pela gravadora alemã Ganser & Hanke com o título de *Festejo*. E houve uma mudança de gênero na letra: *Corre menino, chama Munjoca...* Rambolde Campos a registrou no álbum duplo *Rambolde Campos – 30 Anos* (2002). Nesta gravação, segundo Joel Elias, há a presença de uma caixa de marabaixo nos arranjos de percussão.

“Eu lembro que logo após Rambolde cantar *Festejo*, no Festival, o Osmar Junior chegou comigo – me lembro como se fosse hoje – e disse: ‘Joel, o dia em que

⁷ História contada em detalhes no volume IV, da série *Então, Foi Assim*.

eu for gravar um disco, a primeira música que eu vou gravar é essa. Ela é o hino do Laguinho, que é um bairro de origem negra de Macapá. E no primeiro disco dele, o *Revoada*, que é de 1992, ele realmente a gravou. *Festejo* ultrapassou fronteiras do país. Foi uma música que foi para a Europa, com o grupo Negro de Nós. É uma composição emblemática que eu tenho na minha carreira de compositor. Uma música muito importante. E, entre as gravações, a que eu mais gostei foi a que o Rambolde fez para as comemorações dos 30 anos de carreira musical dele.”

Sendo um nordestino que escolheu Macapá como cidade do coração, ao considerar-se o precursor da estilização do marabaixo, Rambolde Campos não escapou de ser criticado por interferir na tradição. “Essa semana^[8] mesmo uma pessoa chegou com uma crítica construtiva. Disse assim: ‘Rambolde, será que o pessoal do marabaixo gosta do que você faz?’ Aí eu disse: ‘Bicho, olha, *Jeito Tucuju* [Val Milhomem/Joãozinho Gomes] é uma música muito bem-aceita. Música que toca até no exterior. E o marabaixo estilizou, sabe? É como tudo. O samba foi estilizado, teve várias vertentes de estilo para poder chegar até ao pagode que conhecemos hoje, não é verdade?”

Rambolde tem razão. E para que ele possa seguir tranquilamente a trajetória de transformações musicais, preservando a essência, compartilho uma espécie de “carta de alforria” dita por Tia Chiquinha para a cantora e compositora Oneide Bastos⁹. “Filha, vocês têm toda a liberdade de criar e recriar em cima do marabaixo, de fazer novas coisas, novos arranjos e levar essa cultura a fora, para ser conhecida.”

8 Entrevistas concedidas ao autor em 30/5/2018 e 5/6/2018, em Macapá/AP.

9 Entrevista concedida ao autor em 5/6/2018, em Macapá/AP.

FESTEJO

(Rambolde Campos/Joel Elias)

*Corre menina, chama o Munjoca
Que hoje é dia do Senhor
É tanto devoto levando a bandeira
Que a Trindade abençoou
Bonito folguedo e festejo na casa de tia Biló
Com um gole de gengibirra
A dança fica melhor
Entoando a morandadeira
Na boca e na fé do ancião
Gingando com a ladainha
E o compasso no coração
S'imbora, José com a murta na mão
E gira no pé a nossa tradição*

BANTO

Quem convive com a fala mansa e o jeito simples de Paulinho Bastos¹, não faz ideia do talento dele e da importância que ele tem para a música brasileira. Em uma análise, mesmo superficial, se descobre o real valor da obra e o encantamento que ela proporciona. Ele mesmo não faz questão de apregoar. E olha que o exibicionismo – no sentido de publicar ou divulgar a criação – é uma condição *sine qua non* do artista.

Esse aspecto da reconhecida discrição dele se reflete mais ainda quando ele associa a sua criação primordialmente ao povo quilombola, em detrimento de nomes de maior expressão do cenário nacional. “Eu acho que a minha inspiração vem da senzala. Na realidade, eu bebo na fonte dos meninos do Curiaú, que são os meus amigos. Nós temos trabalhos juntos.”²

Como convive bastante com a comunidade, Paulinho fala com pertencimento. Não é apenas um mero observador, o que se transforma no seu diferencial no cenário artístico. “Quase todos os compositores que aqui vivem, falam do que a gente faz aqui, da nossa música, da parte histórica. Eu vou mais fundo dentro do que eu proponho. Eu procuro falar do íntimo desse cotidiano, dessa vida. Eu escrevo muito sobre sentimentos, me coloco dentro do sentimento deles. Eu gosto muito de escrever metáforas. Eu adoro fazer esse joguinho com as palavras e esconder algumas coisinhas.”

No processo criativo, Bastos não esconde que as canções também chegam de forma inexplicável. “Algumas músicas são psicografadas mesmo, como se tivessem mandado para mim a letra e a música de uma só vez. Geralmente, o meu processo é assim: eu faço primeiro a melodia. Quase todos os dias eu faço uma melodia. Às vezes é uma melodia legal, às vezes é só uma intenção, que eu desenvolvo com o tempo. Há muita coisa guardada, fragmentos, muitas coisas que eu começo a fazer e que não dou conta de terminar. Muitas músicas que eu não consigo colocar letras, muitas letras que eu não consigo colocar melodia. Essas eu passo para os amigos.”

1 Paulo Roberto Guedes Bastos 4/1/1968 Macapá/AP.

2 Entrevista concedida ao autor em 28/5/2018, em Macapá/AP.

É comum na criação musical os compositores arquivarem pedaços de letras inacabadas, trechos de melodias, que podem ou não ser finalizadas muito tempo depois, com outro estado de espírito. Ou que são repassadas para os parceiros concluírem.

“Às vezes, alguma coisa que a gente fale já vem a intenção de uma música. Por exemplo, eu tenho uma música chamada *Depois*. Por conta dessa palavra, eu fiz toda uma intenção de letra. É mais difícil para mim fazer a melodia e depois colocar a letra, porque eu não gosto de quebrar nem um pouquinho a melodia que eu faço. A letra tem que encaixar perfeitamente dentro da melodia que eu fiz. Dá uma agonia se eu não consigo fazer assim.” Que se explica pelas questões técnicas de métrica, rima, prosódia, que são recursos que devem ser observados na criação de uma canção de qualidade.

Buscando na memória a importância de quem realizou um trabalho significativo para a música do Amapá e que, de certa forma, tenha contribuído com a própria música, Paulinho Bastos fala do pioneirismo de um grupo especialmente. “Eu estava ouvindo um tempo desses Os Mocambos e eu achei fantástico. O que a gente está fazendo hoje em dia, pegando a essência do marabaixo e do batuque, eles já fizeram isso há quarenta anos, de uma forma fantástica, porque eles foram visionários. Eles foram muito criticados. Muita gente pensou que eles iam acabar com a cultura do marabaixo e do batuque. Mas, não. Foi um fomento muito grande dentro da nossa música. Agora, tem uma coisa que eu percebi dentro d’Os Mocambos. Eles tentaram elitizar um pouco a parte melódica. Mas isso também não deu nenhuma quebra relacionada à cultura, não fez diminuir nem um pouquinho o tradicionalismo. Porque, enquanto tiver gente pagando promessa, esse tradicionalismo nunca vai acabar. Quem sustenta esse mundo do marabaixo e do batuque são os pagadores de promessas, as festas de santo promovidas por alguém que fez uma promessa e vai pagar. Não tem nada relacionado a governo, nada relacionado a nenhum poder público. Eles que sustentam, eles que fazem e vendem a farinha deles, eles compram o boi no início do ano, vão guardando dinheiro. E no dia da festa, eles oferecem um caldo.”

Os Mocambos gravaram o primeiro disco do estado do Amapá em 1973, com seis marabaixos tradicionais. Minha curiosidade me leva a querer entender aspectos da elitização, mencionada por Bastos. “Os Mocambos foram muito importantes porque eles trouxeram pra gente essa informação, por intermédio do disco. Só que o que eles fizeram na música foi o seguinte. A escala que é utilizada

pelos negros no marabaixo tradicional é a escala pentatônica. E Os Mocambos colocaram todas as músicas em escala diatônica. Há uma diferença. Eles tentaram justamente fazer com que as coisas ficassem mais audíveis, mais palatáveis. Mas tem uma polêmica em tudo isso.”

Explico:

As pentatônicas são escalas compostas por cinco notas (penta) tônicas (notas fundamentais). E as diatônicas são escalas compostas por duas notas fundamentais. Para exemplificar a diferença dessas escalas, durante a entrevista Paulinho Bastos cantou trechos de *Aonde tu vais, rapaz?* e *Rosa branca açucena* nas duas escalas e, realmente, há uma diferença perceptível no andamento entre elas.

Marabaixo, tradição, batuque, festas, promessas remetem ao Curiaú, que recebeu o título oficial de Comunidade Quilombola, em 3 de novembro de 1999, conferido pela Fundação Palmares. E que nos traz à lembrança Tia Chiquinha, uma das mais importantes matriarcas da comunidade, que já mereceu diversas canções, inclusive, *Banto*, de Paulinho Bastos, que é destaque deste capítulo.

“Ela era muito forte, a Tia Chiquinha. Ela veio do Curiaú para o Laguinho, por conta do Bolão, que foi o marido dela – que é outro nome muito forte dentro da cultura do estado. Ela conseguiu juntar toda a cultura do Curiaú e trazer para dentro do Laguinho. Depois ela voltou com tudo isso para o Curiaú, de novo”, relata Paulinho, referindo-se ao que Adelson Preto afirma no capítulo dedicado a *Ai, vovó*³, que Tia Chiquinha havia sido o Moisés da família deles, por tê-los levado para a Terra Prometida.

Um dos talentos de Tia Chiquinha era a composição de ladrões de marabaixo, a que Bastos reconhece e elogia. “Os ladrões dela eram muito inteligentes. Eu tenho coisas que eu guardo com muito carinho, vídeos dela contando histórias sobre o marabaixo. Ela conta sobre uma briga que teve – não sei se foi com o Ladislau –, que ele passou pelo terreno dela. Ela tinha feito uma cerca no terreno para cuidar dos bichos e ele reclamou, foi na delegacia [risos]. E ela teve que retirar a cerca. Aí ela tirou um ladrão disso [canta] *Eu vou te dar um presente, eu não tenho patavina, desmanchei a minha cerca que passou pela campina...* O Adelson deve saber a letra dessa música. Eu já falei para ele resgatar as composições da Tia

³ História contada em detalhes em outro capítulo deste livro.

Chiquinha que eles têm guardadas. Ela não sabia escrever. Então, os filhos escreviam tudo para ela, composições lindas, maravilhosas, que vale a pena divulgar.”

A cantora e compositora Oneide Bastos, mãe de Paulinho, relembra que foi a própria Tia Chiquinha quem os incentivou a recriar o marabaixo. “Foi a partir daí que nós começamos a ter liberdade para cantar o marabaixo, fazer o marabaixo, conhecer o marabaixo, saber por que as mulheres dançavam com os pezinhos arrastando. Então, foi assim que a gente começou a fazer esse trabalho, porque até então era só aquele marabaixo tradicional.”⁴

Oneide relembra das primeiras experiências realizadas pelo filho, com a fusão de ritmos. “O Paulinho pegava a música erudita e misturava com a música regional, com outros toques. Ele fez um chorinho com uns toques de marabaixo. Então quando a gente começou a fazer marabaixo, já foi assim com essa fusão. Pegava o marabaixo e colocava outros instrumentos, como bateria, o contrabaixo, instrumentos de sopro. Nós já fizemos *shows* fundindo o marabaixo com os instrumentos da música erudita. Fizemos *shows* aqui em Macapá e em Tatuí [SP]. Esse meu trabalho, o *Quando Bate o Tambor* [2013], foi justamente para registrar essa fusão rítmica. Esse CD chegou bem longe. No 26º Prêmio da Música Brasileira ficou em centésimo sexto lugar, num universo de mil CDs.”

Oneide também relembra das qualidades de Tia Chiquinha como compositora. “A Tia Chiquinha tomava umas cervejas e começava a soltar os ladrões de marabaixo. Aí é que nós fomos conhecer o que eram os ladrões de marabaixo. Na época da escravidão, eles não conheciam a leitura, a escrita. Eles gravavam na mente e depois ficavam nas senzalas cantando esses ladrões, tirados do dia a dia. Às vezes até para mexer com o outro. Dizem que é ladrão porque rouba da memória e mostra as cenas do cotidiano das pessoas através da música. A Chiquinha me falou também que a característica da música do marabaixo é o lamento. Mas ela liberou pra gente fazer uma música mais alegre em cima.”

Por isso não há tristeza nem lamento em *Banto*, a música que Paulinho Bastos fez em exaltação à matriarca do Curiaú. “Eu acho *Banto* fascinante. Eu me inspirei exatamente nessa trajetória da Tia Chiquinha, me inspirei na forma de vida dela. Depois que eu comecei a conversar com ela, percebi o quão grande era o amor que ela tinha pela família. Para ela, unir toda a família, foi

4 Entrevista concedida ao autor em 5/6/2018, em Macapá/AP.

uma grande missão. Quando ela saiu do Laguinho, ela disse: ‘Eu vou voltar pro Curiaú. Ela bateu o pé, escolheu o local para morar e foi. Os filhos foram logo atrás. E depois foram os netos que começaram a construir. E se transformou numa vila que é uma referência cultural do Amapá. Ela dominou tudo, sempre naquela harmonia, sempre naquela paz. Então, eu a tenho como um canto de tudo aquilo. Em *Banto* eu tento mostrar tudo isso, essa coisa linda que tinha a vovó Chiquinha.’”

Antes de partir deste plano, ela dizia que só lamentava não haver construído a capela em louvor a São Benedito... Ou seria a Santo Expedito? “Ela apenas começou a construção. Depois, todo mundo se juntou e fez a capela. Hoje tem batismo, tem um bocado de coisa lá. E o Santo dela é Santo Expedito. Eu cheguei lá falando de São Benedito. Ela pediu: ‘Oh! Meu filho! Mude para Santo Expedito, que é o santo para o qual eu faço as minhas promessas.’”

Oneide Bastos estava presente e confirma, acrescentando detalhes da orientação recebida. “Ela tinha me falado que havia herdado do avô dela, ou bisavô, o São Benedito em madeira que eles encontraram em uma mina. Depois passou para o pai dela, do pai passou para ela. Essa imagem tem mais de 150 anos. Ela me contou toda a história. Um dia, eu fui lá com ela e perguntei: ‘Mãe, me diga uma coisa, o São Benedito é esse santo que a senhora cultua aqui, que a senhora está fazendo a capela pra ele?’ Ela respondeu: ‘Não, minha filha. Esse é o Santo Expedito, é o santo da terra’. Aí eu disse: ‘Então essa música que eu estava lhe mostrando – cantei um pedacinho para ela –, como é que a gente faz? É Santo Expedito ou São Benedito?’ Ela confirmou: ‘É Santo Expedito’. Aí eu pedi ao Paulo para modificar a letra.”

Banto foi gravada por Patrícia Bastos no CD *Batom Bacaba* (2016), álbum que a colocou no patamar das grandes cantoras em ação no país. E que reafirmou seu compromisso em projetar para o mundo a música que – até – o Brasil ainda desconhecia, ao dar voz a compositores do Amapá que nunca contaram com uma porta-voz desse nível.

Quando ouvi *Banto* pela primeira vez, como pesquisador ou como simples consumidor de música, devo confessar que foi uma experiência de grande emoção. Na mesma hora gravei um áudio e enviei para Paulinho Bastos com os meus sinceros elogios, tanto pela beleza da melodia quanto pela delicadeza do poema. Ele soube muito bem absorver o manancial de poesia de Joãozinho Gomes, que é sua

principal influência na elaboração de letras. Disse a ele que era a letra mais bonita que eu havia conhecido nessa minha pesquisa em Macapá.

“Quando eu fiz essa canção, eu tentei imaginar a forma de vida, a musicalidade de Tia Chiquinha, em que a vida dela se projeta no canto, através da música”, finaliza Paulinho Bastos.

BANTO

(Paulinho Bastos)

*Clã do manto santo
Canta aos quatro cantos
Sons que antes eram prantos
Benza Deus a benzedeira
Índia preta das bandas do Curiaú
Foi quem herdou a senzala
E a transformou como um ramo de flor
Fez uma grande sala, pôs um altar
Que Santo Expedito mandou
Tum tum tum não para
Coração dispara
Vou dançando, quem me embala é o tambor
Me tremi na sala me peiou a cabala
Na chibata eu vi
Nasceu um ramo de flor*

JOHN CRAZY

Enquanto estive debruçado sobre este capítulo, uma pergunta ainda ecoava pelas ruas de todo o Brasil: “Quem matou Marielle”?

Marielle Franco, vereadora pelo município do Rio de Janeiro, estava em pleno mandato quando foi assassinada, em 14 de março de 2018, com projéteis pertencentes à Polícia Federal que, pelas características, faziam parte de um lote furtado em uma agência dos Correios da Paraíba e, que, parte deles, havia sido utilizada anteriormente em uma chacina em Osasco (SP).

Entre as bandeiras de luta dela estava, principalmente, a defesa dos direitos humanos. Feminista, atuava contra o racismo, a homofobia e criticava o assassinato de negros pela Polícia Militar do Rio de Janeiro.

Neste belo país tropical, em que a “justiça” tornou-se *business*; onde as instituições se corromperam e a Polícia Federal, partidarizada, se fragilizou, plantou-se a desconfiança de que mais um crime cometido contra uma liderança comunitária não será solucionado nem terá seus autores punidos. Razão pela qual a pergunta que abre este capítulo ecoará sem resposta até que caia no esquecimento.

Chico Mendes, líder dos seringueiros do Acre, viajou pelo mundo defendendo a bandeira da sustentabilidade e o não desmatamento da floresta Amazônica. Incomodou o estado do Acre e os latifundiários. Foi assassinado em Xapuri (AC), em 22 de dezembro de 1988.

Doroty Mae Stang, conhecida como Irmã Doroty, lutou com determinação pelos trabalhadores do campo da Transamazônica, no Pará. Defendia uma reforma agrária justa e consequente, buscou soluções duradouras para os conflitos relacionados à posse e à exploração da terra na região amazônica. Também foi assassinada, em 12 de fevereiro de 2005, em Anapu (PA).

Quintino da Silva Lira, agricultor, após ter sido expulso por fazendeiros de sua pequena propriedade, sem receber indenização, passou a liderar centenas de colonos, que, assim como ele, foram expropriados de suas áreas

por latifundiários e empresas que se instalaram na microrregião do Guamá (PA). Naquele que ficou conhecido como O Conflito da CIDAPAR, de um lado tinha um aparato de guerra montado pelo governo do estado, de outro, uma legião de seres humanos relegados à própria sorte. Quintino, considerado o Hobin Hood da Amazônia, foi fuzilado por tropas da Polícia Militar, por ordem do então governador Jader Barbalho, em 4 de janeiro de 1985.

Paulo Fonteles foi um advogado, político e sindicalista, conhecido por seu ativismo junto aos camponeses. Advogado do Sindicato dos Trabalhadores Rurais do Pará e da Comissão Pastoral da Terra durante a ditadura militar, foi um deputado estadual atuante nos conflitos pela terra na região de Marabá, sudeste do Pará. Foi assassinado por pistoleiros ligados à União Democrática Ruralista (UDR), em 11 de junho de 1987.

Marielle, Chico, Doroty, Quintino, Fonteles, mártires das causas coletivas, assassinados pelas elites e seus braços armados em solo brasileiro. O que teria a ver tanta barbaridade, injustiça e luta com a suavidade e a beleza da música?

É que a maioria dos compositores não dissocia o fazer artístico das lutas sociais e políticas. Dispõem seus cantos e poemas como armas em defesa da natureza, da democracia, da justiça, contra o racismo, a homofobia e o machismo, e também na denúncia a todos os tipos de arbitrariedades. Entre esses artistas, e neste caso específico, estão Amadeu Cavalcante¹ e Joãozinho Gomes², responsáveis por *John Crazy*, música em destaque e que se enquadra perfeitamente no contexto da abertura deste capítulo: *John Crazy/Não ficou na dele/Disse que não somos nós/ John Crazy/E com isso ele roubou o show/A guitarra e a multidão no mesmo som/ De repente John caiu no chão/O estampido confundiu-se com cajon/John Crazy...*

Para uma melodia criada por Amadeu Cavalcante, Joãozinho Gomes escreveu a letra de *John Crazy* em um momento de plena sintonia entre eles. É Amadeu quem começa contando essa história.

“Em *John Crazy*, eu estava vendo na televisão o noticiário de várias lideranças que foram exterminadas: prefeito, deputado, líderes de movimentos, de ONGs, pessoas que defendiam a Terra e a preservação do meio ambiente. E dentro

¹ Amadeu Cavalcante 2/9/1962 Macapá/AP.

² João Gomes 20/10/1957 Belém/PA.

dessa história, dessas informações que vinham através da imprensa, eu comecei a criar uma melodia.”³

Quando Hermeto Paschoal compôs *Bebê*, ele imaginou ainda dentro da barriga da esposa grávida, o filhinho Flávio tentando se comunicar com ele, com aquele linguajar peculiar de criança *nhem nhem nhem nhem nhem nhem...* Nasceu sua composição instrumental mais famosa. Até hoje a música não recebeu letra. Exprime exatamente o momento doméstico vivido pelo Bruxo, apelido carinhoso de Hermeto. No entanto, ao ser ouvida, motiva uma variedade de interpretações.

Já o tema criado por Amadeu Cavalcante, se ele não fosse um cancionista por natureza, poderia ser difundido tranquilamente como instrumental. Mas ele precisava da força das palavras para que não restasse dúvida sobre a mensagem a transmitir.

“Eu sempre pensei nisso, que esses líderes não podem morrer, que eles tinham que continuar com as palavras deles. E que nós tínhamos que fazer alguma coisa. Depois que eu terminei a melodia, passei-a para o Joãozinho Gomes e falei para ele o que eu tinha pensado. Ele gostou muito da ideia e trabalhou em cima. E aí colocou o texto na minha melodia, com o título de *John Crazy*. E aí é só escutar ou ler o texto que vai conferir que trata sobre isso que eu falei”, relata Amadeu.

Em seu depoimento, Joãozinho Gomes revela as mesmas intenções.

“Esse *John Crazy*, embora tenha esse nome em inglês, eu poderia ter colocado Raimundo Louco, João Louco ou Paulo Louco, para simbolizar todas as pessoas que foram massacradas por conta da luta por um bem comum. Agora, bem recentemente, tivemos um caso que, perfeitamente, se inclui à música, que foi o caso de Marielle, que foi assassinada no Rio de Janeiro. Mas teve o Paulo Fonteles, o Chico Mendes, a Doroty, o próprio Quintino. A música *John Crazy* fala disso. Então, ela conta a história de um personagem que é assassinado em pleno palco, cantando. A arma dele é o canto, é a palavra, é a voz.”⁴

Principalmente nos regimes de exceção, diversos artistas são torturados e presos por utilizar a arte e a voz contra a opressão. No Brasil, é o caso de Geraldo

³ Entrevista concedida ao autor em 23/5/2018, em Macapá/AP.

⁴ Entrevista concedida ao autor em 1º/6/2018, em Macapá/AP.

Azevedo, Tibério Gaspar, Rita Lee, Geraldo Vandré, Norma Bengel, Marília Pêra, Mário Lago e tantos outros. E até assassinados, como foi o caso dos chilenos Pablo Neruda e Victor Jara.

“Então ela [*John Crazy*] passa a ser uma homenagem a todas essas pessoas que foram assassinadas e a todas as que estão sendo assassinadas todos os dias. Ultimamente teve esse caso da vereadora que, por ser mais conhecida, teve uma repercussão maior. Mas todo dia é um líder comunitário que morre. Qualquer pessoa que se contraponha ao poder, essa força terrível que massacra a humanidade de todos os lados, corre esse risco. Se você se sobrepuser a ela, é capaz de ser assassinado a qualquer momento. Então, *John Crazy* fala dessa pessoa que se contrapõe e é eliminado de forma cruel. Esse é um resumo. Ela tem uma história que é marcante. *John Crazy* é um personagem que poderia ser o Paulo, o Chico, a Doroty, a Marielle, qualquer uma dessas pessoas. Ao escutar a música, você percebe bem essa mensagem”, afirma o poeta.

A empatia de intenções entre melodista e letrista torna a história bem interessante. Há casos e, não são raros, em que o melodista se inspira num tema e o letrista o surpreende com outro completamente distinto.

“O Amadeu me deu a música e eu coloquei a letra sobre ela. O processo de criação de *John Crazy* foi assim: Eu estava pensando muito nisso naquele momento. Eu tinha lido, tinha visto uma foto da Doroty no chão, morta. Eu ia começar a trabalhar na letra e vi, por acaso, essa fotografia. Eu escutei a música, escutei novamente e percebi que cabia essa mensagem. Aí eu só fiz emendar o que eu estava sentindo ali, vendo aquela fotografia, para a música que eu iria começar a fazer. E comecei a falar do assunto. Coube direitinho. Aí eu resolvi fazer o texto voltado para isso.”

Sendo Amadeu Cavalcante um artista famoso, considerado o principal intérprete do estado do Amapá, com diversos discos gravados, inclusive o histórico *Sentinela Nortente* (Produção Independente, 1989), ansiei por conhecer o início da vida artística dele.

“Quando eu tinha mais ou menos 12 a 13 anos de idade, eu via os meus irmãos participando de programas de calouro, na Rádio Difusora, de Macapá, uma rádio AM que até hoje existe. Eu via os meus irmãos cantando e ficava de longe observando. Na minha casa, tudo era música, era tudo musical, meu

irmão tocava violão. Quando eu completei 15 anos, comecei a sair com ele para as serestas, para as rodas de cantoria que nós fazíamos, no Trapiche. Eu participava tocando instrumento de percussão. Eu, o Val Milhomem, o João Milhomem, o Evandro Milhomem, meu irmão Edson Cavalcante e mais uns amigos nossos do [bairro] Formigueiro. E isso me despertou mais atenção, porque meu irmão tocava e cantava e eu ficava tocando o atabaque e olhando os acordes que ele tocava no violão.”

Edson tinha o maior ciúme do violão. Quando chegava a casa, não permitia que ninguém o tocasse, muito menos o irmão menor. “Eu tive que pegar escondido, vamos dizer assim. Comprei umas revistinhas *ViGu*, na banca de revista, onde vinham canções da época, cifradas, com os acordes e eu comecei a tocar. Depois que eu chegava da escola, pegava o violão e passava a manhã toda. A profissão de músico sofre preconceitos, não é uma profissão normal como um advogado, um funcionário público. O artista ainda fica muito a mercê disso. Vamos dizer que ele é um profissional liberal. Então a minha mãe disse assim: ‘Não, pode! Larga isso aí e vai estudar. Isso não dá! Larga esse negócio de música.’ Pegaram no meu pé, inclusive até o meu irmão. Quando ele despertou, eu já estava tocando umas duas ou três músicas no violão. Ele ficou abismado, né? E, pronto. Aí nos intervalos das serestas de fim de semana, eu já pegava o violão para tocar também. O meu repertório foi crescendo e, de repente, tomei conta – como diz o caboclo – da seresta naquele momento.”

Joãozinho Gomes, como é poeta e letrista, teve um início um pouco diferente. “O primeiro livro que eu li foi *O Corsário Negro*, que é do italiano Emilio Salgari, um presente que eu ganhei da minha mãe que não tinha e nunca teve afinidade nenhuma com a literatura. Um dia ela comprou esse livro numa banca de revista, me deu e disse: ‘Olha o que eu trouxe para você’. Eu peguei esse livro e li. Dali em diante despertou em mim a vontade não só de ler, mas de escrever também. Até hoje ela não sabe me explicar o que deu na cabeça dela. Ela não conhecia o Emilio Salgari. E, na sequência, o meu vizinho de porta adorava Dorival Caymmi, adorava Lupicínio Rodrigues. Aos domingos, em vez de escutar músicas de moda, esse camarada escutava essas músicas. E depois passou a ouvir Jorge Ben, Caetano Veloso. Aí eu fui sentindo necessidade de conhecer mais música.”

Foi quando Joãozinho Gomes ganhou da mãe a primeira vitrola, que era um sinal de *status*, símbolo de liberdade (musical) à época. Quando queria

ouvir música, não precisava pedir mais para ninguém. Junto com a vitrola, a mãe também o presenteou com alguns discos, que não paravam de tocar. “Eu me apaixonei. Daí eu passei a ter o interesse em criar, fazer música. Pensava: ‘Isso é tão bonito. Acho que eu posso fazer o que esses caras estão fazendo, eu posso fazer letra de música’. Eu comecei a tentar fazer até encontrar uma galera boa. Foi com eles que eu fiz a minha primeira letra, já tinha ensaiado algumas coisas e lá eu tive coragem de mostrar para o Raimundo Nonato, conhecido como Lobel, o Cuca – que foi meu primeiro parceiro. Foi com ele que eu aprendi definitivamente a conhecer a música popular brasileira.”

Isso significa ouvir discos da Tropicália, do Clube da Esquina, da Bossa Nova e ir assimilando, estudando os ritmos, as letras, a linguagem. “Eu aprendi a escutar tudo, fiquei *expert* como ouvinte. Buscava me aperfeiçoar. Eu sofri muito com as incertezas. Eu escrevia e achava ruim. Depois escrevia de novo, naquela persistência do aprendizado. Até encontrar parceiros mais renomados. Então minha carreira foi muito rápida, porque eu cedo encontrei parceiros que tinham certo nome e começaram a fazer músicas comigo. O Nilson Chaves, a Lucina – que foi uma das minhas primeiras parceiras –, que elevaram o meu nome e ele foi se expandindo.”

Se Joãozinho começou escrevendo, rasgando e escrevendo de novo e assim se aperfeiçoando, o compositor cearense Fausto Nilo, iniciou-se na atividade de letrista fazendo paródias para sucessos nacionais. Ou seja, criava letras novas para músicas conhecidas e assim se exercitava. Hoje é reconhecido como o autor de *Bloco do prazer* (com Moraes Moreira), *Chorando e cantando* (com Geraldo Azevedo), *Dona da minha cabeça* (com Geraldo Azevedo), *Zanzibar*⁵ (Armandinho Macedo) e *Eu também quero beijar*⁶ (com Pepeu Gomes e Moraes Moreira) e *Pequenino cão* (com Caio Silveiro).

Aqui eu assunto com Joãozinho se existe uma escola específica para uma pessoa se formar em um bom letrista. E ele generosamente dá uma dica. “Formação eu não diria que precisa ter. Você precisa é trabalhar muito, muito mesmo. Porque o letrista tem a mesma condição do poeta que escreve poesia para livros. É fundamental a leitura e o exercício, ou seja, a teoria e a prática. Você tem que exercitar muito essas duas coisas, porque conforme vai passando, quanto mais você

5 História contada em detalhes no volume IV, da série *Então, Foi Assim*.

6 História contada em detalhes no volume III, da série *Então, Foi Assim*.

vai escrevendo, quanto mais você vai trabalhando, a técnica virá naturalmente. E você vai aperfeiçoando essa técnica. Então, primeiro você precisa ter a vocação e depois persistência. Eu não diria que quem não tem vocação não possa escrever um poema ou escrever uma música. Pode sim. Mesmo que o cara seja extremamente técnico, se ele for disciplinado na leitura e no exercício diário da escrita... Mesmo que você não tenha o talento que falam, a vocação, você é capaz, sim, de escrever um texto bom. Quando você tem o talento, aí é diferente. Mas é necessário o trabalho, porque a técnica você adquire com o tempo.”

Principalmente para quem tem intenção de escrever letras, Joãozinho Gomes deu essa importante orientação ao compartilhar o *modus operandi* de fazer canções. “Eu tenho uma forma de escrever: Eu só escrevo quando eu recebo a música para colocar a letra. A música vem pronta. Eu trabalho em cima da melodia. Eu nunca penso no tema antes. Ele sempre se desenvolve a partir do momento que eu começo a trabalhar. No entanto, quando eu escrevo uma letra solta para um parceiro musicar, eu escrevo como se compusesse uma melodia. Às vezes, para eu terminar uma letra, eu ‘componho’ até dez melodias diferentes. Porque, às vezes, preciso parar, e quando eu volto para dar sequência, já vem outra melodia, mas com a mesma sonoridade.”

Depois de ler isso, há quem vá pensar que Joãozinho aprendeu a tocar violão magistralmente com Sebastião Mont’Alverne ou com Nonato Leal, mas... “Eu não sei dar uma nota no violão. Mas escrevo letra de música com o violão no colo. Eu tenho o meu violão, mas, para mim, serve apenas para escrever letra de música”, conclui.

É a primeira vez no âmbito desta pesquisa que eu me deparo com um método criativo ao estilo de Joãozinho Gomes. Ele não toca, mas simula harmonias muito bem elaboradas no violão, para poder criar uma letra que ainda não dispõe de melodia.

Voltando a *John Crazy*. A música foi gravada por Amadeu Cavalcante no CD *Os Cancioneiros do Meio do Mundo* (Produção Independente, 2007). Em seguida, regravada por Cléverson Baía, Lucinha Bastos e Marco Monteiro.

A violência abordada na canção *John Crazy*, cada vez mais presente no cotidiano, com ampla exposição na mídia, provoca na sociedade um processo de dessensibilização, de banalização do mal. A contestação em forma de música é

um recurso da arte. A indignação e a contraposição são combustíveis da transformação social.

Estive aqui entretido, abordando o início das carreiras e os processos criativos dos autores em destaque, para ver se distraía da mente a imagem de Doroty Stang jogada ao chão, de bruços, frágil, indefesa, sem vida.

JOHN CRAZY

(Amadeu Cavalcante/Joãozinho Gomes)

*Aí John Crazy apareceu no show
E de cara tocou Lennon e U2
E juntou o paletó no chão
O lançou a cem milhões que vivem nus
John Crazy
Não ficou na dele
Tinha como arma a voz
John Crazy
Não ficou na dele
Disse que não somos sós, John Crazy
E com isso ele roubou o show
A guitarra e a multidão no mesmo som
De repente John caiu no chão
O estampido confundiu-se com o cajon
John Crazy
Não ficou na dele
Houve bala contra a voz
John Crazy
Não ficou na dele
E desacatou o algoz, morreu
Mas ensinou o que aprendeu
Ninguém é ninguém, não
Nada é inútil quando a intenção recria o bem*

XAMÃ BABALÃO

O cantor e compositor paraense Ricardo Iraguany¹ foi outro dos artistas “forasteiros” que escolheu Macapá como cidade do coração para viver, se estabelecer e contribuir com conhecimento, sensibilidade e talento para o fortalecimento da cultura da cidade que o acolheu. Originário de uma família bragantina², teve um berço musical privilegiado, a começar pelo avô, um rabequeiro de primeira linha.

“Na verdade, ele tocava violão também. Meu pai tocava pandeiro, a minha mãe sempre escreveu e fez música, no bairro da Pedreira [Belém]. Ela foi compositora do bloco Aguenta o Tombo e a gente acabou aprendendo em casa, eu e meus irmãos. Tenho irmãos músicos, mas não se tornaram compositores. Eu acabei herdando toda essa herança, no campo da literatura e da composição musical. Eu não toco, não sou um grande instrumentista. Toco violão no máximo para poder compor. Antes eu fazia música sem o violão. Depois, com o tempo, é que eu senti a necessidade de aprender um instrumento para poder melhorar a qualidade musical.”³

Iraguany transferiu-se para Macapá para trabalhar como professor de artes. Na capital, teve contato e se encantou com o marabaixo.

“A minha faculdade era artes, com orientação em música, mas não a concluí. Eu voltei para Macapá e aqui me formei em artes visuais. Tive contato com a música nacional e internacional, de Chico, Caetano, Cartola, [de] Noel Rosa a Billie Holiday. As minhas influências são muitas. Mas aqui eu tive contato com o marabaixo e achei um tipo de música muito bonita. A beleza que o marabaixo tem não é só na questão rítmica, mas também na questão melódica. As batidas e a melodia do marabaixo permitem mil possibilidades na construção de uma música. Essa também foi uma influência que eu sofri, a partir do momento que eu cheguei aqui, há vinte anos.”

Embora conte com uma trajetória longa no meio musical, Ricardo Iraguany ainda não tem um disco solo. “Eu tenho muita coisa coletiva, por

1 Ricardo Iraguany 30/12/1965 Belém/PA.

2 De Bragança/PA.

3 Entrevista concedida ao autor em 28/5/2018, em Macapá/AP.

ter participado de vários festivais aqui no Amapá e em Manaus. E também por ter gravado algumas coisas direcionadas para um trabalho que eu estou tentando produzir, que é o Coisa de Preto, dentro do projeto Barca do Iraguany. Nesse projeto a gente vai pegar músicas que estão gravadas por Naldo Maranhão, por Enrico Di Miceli, pela Maria Eli e que outros parceiros gravaram; com algumas coisas que eu já gravei também em festivais do Sesc e do governo do estado. São de vinte a vinte e cinco músicas gravadas por mim e por outros artistas. Além de músicas minhas que tocam no rádio, principalmente nos programas culturais, como o programa do Heraldo Almeida, que é excelente.”

A inspiração chega para Ricardo de pontos múltiplos e refletem a inquietude da alma dele e a diversidade de seus afazeres. “Tudo me inspira. Eu sou uma pessoa que não vive só para a arte, sou muito inquieto. Sou professor, trabalho com [a área de] direito. Mesmo trabalhando com várias coisas, às vezes aparece uma música na minha cabeça. Às vezes, ela passa batido. Em outras ocasiões, eu fico trabalhando por semanas. Às vezes, eu não consigo terminar. Mas tudo me atrai: tanto as questões existenciais, as questões de Deus, as questões políticas, principalmente.”

Consultado sobre o próprio diferencial no cenário musical, Iraguany sugere que os parceiros é que sabem identificar.

“Arte é uma questão profunda, tem uma beleza, tem uma história, uma estética, tem uma assinatura. Os meninos que me conhecem aqui em Macapá sabem quando a música é minha porque tem uma assinatura, tem um formato, tem um tipo de informação, tipo de som. Se estou fazendo um marabaixo, eu coloco um dedo de prosa meu lá. Eu gosto muito de *soul*, de *blues*, de *jazz*, então eu estou tentando fazer essas leituras para ver o que dá com o marabaixo, como é que a gente pode construir esse trabalho, de pegar esses gêneros e entrelaçar. Porque, na verdade, elas saem da mesma raiz, que é a raiz africana. Em algum momento, elas se encontram. Então, como é que a gente pode trabalhar esse encontro na questão melódica, na questão harmônica, na questão literária? É por aí que a gente busca a perspectiva.”

Ofereço um leque de opções para que Ricardo Iraguany explique seu processo criativo. Ele recorre a uma associação interessante com um ícone da *folk music*. “O Bob Dylan tem uma frase que ele diz que é o carteiro. Ele só vai levar a correspondência. É muito dinâmico o que ele fala: ‘Eu sou o carteiro’. Às vezes tem um tema que me interessa. A gente pesquisa, vai lá, trabalha e vai montando, vai organizando. Mas eu já tive coisas que, sinceramente, eu sonhei, acordei, sentei

e estava pronta. Porque aquilo já veio, já estava, não sei como explicar. Mas eu consigo fazer coisas sem a tal da inspiração. Tem horas que bate. Se você me der um tema, por exemplo, *copo*, eu consigo trabalhar esse tema e desenvolver. Porque a gente já tem uma experiência.”

Sobre as relações de parceria e conhecendo o processo criativo de Enrico Di Miceli, falei para Ricardo que até já sabia como era. E acertei. “Com Enrico é interessante esse fato. Ele fazia letras e parou. Depois que pegou o Joãozinho Gomes como parceiro, ele não quis mais fazer letra. Com os outros parceiros, eu geralmente mando a letra. Eu tenho um parceiro muito bacana, que é o Gerinaldo Pinheiro, que eu tenho muitas composições com ele. Ele me chama para lá e eu vou: ‘Oh! Tem uma música aqui. Vumbora fazer isso aqui?’ E eu vou botando a letra. Às vezes, eu dou a letra e ele faz a música. Mas eu já peguei letra também para musicar. E vai acontecendo dessa forma.”

Ricardo Iraguany teve uma criação religiosa, baseada no sincretismo, razão pela qual absorveu com naturalidade os gêneros de origem africana de Macapá, bem como seus conceitos, após a mudança dele para a capital amapaense. “Eu sou neto de uma negra. Ela era daquelas pessoas que nos levava na sexta-feira para o terreiro de umbanda e, no domingo, para a igreja católica. Minha educação toda foi assim, era normal. Eu acho que a musicalidade afro sempre foi muito forte na minha formação. Eu gosto muito do marabaixo. O marabaixo geralmente é feito em tom menor. Essa melodia me atrai mais, ela me possibilita fazer coisas, ampliar a sonoridade. Assim como o batuque, ele tem sotaques diferentes. Vai diferenciando de local para local, dentro do estado. E tu vais vendo a maravilha que são as formas de ser tocado, as formas que as cantadeiras entoam a voz. Isso me lembra muito os cantos nas plantações de algodão, no sul dos Estados Unidos. Eu acho uma musicalidade forte, uma letra forte, ao mesmo tempo com muita profundidade, com muito amor, com muita energia. Além do mais, várias músicas são de contestação. *Aonde tu vais, rapaz* é uma música de contestação. Os negros moravam no centro de Macapá; por uma negociação, eles foram retirados de lá pelo governo do Território para colocarem as pessoas ricas no lugar. Os negros foram para o Laguinho. É uma música apaixonante, porque a música consegue contar um aspecto da história.”

Como achei interessante a informação de que os ladrões de marabaixo são criados em tom menor, tento aprofundar mais com Iraguany. “Esse tom menor tem a característica de ser mais triste. Mas eu não acho isso. As pessoas [é que]

dizem. Há várias melodias do marabaixo que são em tom menor, mas que transmitem alegria. Naquela melodia em tom menor, tem uma coisa qualquer que motivou aquilo, mas quando você vai para uma roda de marabaixo, acaba vendo todo mundo dançando com alegria. É uma coisa feita com lamento, mas feita com muita força, muito profunda, que te envolve. Ela te coloca em estado de êxtase, você dança, você relaxa. Isso que é apaixonante no marabaixo.”

O envolvimento de Ricardo Iraguany com a tradição vai além do fato de ele compor músicas utilizando-se das células do marabaixo, em fusão com outros gêneros. “Realmente, eu sou um dos coordenadores do projeto Banzeiro do Brilho de Fogo que tem como característica ensinar, produzir e divulgar o marabaixo. Nós oferecemos oficinas de marabaixo, nas quais as pessoas vão aprender a tocar e a gente faz um cortejo na cidade. Esse cortejo acontece, pelo menos, três vezes por ano: no aniversário da cidade de Macapá, em fevereiro; no Macapá Verão, em julho; e no aniversário de criação do projeto, que é dia 15 de dezembro. As pessoas que participam das oficinas depois participam do cortejo. Nesse cortejo, nós temos a ala dos batuqueiros, com cerca de cem a cento e vinte pessoas tocando caixa de marabaixo. Temos a ala das açucenas, que são as dançadeiras, que aprenderam a dançar na oficina de marabaixo; temos também oficinas de artesanato, que produzimos as indumentárias e adereços para serem usados no cortejo – as oficinas são abertas à sociedade –; e temos também o chamado Jardim do Banzeiro, no qual trabalhamos com as crianças, que aprendem a tocar para ampliar o leque de difusão de conhecimentos sobre o marabaixo.”

A música-destaque deste capítulo é uma homenagem de Ricardo Iraguany a um dos mais importantes griôs do Amapá, no segmento da cura xamânica, utilizando ervas, raízes e cascas, bem como o principal folião dos carnavais da cidade: Mestre Sacaca. “Quando eu compus *Xamã babalaô* eu já estava há cinco anos aqui em Macapá. Eu já tinha passado no concurso público do governo do estado para dar aulas de artes e eu tinha conhecimento do Mestre Sacaca, tinha contato com alguns filhos dele, a Lídia Sacaca, a gente estudou juntos, a gente se conhecia e tal. E aí, a gente estava no ano de 2005, 2006, era um período em que estávamos em greve aqui. Aí eu vim pra casa, rapidinho [para] almoçar, para poder voltar para o movimento. Liguei a televisão – era até o SBT – e assisti à notícia: ‘Morreu o Mestre Sacaca’^[4]”

4 Provavelmente Ricardo Iraguany tenha se equivocado com a data mencionada, uma vez que o Mestre Sacaca faleceu em 1999 e, não, em 2005 ou 2006.

Sacaca é o nome de uma planta da Amazônia usada para combater diversos males e, também, significa pajé ou senhor da floresta. Sacaca foi o apelido pelo qual Raimundo dos Santos Souza ficou conhecido em Macapá, onde nasceu em 1926. Grande conhecedor das ervas, raízes e plantas medicinais da Amazônia, com as quais fazia garrafadas⁵, que atraíam pessoas de dentro e fora do estado.

A inspiração tão diversa e subjetivamente explicada num processo criativo pode se dar com a sensibilização diante de um fato.

“Aí eu fiquei pensativo. Peguei o violão e comecei a escrever: *Não há morte para quem sonha. Vai o homem e fica a lida, enfincada na memória dos guerreiros da alforria*. Esses foram os primeiros versos que eu fiz com o violão à mão. E quando eu pensei esse verso, eu não pensei só no Sacaca. O Sacaca era um cidadão amapaense, morador do bairro do Laguinho, que tinha o conhecimento das ervas, de fazer cura, aquela cura tradicional. Ele tinha esse domínio das plantas.

‘ – Ah! Estou com dor de barriga!’

‘ – Corre na casa do Sacaca.’

E o Sacaca dava alguma coisa. E aí aconteceu o falecimento dele. Quando eu fiz esse primeiro verso eu pensei o seguinte: Dentro do povo negro houve vários tipos de lutadores, porque a luta não se dá apenas no campo de batalha física, como o Zumbi [dos Palmares], ela se dá também em outro campo de batalha, que é o intelectual.”

Sacaca, além de haver ficado famoso com os chás, unguentos e garrafadas, também era um apaixonado pelo carnaval. Foi o primeiro rei momo amapaense, com um reinado que durou 23 anos. Participou da fundação da primeira escola de samba do Amapá, a Boêmios do Laguinho. Em 1994, foi homenageado pela Escola de Samba Piratas da Batucada, com o enredo *Festa para um rei negro*, sagrando-se campeã. Fundou a União dos Negros do Amapá. Foi torcedor fanático e massagista do Macapá Esporte Clube. Manteve programa de rádio no qual abordava as propriedades medicinais das plantas, na Rádio Difusora de Macapá, na década de 1990. Era contador de histórias, tendo publicado três livros que falam de A a Z sobre as plantas que curam.

⁵ Medicamentos naturais.

Para Ricardo Iraguany, “essas pessoas, como o pessoal do marabaixo, as tias e os mestres, eles têm uma importância tão grande quanto o Zumbi [dos Palmares]. Por isso que eu coloquei o título *Xamã babalaô*, pelo fato de ele ser um novo xamã, uma pessoa que contribuiu para a questão da liberdade do negro, porque quando ele coloca o conhecimento dele, que é um conhecimento milenar, à disposição da sociedade, ele também está lutando contra o preconceito, ele está lutando contra várias coisas. Aí eu escrevi, fui pesquisando, fui correndo atrás. Olha só como o Mestre Sacaca foi um cara brilhante! Além de ele ter esse domínio, de ter feito essa contribuição, ele ainda foi rei momo. Ele estava conectado com a cultura. A família dele tem roda de marabaixo na casa deles.” Que é o grupo de marabaixo Artur Sacaca, criado pelos familiares em 2007 para realizar um sonho do curandeiro. Hoje conta com a participação de cerca de cem crianças que aprendem a tocar, dançar e cultivar a mais importante manifestação cultural do estado.

“Então, o Sacaca não estava agregado só a um tipo de conhecimento. Ele tem toda uma missão. Aí eu fui construindo *Êta negro moleque, varou pelas matas, conheceu as ervas e seus extratos/Êta negro da estrela qual Zumbi*. Aí fui construindo dentro daquela trajetória *Foi momo, o rei desse carnaval*. Fui construindo no sentido de mostrar realmente, não só um lado do Mestre Sacaca, mas mostrar o quanto ele contribuiu de forma significativa para a cultura que, às vezes, a gente não consegue enxergar. ‘Ah! O Mestre Sacaca era só o cara da planta, do unguento’. Não, na verdade, ele tinha outra abrangência.”

Interessei-me em saber em qual ritmo musical a música foi criada. “O gênero é um marabaixo, tem sonoridade do marabaixo. A gente bebe nessa fonte, mas a gente coloca outras experiências também. Mas a essência rítmica dela é um marabaixo. Até pela temática que eu estava trabalhando. A gente trabalhou a modulação, a forma de encaixar as palavras, foi tudo nesse sentido dessas voltas que o marabaixo dá. Vai lá e volta cá. Tem essa característica também.”

Em 2002, Sacaca deu nome a um museu a céu aberto, que virou um ponto turístico da capital e que tem como objetivo mostrar os costumes dos povos da floresta. O conhecimento que ele possuía para fins medicinais passou a ser estudado pelo Instituto de Pesquisas Científicas e Tecnológicas do Estado do Amapá, que administra o museu. Entre os objetos em exposição, está um pilão no qual Sacaca manuseava as ervas para fazer os remédios naturais, cedido pela família.

No fim de 2017, a professora Lídia Souza, filha dele, teve a ideia de fazer uma exposição na residência que pertenceu a ele, para mostrar parte de sua história, por intermédio de objetos e ensinamentos que deixou antes de morrer. Estão expostos os três livros, as roupas utilizadas como rei momo, o cetro, a coroa, caixas de marabaixo, fotografias, além de objetos pessoais, divididos em quatro ambientes da casa, localizada no bairro do Laguinho, e assim lembrar o envolvimento dele com diversos segmentos da cultura e do esporte.

Xamã babalaô foi gravada pela cantora Maria Eli (2006), no CD coletivo do Festival de Música Amapaense, embora não tenha sido premiada.

“Essa música traz esse significado, essa característica, tem um pouco de Ruy Barata, tem um pouco do Movimento Costa Norte, de Fernando Canto, de Enrico Di Miceli, de Joãozinho Gomes. Porque a gente é parte dessa construção, não dá para falar de música, de poesia, na região Norte, sem falar nessas pessoas, sem falar em Nilson Chaves, em Rambolde Campos, que têm músicas belíssimas”, finaliza Ricardo Iraguany.

XAMÃ BABALAÔ

(Ricardo Iraguany)

*Não há morte pra quem sonha
Vai o homem fica a lida
Enfincada na memória
Dos guerreiros da alforria
Êta negro moleque
Varou pelas matas
Conheceu as ervas e seus extratos
No toque da caixa dançou marabaixo
Foi momo, o rei desse carnaval
Êta negro da estrela qual Zumbi
É a luz do folclore do Amapá
É de zimba, batuque e sairé
É o nosso xamã babalaô
Saravá*

MARABAIXO COM SAMBA

Quem traz beleza em seu interior não pode transpirar outra coisa. Quando conversei com Carlos Piru¹, fiquei muito bem impressionado com suas palavras, ideias, conceitos, seu talento, com sua forma de vida e alegria. Outro fator que me chamou muita atenção foi a inquietude que ele traz dentro de si, que denota inteligência e vontade de transformar tudo em sua volta. Além da consciência que tem de que precisa estudar muito pela necessidade de portar argumentos consistentes para os embates do dia a dia. Não são poucos.

Foi dona Joana, sua avó, quem o aprou quando chegou ao mundo. Teve a sorte de, como dizem os baianos, “estrear” num dos bairros mais tradicionais da negritude de Macapá. “Minha mãe diz que, desde menino, eu sempre fui apaixonado por tambor. Fui parido no bairro do Laguinho, um bairro musical, onde nós temos o marabaixo, o batuque, o samba. Foi nesse ambiente que eu nasci, que a música despertou em mim. Sonhei com isso desde menino e comecei a aguçar a imaginação para escrever algumas coisas.”²

Carlos Piru, aos 15 anos, mudou-se para Belém. Foi estudar na Escola Técnica Federal do Pará. Residiu por quatro anos no Jurunas, um bairro identificado com o samba. “Eu comecei a ver que todo mundo ali era sambista. Foi nesse contexto que entrou o pandeiro, o tam-tam, o atabaque em minha vida. Comecei a participar de algumas rodas de samba. Aprendi a tocar pandeiro. Quando voltei para Macapá foi tocando pandeiro, cantando e me firmando. Aí é que eu me introduzi no movimento musical do bairro do Laguinho, nas rodas que aconteciam no boteco do tio Duca, onde comecei a aguçar a mente para escrever algumas coisas e onde surgiram os projetos que alimentam minhas ideias até hoje.”

O bar do tio Duca, a que Carlos Piru se refere, foi o ponto de partida para o surgimento do primeiro grupo de samba e de pagode do Amapá, no qual se realizavam memoráveis rodas e grandes articulações. Por isso, teve grande importância para a história desses gêneros no estado.

¹ João Carlos do Rosário Souza 3/11/1966 Macapá/AP.

² Entrevista concedida ao autor em 30/5/2018, em Macapá/AP.

Inquirido sobre as suas influências, Carlos Piru nem precisou sair do bairro onde nasceu e vive até hoje para encontrá-las. “Nós temos um ponto de referência aqui no bairro, um cara que influenciou muito através de suas composições para escolas de samba, que foi o Francisco Lino da Silva. A gente sempre se espelha em alguém. Eu desejava ser como ele, eu queria ser compositor, ser cantor. Ele que aguçou em mim esses desejos. Eu também tive referências de sambistas do Rio de Janeiro. Posso falar que um dos caras que influenciou a minha forma de compor, de fazer melodias, a forma de enxergar o mundo sob o aspecto cultural, foi o Martinho da Vila. Eu o acho fantástico. Além de tudo isso, ele ainda é um ativista negro. Eu sou apaixonado por ele, leio as coisas dele. A forma como eu escrevo, como eu canto, eu tento buscar um pouco dele.”

Também sou muito fã de Martinho. No entanto, me interesso em conhecer mais sobre o compositor do Laguinho. “O Francisco Lino da Silva está vivo. Foi uma grande referência durante a minha juventude. Ele foi fundador da primeira escola de samba de Macapá, a Universidade de Samba Boêmios do Laguinho, que é minha escola. Ele compõe muitos sambas. Ele era a única pessoa que a gente conhecia do bairro do Laguinho que escrevia, que compunha. Ele era compositor e eu também queria ser, queria escrever igual a ele. Eu acho que o Francisco Lino tem que ser homenageado sempre, porque foi um cara que abriu as portas da musicalidade por intermédio das escolas de samba. É um negro que também abriu portas dentro da sociedade amapaense para a questão da negritude. Um cara bem posicionado, professor, funcionário público. Eu o tenho como referência para várias coisas.”

A inquietude leva Carlos Piru a criar ou participar de diversas ações voltadas para o desenvolvimento musical do Amapá. “Criei vários projetos, os festivais de samba e pagode, claro, sempre apoiado por muita gente. Nós criamos projetos voltados para o movimento negro, criamos o projeto Samba no Mercado Central, que foi fantástico. Criamos o projeto Sambê a Bá, que tem uma cartilha com a história do samba e um CD com os grandes sambas de enredo da história. Temos, dentro do Laguinho, o movimento Banco da Amizade, que hoje é uma referência. Estamos agora desenvolvendo o movimento Nação Marabaixeira que trabalha dois projetos específicos. Um deles é o Festival Estudantil Cantando Marabaixo nas Escolas, que tem trazido uma gama muito grande de possibilidades e que indica que estamos influenciando vidas, principalmente fazendo com que a cultura do marabaixo e a história do nosso povo cheguem à juventude. Também faço parte agora da Academia Amapaense de Marabaixo e Batuque na qual eu

sento na cadeira 21, do patrono H. Maia, que foi um grande marabaixeiro. Isso para mim não tem preço. É isso que tem me movido e que me dá a certeza que o caminho que eu escolhi foi o certo.”

Carlos Piru, por estar no lugar certo e na hora certa, experimentou pioneirismo em dois momentos, na área do samba e do pagode. “Com a explosão do movimento do samba, na década de 1980, eu tive a felicidade de participar do primeiro grupo de pagode que teve em Macapá, o Bandeira do Samba. Depois a gente criou os festivais de samba e pagode e daí surgiu o grupo SambArte, que gravou dois CDs, que foi um marco na história. Os discos tocam muito na rádio e as pessoas perguntam onde é que tem para comprar. Foi um CD feito artesanalmente, mas que tem uma profundidade histórica ímpar. Apesar de sermos inexperientes em termos de produção, acertamos muito na escolha das músicas.”

O primeiro CD solo de Carlos Piru, *Jeito Samba*, só viria em 2003. “Esse CD foi um desafio meu. Eu queria gravar uns sambas que eu tinha. Gravei, satisfiz meu desejo. Agora, eu tenho muita música solta, algumas gravadas que tocam no rádio. Eu estou reunindo todas elas – mais de 14 músicas – e quero gravar. Esse CD vai se chamar *Carlos Piru, o Compositor*. Quero que as pessoas me enxerguem pelas mensagens que eu passo, a partir do que eu escrevo.”

Carlos Piru tem uma habilidade enorme de criar músicas e de escrever letras. Uma das principais características do processo criativo dele é a observação. “Para eu fazer uma música, me dê uma hora e meia, duas horas. Pode até ser que não venha nada, mas eu tenho uma facilidade imensa. Eu digo para as pessoas que eu adoro conversar. Tudo o que eu aprendi na vida, que moldou meu pensamento, foi conversando com as pessoas. Imagina numa escola com 25 alunos, 25 seres humanos totalmente diferentes, linguagens, pensamentos, forma de cada um pensar. Cada ideia pode me dar um monte de coisas para a minha música. Uma fala pode abrir a minha mente para um monte de possibilidades. A minha mente não para. São essas razões, são essas ideias, essas situações que me levam a criar. Por isso que eu digo para as pessoas: ‘Gente, conversem com todo mundo, do malaco³ ao político. Porque eles podem dar grandes ideias.’”

Carlos Piru sabe que a história musical amapaense começou pelas bandas pioneiras, como Os Mocambos e pelo grupo Pilão. É um fã ardoroso e tem grande

³ Termo regional, no sentido de malandro, bandido.

admiração pelos compositores que criaram a música popular com identidade própria do Amapá. “Essa MPA⁴, que a gente chama, com a linguagem amazônica criada por Osmar Júnior, o Val Milhomem, o Zé Miguel, o Amadeu, esses caras, para mim, são uma referência muito grande, tem um valor enorme, que as pessoas nem sabem. Eu digo para eles: ‘Se um dia tiver o museu da música, esses caras precisam ter uma estátua’. Quando eu falo de Martinho da Vila, se torna mais fácil. Difícil é você sair do nada e criar algo. Aí tu passas a ser o cara da parada. A MPA, a partir dessa visão da linguagem amazônica, deitada no ritmo da caixa do marabaixo e do batuque, que define a nossa musicalidade, para mim, é a grande sacada. Só um exemplo: tem umas músicas que eu tenho inveja dos caras, sabe? Quando o Joãozinho Gomes e o Val Milhomem fizeram *Jeito Tucuju*, que coisa acertada! Eles mexeram com todo mundo, eles mexeram até com os compositores. Então eu acho que é essa coisa que me move, sabe? Essa paixão pela história do nosso povo, por essa identidade, pertencimento, eu sou amapaense e o resto é o resto.”

Baseado na própria história, Carlos Piru tem grande identificação com os jovens. Reconhece e assimila a capacidade de transformar o que cada um traz em si. “Os garotos estão estudados, eles querem ter essa identidade amapaense também. As pessoas criticam: ‘Oh! Piru, essa questão do marabaixo teu aí não descaracteriza muito, não?’ E eu respondo: ‘Olha, deixa eu falar uma coisa para vocês, vejam as abrangências. Vou só dar o exemplo do samba. O samba se fortalece pelas escolas de samba, pelo samba tradicional de Martinho da Vila e blá-blá-blá. Mas ele se fortalece também pelas vertentes dele: tem o samba-*rock*, o samba-*reggae*’. Então, pra gente chegar à juventude, a gente precisa criar uma vertente dentro do marabaixo, na linguagem deles. ‘Ai, por favor, parem de criticar o moleque que está fazendo um festival estudantil, samba com *hip hop*, marabaixo com *hip hop*, deixa ele fazer do jeito dele’ – desde que ele entenda que aquilo é marabaixo. Nós precisamos, na verdade, é oportunizar a criatividade das pessoas.”

As críticas não param por aí. Algumas alcançam níveis de estreiteza, revelam a pequenez do ato propriamente dito. “Algumas pessoas falam: ‘Ah! Piru, quando tu fazes esses festivais, pode nascer um cara que vai te superar’. Não tenho problema com isso. A minha parte já está marcada, que venham outras. Eu quero ser o instrumento de abertura. O meu sonho, na verdade, com esse projeto dos festivais estudantis, é que, um dia, ganhe o festival aquele garoto do *rock*, que nunca ninguém

4 Música Popular Amapaense.

pensou que ia escrever alguma coisa. E, de repente, ele veio com uma proposta musical misturando aquilo que ele acha que deveria ser, que seja fundamental para a sequência da história. Que a gente tenha outras vertentes de marabaixo, que ele ganhe espaço, que ele vire até moda pra alcançar outras classes sociais.”

Carlos Piru falou tantas vezes de marabaixo e de samba que a melhor opção de história para este capítulo só poderia ser a de uma fusão de gêneros: *Marabaixo com samba*, composição só dele.

“Sempre que terminavam as nossas rodas de samba e que coincidia com o Ciclo do Marabaixo, a gente ia direto para o marabaixo.

‘ – Vamos pro marabaixo?’

‘ – Vamos!’

A gente ia, mas ficava só olhando. Não participava. Aí, no imaginário do compositor, eu inventei essa ficção, essa situação da mistura do marabaixo com o samba. Porque a gente já fazia isso nas rodas de samba, já tocava sambas com a batida do marabaixo. Como a quarta-feira da murta é um ponto máximo do ciclo, que as pessoas amanhecem tocando, eu imaginei nesse dia a chegada dos sambistas numa roda de marabaixo.”

A murta é um arbusto ou árvore pequena, de origem incerta, provavelmente mediterrânea, cultivada há milênios como planta ornamental ou para usos medicinais. Está associada a rituais e cerimônias. De folhas elípticas ou lanceoladas, apresenta flores aromáticas brancas e bagas pretas, vermelhas ou amarelas. As raízes e cascas são usadas para extração de tanino ou de madeira de qualidade, e as folhas são ricas em óleo e podem ser usadas em perfumes. São também conhecidas como mirta, mirto, murta-cheirosa, murta-cultivada, murta-das-noivas, murta-do-jardim, murta-verdadeira, murtinheira e murto. No ritual do marabaixo, são utilizadas para ornar o mastro. Há muitos anos, a murta era colhida nas proximidades do aeroporto de Macapá. Atualmente, existe em abundância na comunidade do Curiaú.

As fusões de gêneros acontecem por pura ousadia, para quebrar paradigmas, para somar, para inovar, para enriquecer. Em todos os casos, o preconceito tem de passar longe.

“E aí, a gente misturou o sambista com o marabaixeiro. Somou o tam-tam, o cavaco, o pandeiro com a caixa. Todo mundo canta, todo mundo dança no meu imaginário. E nesse ritmo é preciso aparecer a batida da caixa e os nomes das personalidades. E quando a gente fala assim *Quarta-feira da murta, tem marabaixo, ê ê/E quem é do samba está convidado/Pretas velhas bailavam ao som do tocador/E respondiam o ladrão para o cantador, até de manhã* – esse ritual da quarta-feira da murta ele vai até de manhã. *Ê de madrugada, vamos tirar leite, ‘sadona’, da vaca malhada...*” *Sadona* é uma corruptela de *sinhá dona*, usada com essa pronúncia ou por conta dos costumes ou da métrica dos versos (trissílabo), para sincronizar com a melodia.

“Aí, os sambistas todos desconfiados se integravam ao ritual: *e os sambistas sem jeito, com o pandeiro e o cavaco na mão, beberam da gengibirra* – ficaram porres – *e foram pro salão*. E misturaram o samba com o marabaixo *e o marabaixo com o samba foi a sensação, até de manhã...* A gente uniu o cenário, a quarta-feira da murta que amanhece o dia, e criamos uma música que transmite essa festa. E que no imaginário introduz o sambista na roda de marabaixo. Esse imaginário é de coisas que já acontecem nas rodas de samba. Só não existiu no ritual do marabaixo, porque não se pode interferir na tradição. Essa música é muito pedida por aí nas rodas de samba.”

Antes de finalizar nossa conversa e vislumbrando a importância do grupo, pedi ao Carlos Piru que falasse um pouco mais sobre o SambArte. “Esse grupo foi uma geração abençoada. Hoje nós estamos todos cinquentões, sessentões. Mas nós influenciámos o samba daqui. Eu digo, sem vaidade, que houve dois momentos do samba amapaense: antes e depois do SambArte. Essa história daria um livro só falando do SambArte. Tivemos muita sorte de conseguir reunir tanta gente boa no mesmo lugar e no mesmo tempo. Eu, o Tayson Tiassu, que é cantor da noite, o Adelson Preto, da banda Afro Brasil, também compositor; o Neck – Aureliano Ramos, que tem história, melhor cantor de samba, compõe samba de enredo; o Nonato Soledade, também compositor, filho da tia Vilça; o Illan do Laguinho, grande compositor, que desencarnou e deixou um legado muito grande. Num segundo momento, entrou o Macunaíma, que era intérprete da Boêmios do Laguinho. Hoje, mesmo dispersos, nós continuamos influenciando, cada um com sua carreira. A gente era tudo menino nessa época.”

O SambArte nasceu em 1996 no âmbito do Festival homônimo, gravou dois discos: *Projeto SambArte* (Produção Independente, 1996), historicamente considerado o primeiro disco de samba do estado do Amapá. A canção *Marabaixo com samba* foi inserida no repertório do CD *De Tudo Valeu* (Produção Independente, 2001).

MARABAIXO COM SAMBA

(Carlos Piru)

*Quarta-feira da murta, tem marabaixo, ê ê
E quem é do samba tá convidado
Pretas velhas bailavam ao som do tocador
E respondiam o ladrão para o cantador
É de manhã, é de madrugada
Vamos tirar leite, 'sadona'
Da vaca malhada
E os sambistas sem jeito
Com o pandeiro e o cavaco na mão
Beberam da gengibirra
E foram pro salão
E o marabaixo com o samba foi a sensação
Até de manhã*

BERGAMOTA

Morar perto de uma sede, para qualquer ser humano mais conservador, seria motivo para muito aborrecimento: som alto, trânsito de pessoas desconhecidas, álcool, prostituição, drogas ilícitas, brigas. No entanto, para Otoniel¹ foi uma bênção, foi o embrião de uma história que resultou positiva, pois o levaria a fazer escolhas para toda a vida. Essas são as lembranças de adolescência do hoje cantor, compositor e produtor musical Otto Ramos, no município de Breves (PA), sua terra natal, onde o majestoso rio Amazonas se estreita.

A música tocada na sede até altas horas da madrugada chegava em bom som na casa em que ele residia com a família. “Pois, é! No interior, a gente chama boate de sede. É sede, né? E tocava muita música boa lá. Foi a primeira vez que eu ouvi, por exemplo, tocar Kraftwerk, que é uma banda de música eletrônica da Alemanha, e eu muito guri, já deitado, ouvindo de casa... A sede ficava no canto de casa². Eu não sabia nem o que era Depeche Mode, que eram músicas da moda naquela época. Eu ouvia muita coisa em inglês, muita coisa em outros idiomas. Logicamente não sabia nem o que estava sendo tocado, nem qual era a mensagem, mas aquilo me tocava intimamente.”³

Para a linguagem universal da música, não importa o idioma ou o instrumento. Quando há uma identificação da música com a alma, a conexão está feita. No entanto, as novidades causavam um estranhamento inicial. “Nossa! Que tipo de música é essa que não é a que eu ouço na igreja? Eu frequentava a igreja aos domingos com a minha família. Então, eu tomava banho cedo da noite, me arrumava e me deitava para ficar ouvindo em paz a música que era tocada na sede.”

Crescenço era o nome da sede, igual ao do proprietário.

Este é um primeiro recorte das memórias de Otto Ramos, de quando ele começou a ser sensibilizado com a música. Houve outro momento, tão importante quanto. “Depois, quando a minha família migrou toda para

¹ Otoniel Ramos Cruz 27/3/1980 Breves/PA.

² Na esquina.

³ Entrevista concedida ao autor em 23/5/2018, em Macapá/AP.

Macapá, em 1997, a gente morava junto com outros familiares na mesma casa. Numa ocasião, eu acordei no meio da noite, a tevê estava ligada no canal da [antiga] Manchete e estava passando uma reprise do *show Pulse*, do Pink Floyd. Aquilo, literalmente, me tocou muito. Porque não era só a música, não era só o rádio que eu estava ouvindo. Não era só a sede tocando. Tinha ali um efeito visual daquele *show* que é fantástico. Imagina! Até hoje eu assisto ao *Pulse* inteiro e não consigo nem exteriorizar o que é o impacto na minha vida. Para mim, foi muito importante, foi quando eu disse assim: ‘Nossa, eu quero ser músico. Eu quero tocar. Vou me formar em outras coisas, vou fazer outras coisas, mas eu quero fazer isso que esse cara está fazendo. Eu quero fazer esse tipo de música!’ Aquilo, de fato, foi a gota d’água, para dizer assim.”

Por enquanto, identifiquei somente estrangeiros atuando na sensibilização de Otto. Quero saber dos brasileiros que o influenciaram. “Tenho influências muito fortes d’Os Mutantes, da Tropicália inteira, principalmente no processo de composição. A banda Mini Box Lunar, que foi onde eu consegui compor junto, é extremamente influenciada pela Tropicália. Algumas coisas do Tom Zé. Você ouviu o Tom Zé e sabe o que é o Tom Zé, você sabe diferenciar das coisas do Caetano. Você ouviu Duprat e consegue diferenciar o Duprat das demais coisas da Tropicália. A Tropicália como um todo me influencia bastante, com certeza.”

Como a maioria dos músicos intuitivos, Otto Ramos não foi para uma academia aprender formalmente.

“É impressionante como as igrejas conseguem formar músicos. Mas como é que eu ia chegar e dizer: ‘Olha, eu quero aprender a tocar *The Dark Side of the Moon*. Ninguém iria saber o que era, nem tampouco me ensinar a tocar Pink Floyd. Não tive formação acadêmica de música, mas fui buscar as escolinhas e fui comprar as revistinhas nas bancas de jornal, a *Cifra Club* – que até migrou pra Internet. Eu comprava todas e fui aprendendo sozinho. Na minha família, eu tinha dois tios que tocavam. Então, eu pedia: ‘Me ensine pelo menos uns dois acordes, eu já sei o que é acorde’. Eles respondiam: ‘Não, você não é músico’. Então, com esse combustível reverso, eu fui buscar mais revistas e fui aprendendo a tocar.”

O que aprendeu nas revistas e mesmo a iniciação em musicalização nas escolinhas, não foi o suficiente para que Ramos avançasse muito na teoria. “Tanto que eu não escrevo música nesse conceito clássico de partituras, mas as cifras eu conheço e consigo tocar muito, pelo uso exagerado das revistas.”

Como um ser gregário, Otto logo viu que precisava juntar as ideias que fervilhavam em sua cabeça, com outras tão interessantes quanto.

“Acho que todo processo coletivo é muito mais interessante para mim. Eu poderia ter me trancado em um quarto, aprendido a tocar e começar a escrever e compor, mas eu sempre vi no processo coletivo algo muito mais interessante, mais valioso. Claro que eu fiz umas composições sozinho. Mas eu achei muito mais interessante fazer música com alguém. Então tem duas pessoas com as quais eu componho muito, a Heluana Quintas⁴ e a Jenifer Nunes, que são duas compositoras novas dessa banda Mini Box Lunar. Foram as pessoas com as quais eu comecei a sentar e escrever. E eu era a pessoa que também arranjava os textos delas. Outro grande parceiro, compositor local, o Roni Moraes, é bem interessante também.”

Otto Ramos sempre transitou entre o *rock*, a música cristã e a MPA⁵. No entanto, a projeção da banda que ajudou a criar exigiu uma concentração maior. “Quando começamos a circular o Brasil com a Mini Box Lunar, já foi um processo de intensificar mais a composição. Começaram a surgir viagens para outros estados, turnês patrocinadas, editais abertos que a gente conseguiu passar e circular pelo país. A gente tocou em 35 cidades entre 2010 e 2011, tocando as nossas composições, fazendo *shows* com Jards Macalé, Jorge Mautner, abrindo *shows* com Cidade Negra, com Bebel Gilberto. Tocamos no SESC Pompeia, tocamos no Nordeste inteiro, todas as capitais da Amazônia. Essa trajetória está muito ligada a esse processo de compor em Macapá e sair para o Brasil, para apresentar o que estava sendo feito aqui.”

Para essa turma mais jovem que domina a tecnologia e com a popularização de *softwares* de gravação de áudio, logo a Mini Box Lunar estaria fazendo um registro. “A gente tem [um] disco que é um EP⁶ gravado de forma muito *lo-fi*⁷ na sala da casa da Jenifer. E com esse EP a gente conseguiu circular com várias turnês em dois anos. A gente entrou em contato com o Miranda⁸, que faleceu muito recentemente. Foi um produtor que pegou nossas músicas, arranjou.

4 Heluana Quintas 4/5/1983 Santana/AP.

5 Música Popular Amapaense.

6 Extended Play. Um tipo de gravação em disco de vinil, formato digital ou CD que é longa demais para ser classificada como um *single* e muito curta para um álbum musical.

7 Do inglês, *low fidelity*. Gravado em baixa resolução.

8 Carlos Eduardo Miranda. Foi um músico, cantor e produtor musical brasileiro. Atuou como jurado em vários programas de calouros do SBT, nasceu em Porto Alegre, em 21/3/1962, e faleceu em São Paulo, em 22/3/2018.

O disco que a gente vai gravar foi inteiramente produzido por ele. Foi ele a pessoa que musicalmente ordenou esse caos inteiro que eram as nossas composições. Não dá para ser uma coisa muito certinha. A nossa música é muito Tropicália e o Miranda conseguiu deixar mais louca, conseguiu de forma técnica organizar dez faixas. Por ser uma homenagem póstuma ao Miranda, a gente vai gravar esse disco o quanto antes.”

“Tropicália”, “música eletrônica”, “não dá pra ser certinha”, “conseguiu deixar mais louca”... Já pressenti o diferencial da Mini Box Lunar no cenário amapaense. “A gente tem esse manifesto de dizer que nós somos a nova MPA, não negando a MPA, logicamente. Tanto é que a gente dialoga e faz muita coisa junto com as pessoas que são referência. Esse plano digital também é. Essa maneira de visualizar o mundo local, pensando global no local. E falando de música, a gente desenvolveu um projeto que é o Festival Quebra-Mar, que existe há oito anos. Tem outro festival de música chamado Grito Rock. São dez anos apresentando o que tem de melhor aqui e também trazendo coisas de fora: Arnaldo Antunes, Moraes Moreira, muita gente grande. A gente conseguiu fazer essa conexão do que estava sendo feito aqui com o resto do país, até de outros países. Acho que o diferencial é esse, de a gente se colocar como conexão, mas, ao mesmo tempo, valorizando o que tem aqui.”

Ramos refere-se à atitude digna da produção em botar um palco decente para todo mundo tocar. O mesmo palco que o Arnaldo Antunes tocou, a banda local também tocou, com o mesmo equipamento, com toda a estrutura.

Sendo este o primeiro capítulo dedicado à música eletrônica e com toda a loucura que Otto apregoa, fiquei curioso em conhecer o processo criativo dele.

“Interessante é que eu fiz uma música de um projeto chamado Tem Deck que é um projeto instrumental em que eu coloquei uma entrevista do Chico Xavier. E ele fala desse processo da entrega para a mediunidade. É uma entrevista que ele deu nos anos de 1980. Tem a entrevista dele e eu tocando a base, mas de inspiração múltipla mesmo. No meu processo, tem hora que eu faço música rapidamente, tem hora que ela nasce pronta, tem música que eu comecei há dez anos e até hoje não terminei, como todo mundo. Tem esses perfis de composição. Mas no que há de indignação, eu nunca fiz, nunca fiz uma música de protesto, indignado. Quando eu estou ouvindo ensaios de bandas mais pesadas, eu fico numa viagem: ‘Nossa, como alguém consegue utilizar-se da música para uma fúria assim’? Não

acho errado. Não é uma questão de ser certo ou errado. Mas no meu sensorial a música está muito ligada às coisas mais leves. Tem uma coisa mais variada assim, é mais poético, a beleza da poesia. Nunca é de indignação.”

Na relação de parceria, Otto Ramos é mais procurado para colocar melodias em letras. Ou ele oferece melodias harmonizadas para colocarem letras. No entanto, esta é a primeira vez que tomo conhecimento de que alguém é chamado para “desencaretar” um disco. Com o Otto, isso aconteceu. E ele foi “de boa”.

“O Felipe Cordeiro e a Aíla me procuraram para gravar o primeiro disco dela em Belém. O Felipe me ligou dizendo assim: ‘Mano, tem um disco de uma menina daqui de Belém, é o primeiro disco dela: o Artur Cruz gravou a bateria, o Du Moreira gravou o baixo, tem umas participações muito interessantes. Mas, mano, o disco está careta e a gente tem total certeza que a pessoa que vai desencaretar esse disco é você! Quanto que você cobra para vir até Belém? Traz todos os teus sintetizadores e vem.’ O disco ficou maravilhoso, é o meu maior orgulho. Aí mandei para um amigo em São Paulo mixar e masterizar.”

Há compositores que compõem sem instrumento, só com a música fluindo na imaginação. Há quem use o instrumento como suporte. Há os que usam o violão, sem saber tocar, só como apoio psicológico, que é o método utilizado por Joãozinho Gomes, abordado no capítulo dedicado a *John Crazy* (com Amadeu Cavalcante). E há os que usam o sintetizador como apoio.

“Às vezes, esperando em uma fila de um banco ou no banheiro, eu gravo uma melodia no celular. Mas rapidamente sento na frente do sintetizador e faço o restante. Fico mais à vontade à frente do sintetizador. Eu consigo ter mais amplitude na harmonia usando o sintetizador, apesar de ter muita música composta no violão. Quando não tem sintetizador ligado, o violão cumpre sua função.”

Com a curiosidade sempre pulsante, instigo-o para saber se já utilizou os gêneros amapaenses como o marabaixo e o batuque nos sintetizadores. “A influência do marabaixo e do batuque está muito relacionada à ancestralidade, não musicalmente. A música negra e toda essa energia positiva que carrega, cumpre um papel mais de inspiração do que de influência. Eu não tenho um marabaixo, mas eu tenho músicas que falam de coisas de Macapá: o Amapá, o marabaixo, Macapá estão diluídos no processo de composição, uma influência mais energética do que uma homenagem direta, previsível.”

Otto Ramos aprecia, reconhece e elogia o grande feito de seu Hernani com Os Mocambos, na década de 1970, época de recursos fonográficos precários. Aproveita para recomendar veementemente o disco *Belvedere*, do Roni Moraes, e fala com admiração de Osmar Junior, do qual ambos somos fãs. “As coisas do Osmar Júnior também são geniais. Eu sempre achei o Osmar o mais louco da MPA, o mais louco no sentido da essência da palavra, de ser transgressor, de ousar. A gente está gravando um disco com o Osmar, nesse projeto de música experimental eletrônica chamado Tem Deck. O Nilson Chaves viu esse *show*, ao vivo, num evento no Marco Zero. Quando a gente desceu do palco, ele falou: ‘Nossa, isso é arrebatador, porque é uma MPA digital, eletrônica e sem ser forçado’. É interessante essa mistura. Outro disco-referência é o *Zulusa*, da Patrícia Bastos. É maravilhoso. O *Zulusa* conseguiu universalizar mais a música amapaense, botar para o Planeta. A faixa *Batuque* é um batuque, mas com essa pegada mais universal eletrônica. A voz da Patrícia e a produção do Dante Ozzetti conseguiram projetar a música amapaense para o cosmo.”

Otto poderia ter feito música para o cupuaçu, para o açaí, para a bacaba, para a pupunha. Mas acabou fazendo para uma fruta do sul, a *Bergamota*. Tudo dentro de um contexto humano e comovente. “Essa história precisa de uma respiração antes. *Bergamota* é como se chama a tangerina^[9] na região sul do Brasil. E o Miranda, em um dos intervalos de ensaios que fizemos no Estúdio Lamparina, no bairro Perdizes, em São Paulo, perguntou:

‘ – Nossa, vocês gostam de doce?’

‘ – Gostamos!’

‘ – Qual é o doce mais consumido em Macapá?’

‘ – De cupuaçu é o que a gente mais compra. E você encontra em qualquer lugar.’

‘ – Pois, é. Deixa-me contar uma história para vocês: A minha avó era uma doceira conhecidíssima, a maior doceira de Porto Alegre. Aquelas tiazinhas que

9 Bergamota ou mexerica, ponkan, tangerina-cravo, murcote, montenegrina são tipos de tangerinas, com sabor, aroma e aspecto parecidos, mas não são iguais. Ricas em vitamina A e C, essas frutas fazem parte do gênero *citrus*, sendo conhecidas com diferentes nomes em todo o país.

faziam doces de compota e ornamentava tudo. Minha avó era conhecida por esse talento com doces. Ela era muito famosa na região. E eu, muito jovem, nunca ligava muito para isso. Quando eu vim para São Paulo, ela me deu três potes de doce de bergamota e eu guardei na minha cozinha, deixei lá. A minha avó faleceu. E quando isso aconteceu, eu fiquei muito triste.”

Quando Miranda retornou a São Paulo de uma de suas inúmeras viagens, foi direto para a cozinha fazer comida. Ao olhar para cima, vislumbrou os três potes com os doces na prateleira. Imediatamente pensou na avó.

“Ele pensou: ‘Nossa, eu vou provar esse doce. Eu nunca havia provado nada da minha avó’. Eles não moravam juntos, não teve oportunidade de conviver com ela. ‘Então, eu vou provar’. Depois que ele saboreou religiosamente a arte feita pela avó, disse que foi o melhor doce que ele comeu em toda a vida dele. Enquanto contava a história, ele chorou muito. Imagina o Miranda com o pote de doce de bergamota na mão, comendo e chorando. Só que ele contou de uma forma tão emocionada para nós. Estávamos há dois meses em São Paulo. A gente se emocionou e chorou muito, junto com ele.”

Há o ditado que diz que a gente só dá valor às coisas depois que as perde. Além da saudade da avó, o sentimento de remorso permeava a emoção de Miranda.

“Ele disse: ‘Como é que eu não pude provar esse sabor enquanto ela estava viva? Perdi a oportunidade de dizer para ela que aquele doce era a melhor coisa que eu já havia comido. Nunca disse isso para ela. Eu devia ter provado. Se está sendo dessa forma, é porque, de alguma maneira, ela vai se fazer presente pelo resto da minha vida’. Ele comeu os doces dos três potes, mas com certeza os potes continuam na casa dele até hoje. A gente ouviu essa história e comentou: ‘Nossa, essa história é muito bonita. A gente poderia fazer uma música dela [sic]. Será que a gente consegue? Será que não seria forçar a barra demais? A gente faz a música e só fala para ele outro dia.’”

Após retornar para a lida em Macapá, não demorou e a música foi criada.

“A gente não quis fazer lá na hora. Mas foi a primeira coisa que a gente fez quando voltou. A gente digeriu a história e, numa tarde, na casa da Heluana, a gente começou a compor a música. A parte B dessa história é que eu gravei sozinho, a música, não chamei os meninos da banda para gravar. A letra diz assim: *Eu*

vou lhe fazer um doce de bergamota/Com frutas maduras, um doce em compota/Eu vou lhe dizer, você não sabe o que gosta/Dos gomos da tangerina eu vou te dar uma prova/Porque o tempo não leva o sabor desses dias/A nostalgia em conserva, o sabor desses dias/Três potes de tangerina. É um folkzinho, um Raul, um folk brasuca. Eu gravei a música sozinho, com elementos de cozinha. O bumbo é um balde, a caixa, a frigideira com garfos, pegando elementos de cozinha. Levei prato, colher, um monte de coisa de cozinha e gravei a música no estúdio. Lógico que tem sintetizador, tem um baixo e uma guitarra sintetizados também.”

Sem dúvida, uma história emocionante que revela claramente a personalidade de menino grande de Miranda, que foi considerado um alquimista para a música brasileira.

“A Heluana gravou a voz e essa música foi para a coletânea da revista *Seleta*, do Marcelo Damázio, de Belém, que produz o Festival Se Rasgum. É uma música que também está no selo londrino chamado Maisum Discos, na coletânea *Oi! A Nova Música Brasileira*, que distribui a música latino-americana para o Japão e para a Europa. Eles distribuem duas músicas nossas: *Amarelasse* e *Bergamota*. É uma história maravilhosa, que parece simples, mas que fala de afeto”, finaliza Otto Ramos.

BERGAMOTA

(Otto Ramos/Heluana Quintas/Sady Menescal)

*Eu vou lhe fazer um doce de bergamota
Com frutas maduras, um doce em compota
Eu vou lhe dizer, você não sabe o que gosta
Dos gomos da tangerina eu vou lhe dar uma prova
Porque o tempo não leva, o sabor desses dias
A nostalgia em conserva, o sabor desses dias
Três potes de tangerina*

IRMÃ CATITA

Os tiradores¹ tradicionais de ladrões de marabaixo são verdadeiros cronistas de suas épocas. Por intermédio de refrãos, fatos eram esclarecidos, obtinham notoriedade, ganhavam publicidade, viravam motivo de admiração, de contestação, de exaltação, mas também de chacotas dentro da comunidade.

Se não fosse pelos ladrões, como chegariam aos dias atuais histórias que foram parar até em delegacia? É o caso da de seu João de Paulo, que saiu para caçar um porco-do-mato e, na falta deste, matou um porco doméstico da criação de Laurindo Banha, que compôs *Lago das Pombas (Lago das Flores)*² para contar o sucedido: *Valei-me Nossa Senhora/Senhora da beiramar/Se o porco não era teu/Pra que tu fostes matar?*

Ou do ladrão mais famoso do Macapá, *Aonde tu vais, rapaz?*³, composto por Raimundo Ladislau em forma de contestação à retirada da comunidade negra da frente da cidade, para satisfazer os planos de urbanização do governador Janary Nunes: *Aonde tu vais, rapaz/Por esse caminho sozinho?/Vou fazer minha morada lá nos campos do Laguiño...*

Ainda tem a história de uma briga entre as vizinhas Josefa Borboleta e Maria Tacacá, que se encontravam no Poço do Mato na hora de lavar roupas e discutiam por causa do Zé Belém. Ou seja, “uma queria ele e a outra também”, diz Pedro Bolão⁴. O que bastou para que Mestre Eufrásio entossasse: *A Maria foi quem disse/Hoje eu vou te dá na boca/Que é pra tu largar meu nome/Pra tu ver que eu não sou sopa/A Maria Tacacá/Só contava pavulagem/Chegou na hora da briga/Eu não vi levar vantagem...*

A propósito, Mestre Eufrásio também foi o criador de outro ladrão muito conhecido em Macapá, destaque deste capítulo, que é *Irmã Catita veio pelo salão*, que dá conta da reação da população ao ver pela primeira vez um avião, que fez pouso forçado no rio, e a resistência de uma religiosa em ser carregada nos braços de um homem forte até a aeronave, aberta à

1 Tirador = compositor ou cantador de ladrões, que é música específica do marabaixo.

2 História contada em outro capítulo deste livro.

3 História contada em outro capítulo deste livro.

4 Entrevista concedida ao autor em 6/6/2018, em Macapá/AP.

visitação, que flutuava em frente à cidade. *Vamos, vamos, minha gente/Vamos nós todos espiar/Que a zuada vem de cima/Na praia ele vai pousar/E a irmã Catita/Veio pelo salão/Assim, atracada assim/Eu não subo não...*

Mestre Eufrásio, comparado a Raimundo Ladislau, deixou menos resquícios de suas andanças pelo Amapá. Pouco pude acessar as características pessoais e os registros da obra dele. Na ausência de documentos da época, fotos, filmes, relatos de viajantes e outras fontes, o folclore, por intermédio da transmissão oral, se presta ao importante papel de registrar a História. A desvantagem da oralidade em relação a processos mais seguros, como o manuscrito, por exemplo, é a interferência (por excesso ou falta) da eloquência, do emocional e da poética presentes nas narrativas de distintos informantes.

A história de *Lago das Pombas (Lago das Flores)*, diante da impossibilidade material de entrevistar o autor, foi repassada por Pedro Bolão, artesão, caixeiro e agitador cultural do Curiaú, que resgatou e compartilha os aspectos deste ladrão com generosidade. *Irmã Catita veio pelo salão* e *Aonde tu vais, rapaz?*, pelas mesmas razões, são contadas a partir de relatos de diversos informantes, livros, artigo em *blog* e teses de doutorado.

Em depoimento ao site *Viatucuju*⁵, Emanuel Serra e Silva, velho pioneiro conhecido como Duca Serra, lembra bem, em 1920, quando chegou o primeiro avião a Macapá. “Era um avião Junker D-218, alemão. Isso foi logo depois da 1ª Guerra [Mundial]. Ele perdeu a rota e pousou no rio Amazonas, na frente da cidade. As pretas velhas saíram se benzendo e gritando pelo amor de Deus, porque o mundo ia acabar. Padre Júlio Maria Lombaerd foi lá conversar com os pilotos. Tinha a irmã Catita, que tentou subir no avião e como tinham que a carregar, esperneou e disse que não ia subir de jeito nenhum. Então as pretas velhas fizeram um ladrão para ela que dizia assim: *Ê ê ê, é a irmã Catita/Vê o salão assim/Atracada eu não subo/Não, eu não subo, não.*”

Citado pelo escritor e pesquisador Fernando Canto⁶, Martinho Ramos, filho do pioneiro Julião Ramos, esclarece o acontecido: “Quando passou por aqui o primeiro avião, eu estava com dois anos de idade, mas, pelos meus antepassados,

5 Disponível em: <https://www.viatucuju.com/products/amapa-70-anos-de-historia-progresso-e-desenvolvimento/>. Acesso em: 17 de setembro de 2018.

6 Disponível em: <http://fernando-canto.blogspot.com/2009/08/o-ladrao-do-primeiro-aviao.html>. Acesso em: 19 de setembro de 2018.

eu soube de muitas coisas que se passaram na época [1923], inclusive o Sr. Eufrásio foi quem conseguiu nos dar uma grande música do marabaixo, que tem o título de *A Irmã Catita viu o salão/Assim, atracada assim eu não subo não*”.

Ramos identifica Eufrásio como o autor do ladrão, enquanto Duca Serra atribui a criação às pretas velhas. As datas e a letra não coincidem. Observo nos relatos que os narradores sabem explicar muito bem a origem de cada estrofe, o que facilitou a compreensão do processo criativo do autor, foco principal desta pesquisa.

“O avião era um Catalina, anfíbio, descia n’água e em terra. Mas como nós não tínhamos pista de pouso, eles resolveram descer na água. Então o povo todo correu; aí o Sr. Eufrásio começou a enversar toda a história do avião *Corram, corram minha gente/Vamos na praça espiar/O barulho vem de cima/E é n’água que vai pousar.*”

Martinho diz genericamente que o avião era um Catalina. Duca Serra foi detalhista em relação ao modelo – Junker D-218 – e provavelmente tenha razão. O fato ocorreu em 1923; os hidroaviões modelo Catalina só começaram a ser fabricados em 1936, pela Consolidated, com objetivos militar e civil. Na Amazônia, cerca de quarenta cidades eram atendidas por linhas regulares de hidroaviões Catalina, operados pela Panair do Brasil, que foi fechada pela ditadura militar em 1965. A aeronave ficou tão famosa que virou substantivo, ou sinônimo de produto, da mesma forma que xerox (fotocópia), gilete (lâmina de barbear), durex (fita adesiva). Para os amazônicos, qualquer hidroavião era um Catalina.

“Em seguida, todo mundo correu lá para o Torrão, que era o nome de onde está localizado hoje o Macapá Hotel. Na ocasião, o velho Eufrásio, observando que os ocupantes do aparelho eram todos alemães, fez: *A cabeça do alemão/Muito sol ele apanhou/Na taberna do Ventura/Um guarda-chuva ele encontrou.* Seguindo, vieram à cidade, onde nós tínhamos um alemão, o padre Júlio Maria Lombaerd, que, ao conversar com um dos tripulantes, soube que a gasolina deles havia acabado. Eles estavam perdidos e sem gasolina. Foram recolhidos pelo padre Júlio”, relata Martinho Ramos.

Observa-se ao longo do relato, pela riqueza de detalhes, a eloquência do interlocutor.

“Logo depois que a maré encheu, eles abriram o avião para visitaçã

pública. As pessoas foram até ele, mas não sabiam como alcançar. Então um cidadão prontificou-se em auxiliá-las. Quando o cidadão quis atracar-se na cintura de uma freira (a quem chamavam de Catita, por ser pequena) para pô-la no avião, ela disse: ‘Atracada assim eu não subo, não’. O velho Eufrásio viu aquela situação e tirou o verso que é o estribilho da música: *Viu a irmã Catita pelo salão/Assim, atracada assim, eu não subo não*. A irmã Catita não ficou aborrecida porque, felizmente, ela disse aquela expressão sem saber e sem se preocupar se havia um poeta observando tudo para dar a música do marabaixo que deu.”Martinho me remete ao poeta Joel Arruda de Souza⁷ que afirma que “o poeta é um observador social, descreve as misérias e suas belezas, não tem amarras e nem prisões, não se limita e odeia a limitação, ama a liberdade e a emoção”.

“O interessante é que o avião pousara no dia 18 de março, véspera da festa de São José, padroeiro de Macapá. O velho Eufrásio fez mais uma estrofe: *No dia 18 de março/Quando o avião chegou/Na terra de Macapá/Todo mundo se alegrou*. Nessa data a cidade estava repleta de gente da redondeza que veio passar a festa. Foi um deus-nos-acuda. Também pudera, ninguém tinha nem ouvido falar em semelhante coisa. Só podia assustar”, relata Ramos.

A ativista cultural e pedagoga Laura Ramos⁸, conhecida como Laura do Marabaixo, repassa o que ouviu de uma tia centenária e acrescenta outras informações: “Eu ouvi da tia Zefa, de 102 anos, que ainda está com a mente sã, que conta histórias maravilhosas. Foi o primeiro avião que pousou aqui em Macapá. Na época, o povo não tinha nem noção do que era um avião. Então, quando isso aconteceu, foi um alvoroço. A Assembleia de Deus é centenária no estado, é dessa época. Os evangélicos estavam lá no momento da oração quando ouviram o barulho: ‘Ai! É o mundo que vai se acabar!’ Os nossos ancestrais correram para a beira do rio Amazonas. O avião era uma espécie de Catalina. Estava acabando o combustível e: ‘Onde vamos pousar?’ Aí foi surgindo o compositor dessa cantiga, que ficou só observando. Na época, os ladrões de marabaixo eram um meio de comunicação. Tudo o que acontecia, sempre tinha um compositor curioso por ali, olhando tudo. A princípio, dizia até o nome das pessoas com quem tinha acontecido. Mas depois começou a dar problema. Às vezes a pessoa não gostava e dava em confusão. Aí pararam de dar nomes às pessoas”.

⁷ Disponível em: <http://professorjoelarruda.blogspot.com/p/e-book-poesia-urbana.html>. Acesso em: 21 de setembro de 2018.

⁸ Entrevista concedida ao autor em 6/6/2018, em Macapá/AP.

Com a ampliação do acesso aos juizados de pequenas causas, atualmente a citação de nomes de pessoas pode até gerar processo judicial por *bullying*, injúria ou difamação, com direito à indenização por danos morais.

“E aí *Vem ver a irmã Catita no salão/Assim, atracada assim, eu não subo não*. Irmã Catita foi um apelido que deram para uma freira, por ela ser bem pequenininha. Quando a viram vindo para ver o que estava acontecendo, a chamaram: ‘Irmã, venha ver’. Aí ela respondeu: ‘Não, atracada assim, eu não subo, não’. Porque eles abriram o avião para visitaçã pública. Ele ficava flutuando. Para chegar até o avião, precisava ser carregado no colo. Então, foi exatamente por isso que ela falou: ‘Atracada assim, eu não vou não’. Que depois virou o refrão da música, do ladrão. E aí foram tirando os versos: *Corre, corre minha gente/Vamos na praia olhar/O barulho que vem de cima/É na água que vai pousar/Bom dia seu cidadão/ Foi seu Lima que lhe falou*. Ele perguntou para o piloto por que tinha pousado. A resposta que ele deu foi que a gasolina havia acabado. Eles tinham vindo fazer uma pesquisa na nossa Amazônia”, relata Laura.

O interesse dos estrangeiros pela Amazônia não é de hoje. Ao que o cantor e compositor Osmar Junior chamaria de “quintal de colheita”. Colhem, pesquisam, desenvolvem e depois patenteiam.

“Inclusive quem os abordou no avião para saber o que tinha acontecido foi a mesma pessoa que os conduziu até onde eles queriam ir para fazer essa pesquisa. Mas a tia Zefa conta que foi um alvoroço tremendo, todo mundo que estava fazendo suas coisas, que estava perto do trapiche Eliezer Levy, foi largando para ver o avião. *Valei-me Nossa Senhora/Senhora da Conceição/Se não fosse o Zeca Leme/O que seria dos alemão!* Eles não sabiam como chegar lá e foi o Zeca Leme quem os levou até onde eles queriam ir. Foi o padre da época que conseguiu se comunicar no idioma deles e foi traduzindo tudo.”

Cada interlocutor que entrevistei sobre as letras dos ladrões *Irmã Catita* e *Aonde tu vais, rapaz?*, apresentou um refrão diferente, um verso novo sobre uma situação ou personagem distinto. Laura do Marabaixo apresentou o Zeca Leme.

“*Valei-me Nossa Senhora/Senhora da Conceição/O pobre do Zeca Leme/ Deu com a cara no avião*. O Zeca Leme veio correndo curioso para ver o avião. Alguém o chamou e ele olhou para trás. Quando prestou atenção estava em cima, deu com a cara no avião. E isso tudo virou os versos de marabaixo que

iam sendo versados. Muita gente pergunta: ‘Ah! Mas os compositores eram uma espécie de repentistas? Sim. Eu deixo isso sempre bem claro. A maioria não sabia ler nem escrever.’

Fernando Canto (2017) acrescenta que “alguns dias depois uma canoa freiteira – que era o que existia de transporte para Belém – foi buscar gasolina. Em oito dias ela estava de volta e eles [os pilotos com o avião] partiram com um senhor daqui chamado José Lemes, que ainda hoje tem descendentes em Macapá” (p. 41).

Fernando Canto⁹ chama atenção para o fato que somente a letra foi criada por Mestre Eufrásio. A melodia do ladrão *Irmã Catita* é a mesma *La paloma* composta em 1863, pelo compositor espanhol Sebastian Yradier e Salaverri, configurando-se, portanto, uma paródia. “Essa música, a melodia, foi feita baseada totalmente na música *La paloma*, que é uma música espanhola muito divulgada. Inclusive, eu conheço uma versão da revolução mexicana em que fazem uma louvação ao governo revolucionário. Aqui essa música é tocada no marabaixo.”

Importante destacar que Yradier compôs essa melodia após uma visita a Cuba. Dizem que foi a partir desta canção que Havana se consolidou como um destino turístico no século XIX. No México, a música se tornou parte da cultura mexicana, onde há também uma versão com ênfase nacionalista, que faz referências à guerra de Intervenção, na segunda invasão francesa do México, em meados do século XIX. Hoje, contabilizam-se em torno de mil versões da canção original, inclusive uma em português, gravada por Tonico e Tinoco. Mas também há interpretações de cantores famosos como Julio Iglesias, Elvis Presley, Sarita Montiel, Billy Vaughn, Freddy Quinn, Nana Mouskouri, Mireille Mathieu e Plácido Domingo.

A informação sobre a parte melódica do ladrão despertou uma curiosidade intrigante. Como Mestre Eufrásio teria tido acesso à *La Paloma* naquele início da década de 1920? Por intermédio do rádio, certamente não foi. O rádio foi inaugurado oficialmente no Brasil em 7 de setembro de 1922, em uma transmissão precária das comemorações do centenário da Independência do Brasil, no Rio de Janeiro, pelo presidente Epitácio Pessoa. E só viria a se popularizar, naturalmente, anos depois. Além do mais, a Rádio Difusora de Macapá, com o *slogan* A Emissora da Família Amapaense, só seria inaugurada em 11 de setembro de

⁹ Entrevista concedida ao autor em 22/5/2018, em Macapá/AP.

1946. O autor teria ouvido no gramofone nas casas de pessoas da classe média-alta ou ao vivo em retretas realizadas com bandas de música?

Outra possibilidade teria sido o autor ter presenciado os fatos em 1923, então escrito a letra e, anos depois, ao conhecer a melodia de *La Paloma*, por intermédio do rádio, ter feito a junção. No entanto, dadas as características do processo criativo de Mestre Eufrásio, que se baseava exclusivamente na intuição – ou seja, o fato acontecendo e ele simultaneamente criando – e, ainda, pelo fato de ser semi ou não alfabetizado, está descartada a possibilidade de um processo mais elaborado de criação.

Por diversas vezes aqui aparece o termo “ladrão”, o que pode causar estranheza ao leitor de fora do Amapá e que não conhece ainda a música específica entoada nas rodas de marabaixo. Em alguns capítulos deste livro, o termo já foi utilizado e contextualizado. A pedagoga Laura do Marabaixo faz os devidos esclarecimentos. “O ladrão de marabaixo tem essa característica, ele retrata o cotidiano da nossa comunidade, o dia a dia, nossas vivências, fala de um fato histórico, de uma conversa, de uma briga, de um acontecimento. Eu comecei a compor ladrões, a falar sobre isso também, inclusive sobre o preconceito, o racismo, a falar de fatos que aconteciam em nossa comunidade. Comecei a criar ladrões irreverentes, fazendo brincadeiras e ladrões também de repúdio. Até hoje não parei mais.”

O escritor e compositor Carlos Piru¹⁰ não gosta da palavra ladrão: “No meu contexto eu chamo de cantiga, sabe? Mas é ladrão porque eles roubavam determinada história de alguém e a transformavam em musicalidade. Foi isso que foi vendido pra gente e a gente confirma cada vez mais. A gente não tinha literatura da época. Os ladrões possibilitaram um acesso muito grande à história do passado. Se pegar uma letra do Ladislau, tu compreende como ele vivia”.

Há quem fale que o vocábulo ladrão também pode ter se originado do fato do tirador, como um bom repentista, roubar o mote de outro e prosseguir a cantoria. Outra característica importante é que o marabaixo, assim como outras manifestações culturais do Amapá, está associado ao calendário religioso católico. “Se você prestar atenção, se observar a programação do ciclo do marabaixo, ele acompanha o calendário da Igreja Católica. Começa no Sábado de Aleluia e termina com a derrubada do mastro, no Domingo do Senhor, o Domingo da

¹⁰ Entrevista concedida ao autor em 30/5/2018, em Macapá/AP.

Santíssima Trindade – tudo é festejado de acordo com o calendário católico”, explica Laura do Marabaixo.

Valdi Costa¹¹, descendente direta de Natalina Costa, matriarca de uma família tradicional do bairro Favela, a primeira comunidade (culturalmente falando) a se organizar no estado ao criar a instituição Berço do Marabaixo, comenta que esses grupamentos festejam os santos padroeiros junto à tradição do batuque e do marabaixo. “Aqui na capital, nós realizamos a festividade da Santíssima Trindade e do Divino Espírito Santo nos dois bairros tradicionais, Favela e Laguinho. Esse calendário se chama Ciclo do Marabaixo, acompanha o calendário pascal da Igreja Católica e se inicia no Sábado de Aleluia, após a Semana Santa, no bairro do Laguinho e perdura por meses, até um domingo pós-Corpus Christi, que é o domingo que a gente chama de Domingo do Senhor. Por isso que sempre dá certinho: o Domingo do Divino Espírito Santo, a Quarta-feira do Divino Espírito Santo, o Domingo do Senhor, que é da Santíssima Trindade, quando nós participamos da realização da missa. Durante a semana da Santíssima Trindade, iniciamos com as ladainhas que são feitas todas em latim.”

Fernando Canto (2017) afirma que a “festa do Divino Espírito Santo remonta desde o século XI, instituída pela rainha Santa Isabel de Aragão e El-Rei Dom Diniz, irradiou-se por todo o território português e instalou-se com raízes profanas no arquipélago de Açores. E que é muito semelhante aos rituais intrínsecos à festa do Divino realizada em Mazagão e no marabaixo de Macapá” (p. 17).

Sabe-se que a imposição da religião católica, com seus santos, datas e rituais, fez parte da política de catequização impingida pelos europeus colonizadores aos negros e índios escravizados, que os impedia de professarem as próprias crenças. Um reflexo dessa influência são as ladainhas até hoje entoadas em latim pelos rezadores, tradição que se mantém impulsionada somente pela fé. Não à toa, o sincretismo se apresentou como estratégia dos negros para dissimular o culto aos orixás.

Ainda segundo Fernando Canto¹², “o marabaixo tem um ritual muito interessante, que une esse aspecto da religiosidade católica e escamoteia alguns aspectos de outras religiões de matriz africana. Então é muito amplo, é complexo

¹¹ Entrevista concedida ao autor em 29/5/2018, em Macapá/AP.

¹² Entrevista concedida ao autor em 22/5/2018, em Macapá/AP.

nesse sentido religioso. Mas que existe essa coisa de matriz africana existe, não é só simplesmente católica, tanto que era visto como uma ‘coisa do diabo’”.

O fato de o marabaixo estar ligado à Igreja não significa que é aceito sem restrições por ela. Na realidade, a tradição sofreu e ainda padece bastante diante do preconceito de alguns sacerdotes que chegavam a Macapá. Fernando Canto presenciou e me contou sobre o assunto. “Eu escrevi uma monografia, publicada em 1998, que se chama *Água Benta e o Diabo*, a partir de uma frase de D. Aristides Piróvano, que foi o primeiro bispo da prelazia de Macapá. Eu fui entrevistá-lo em Marituba [PA], numa colônia de hansenianos e perguntei para ele como era a relação com o pessoal do marabaixo. Eles chegaram aqui no início do Território Federal do Amapá, em 1948, vieram da Itália e D. Aristides era o bispo líder. Ele me disse: ‘A minha relação com os negros de marabaixo era muito boa’. Ele dizia assim, ironicamente: ‘Minha relação com Julião Ramos, que era o líder do marabaixo, também era muito boa. Eu o via fazer tudo aquilo, mas não se pode misturar água benta com o diabo’. Ou seja, o preconceito e a hegemonia da Igreja Católica eram evidentes. Tanto que tem um histórico de quebra de coroa de prata do Espírito Santo, pelo padre Júlio Maria Lombaerd, em 1921, 1924, por aí, assim. Quase que ele morre. Os negros queriam invadir a primazia para matá-lo. Graças à intervenção de algumas pessoas que isso não aconteceu. Teria sido terrível.”

As perseguições de padres e bispos e da elite branca remetem ao século XIX. O próprio Fernando Canto (2017) afirma que o jornal *Pinsonia*¹³, primeiro periódico a ser impresso e a circular em Macapá, de 1895 a 1900, na edição de 25 de junho de 1998 traz um artigo apócrifo, denominado *Mar-Abaixo*, com ataques virulentos à tradição. “O marabaixo é indecente, é o foco das misérias, o centro da libertinagem, causa segura da prostituição” (p. 13). Segundo Canto¹⁴, o referido jornal apresenta “artigos completamente desfavoráveis, chamando de coisa inferior, incivilizada, que só fazia trazer imoralidade às famílias. Houve também um embate com a Delegacia do Meio Ambiente, por causa da sonorização, que é uma coisa muito peculiar nessas festas. A questão da proibição de entrar na igreja, já foi apaziguada, graças à intervenção de um padre nascido aqui em Macapá”.

13 O nome do periódico remete a Vicente Yáñez Pinzón, navegador e explorador espanhol, codescobridor da América em 1492, como capitão da caravela La Niña, na primeira expedição de Cristóvão Colombo. É também considerado por muitos estudiosos o descobridor do Brasil, por ter atingido a costa brasileira em 26 de janeiro de 1500, três meses antes da chegada de Pedro Álvares Cabral.

14 Na mencionada entrevista ao autor.

Mas não foi só isso. Na escola, Danniel Ramos¹⁵, outra descendente do Mestre Julião, sentiu-se discriminada e excluída por professores e colegas, por causa da tradição do marabaixo. “Eu era um pouco envergonhada por conta do preconceito que a gente sempre sofreu. Primeiro pelos professores e depois pelos colegas. A gente saía nas ruas durante o cortejo da murta, o cortejo do mastro, e nossos colegas do colégio nos viam. Quando chegávamos à escola, a gente era muito cobrada, chamada de macumbeiro, que marabaixo era coisa pra velho. Depois é que a gente foi incentivada. Em casa, a minha mãe sempre me disse para eu andar de cabeça erguida, a ter orgulho dessa cultura e não ligar para esse tipo de preconceito. Os professores começaram a incentivar também e a gente se interessou ainda mais. Eles mostraram a relevância disso. Aí eu comecei a ver a importância da minha contribuição. A partir de mim, outros jovens começaram a se inserir no marabaixo, começaram a ver que o marabaixo não era cultura de velho. E que era realmente a história do nosso estado, a história que os negros do Amapá ajudaram a construir.”

Laura do Marabaixo, prima de Danniel, recentemente também passou apuros na escola. “Outro dia eu tive a infelicidade de ouvir de um aluno: ‘Já vão tocar macumba?’ Isso porque eu adentrei a sala de aula caracterizada de marabaixo, com um vestido rodado, uma caixa. Eu fiz a abertura da minha fala exatamente me remetendo à fala dele. É necessário que o próprio poder público do estado se sensibilize. Não há como você trabalhar a Lei nº 10.639, de 2003 – que está fazendo 15 anos –, que obriga que a história africana e brasileira seja contada na sala de aula, sem você falar do marabaixo e do batuque. Essa história faz parte da construção política e social do povo amapaense.”

Sobre os atritos com a igreja católica, Laura acha que estão conseguindo avanços. “Hoje com esse estado laico que a gente vive, graças a Deus, estamos tendo a sorte de receber padres e bispos que estão vindo para o nosso estado e estão abraçando a nossa manifestação tradicional. Estão respeitando o legado de cultura desses negros e negras que fizeram a constituição do nosso Brasil e do Amapá. Tivemos o padre José Busato, que foi sacerdote por longo tempo no Laguiinho, que tinha uma grande admiração pelas manifestações culturais do bairro, inclusive se considerava um [admirador da Escola] Boêmios do Laguiinho e fala da agremiação com muito carinho. Depois veio o padre Paulo e, em seguida, o padre Aldenor Santos, que é um estudioso da área cultural.”

15 Entrevista concedida ao autor em 7/6/2018, em Macapá/AP.

A dança do marabaixo foi o que mais despertou curiosidade em mim como pesquisador de música brasileira. Com suas especificidades exclusivas, diferente de tudo o que já vi, a manifestação amapaense é única e, por isso, merecedora de atenção e reconhecimento por parte da mídia e do poder público, no sentido da difusão, preservação e fomento. Sobre a dança, o olhar poético de Joãozinho Gomes¹⁶, sob o ponto de vista do sol a pino, vislumbrou uma mandala que o inspirou a compor uma canção em parceria com Enrico Di Miceli. “Quando eu cheguei aqui a Macapá, eu ia muito nas rodas e conheci todo mundo, me tornei amigo de muita gente. O que eu percebi, naturalmente, foi a forma de dançar, o ritual da dança do marabaixo. O marabaixo é dançado em círculo, um pé fora, outro pé dentro, pé fora, pé dentro. Eu percebi realmente que isso é a formação de uma mandala. Muita gente já tinha essa compreensão, mas eu percebi observando isso, que eu acho interessante. Por isso que *Mandala a Mandela*¹⁷, é uma das músicas que citam essa forma de dança.”

Elísia Congó¹⁸, outra ativista cultural da tradição amapaense, chama atenção para o movimento dos pés. “Os passos eram curtos e arrastados devido aos pés acorrentados. Por isso que dizem que marabaixo é lamento. Meu avô sempre dizia: ‘Minha filha, marabaixo é lamento, marabaixo não é essas correrias, marabaixo é devagar. Se tu estás acorrentado, tu não podias dar passos longos.’ A dança do marabaixo é uma espécie de cortejo, de proteção às mulheres. Eles dançam juntos. Hoje em dia tem pouco homem dançando. Mas quando você vê um homem de meia idade dançando, você fica maravilhado, porque é o tempo todo cortejando, dançando com a dama. Antes, dançavam com os pés descalços. A minha mãe falava: ‘Agora é esse luxo.’”

Segundo ela, sua mãe criticava o fato de as mulheres dançarem calçadas e usando vestidos confeccionados com tecidos de melhor qualidade, que naturalmente foram sendo introduzidos nas rodas. “As saias eram sempre bem rodadas, de chita. Hoje a gente já usa uma roupa melhor, já tem o tacetel, a seda, as estampas, mostrando a alegria. Os homens todos se vestiam de branco. Agora, não. O homem pode ir combinando com a mulher. E sempre cortejando. As toalhas que ficam nos ombros das mulheres servem para enxugar o suor. Inclusive se você for ao interior vai ver que as senhoras ficam enxugando os rostos dos homens.”

16 Entrevista concedida ao autor em 1º/6/2018, em Macapá/AP.

17 História contada em outro capítulo deste livro.

18 Entrevista concedida ao autor em 29/5/2018, em Macapá/AP.

A manifestação cultural foi sofrendo modificações com o tempo. No quesito bebida, a gengibirra ocupou o lugar da mucura – um energético a base de ovo – e do alucinógeno caimbé. “Antes eles usavam para beber o caimbé, feito da casca de caimbé, que é uma árvore que dá no cerrado, que dá barato, o caboclo fica doidão. Mas eles pararam de usar, nunca mais vi. A mucura é feita de limão e ovo batido com cachaça e açúcar. Hoje só usam a gengibirra, que é muito parecida com o quentão”, explica Fernando Canto¹⁹.

O ritmo também não escapou de alterações com o decorrer do tempo. Se outrora a Tia Chiquinha pedia para dançarem no “soluçar” das caixas, hoje as pessoas experimentam o sorriso dos tambores. Assim foi instituída a alegria no marabaixo.

“O marabaixo é um ritmo gostoso de se dançar, que vem sofrendo modificações ao longo do tempo, se acelerou bastante. Está parecendo um batuque, parecendo um carimbó. As pessoas estão dançando muito diferente do que era antigamente. A cidade se urbanizou, muitas coisas foram se modificando, inclusive a apanha da murta, o corte do mastro, que era tudo realizado aqui próximo do aeroporto de Macapá, onde tinha um grande matagal. Agora não, vão lá no Curiaú, bem longe daqui para pegar. O marabaixo tem uma influência muito grande entre as pessoas daqui, apesar de pouca gente conhecer. Em nossa população, mais de 50% das pessoas não são nascidas em Macapá e não tem a obrigação de conhecer tudo. Apesar disso, a gente precisa mesmo é fortalecer essa identidade”, observa Fernando Canto.

Laura do Marabaixo aproveita para falar dos sotaques distintos entre as diversas rodas de marabaixo do Amapá. “Há quem confunda a dança do marabaixo com o carimbó, que é a junção de três movimentos corporais. Do indígena, tem o movimento do pezinho frente e trás; o remelexo dos quadris, [que] vem da cultura negra; e os trejeitos nas mãos que são da dança da realeza do Império. Juntando tudo é o carimbó. A dança do marabaixo é com os pés arrastados no chão, [com] muito rodado, muito levantado de saia. Nas rodas de marabaixo as saias estão sempre em movimento – por causa dos giros elas se espalham. No Laguinho, o toque é cadenciado. Na Favela, o toque já é mais um pouquinho acelerado. Quando chega o mês da Consciência Negra e estão acontecendo apresentações dos grupos no palco, nós que já estamos acostumados às rodas, de longe a

19 Entrevista concedida ao autor em 22/5/2018, em Macapá/AP.

gente sabe qual a comunidade que está tocando e cantando. Na roda de marabaixo do Laguinho, você percebe só os caixeiros. Mas quando se chega ao Igarapé do Lago, você se depara com o pau de chuva, com o pau de milho. Eles usam outros instrumentos. Em Campina Grande [comunidade rural], usam o afoxé, que são instrumentos que dão um ritmo mais gostoso no meio da dança. Nós temos essa diversidade tanto no marabaixo quanto no batuque.”

Danniela Ramos também reconhece as mudanças e compreende que são necessárias. “Apesar de o marabaixo ser uma única manifestação, ele tem características distintas de comunidade para comunidade. E está exatamente no dobrar da caixa, no ritmo da caixa. Tem comunidade que mantém a tradição do lamento, tanto no cantar do ladrão como no tocar da caixa, que eles falam que é o toque cadenciado. E que me toca profundamente, [a ponto] de chorar, mexer com o coração, com o íntimo da gente. Eu gosto desse ladrão tradicional. A minha avó tem 93 anos [em 2018], não enxerga mais. No entanto, ainda é lúcida, tem um raciocínio muito lógico sobre manutenção da tradição. Ela faz críticas, mas tem o entendimento de que a juventude tem de se inserir, deixar sua marca, para que isso não morra, não acabe. Então ela diz assim: ‘Ah! Eu gosto do fulano cantando marabaixo. Ele canta como os antigos’. Porque tem jovem que canta igual aos velhinhos. Ela tem essa noção de que, aquele marabaixo mais ritmado, não é o marabaixo de antigamente, mas aquela pessoa está contribuindo para manter e para atrair, principalmente, os jovens.”

Danniela Ramos aprofunda a teoria dos sotaques distintos entre as comunidades. “O marabaixo do Maruanum, ele sempre vai ser mais ritmado, que nós chamamos de elétrico. Mas é o tradicional deles, não é que eles inovaram, não. O povo do Laguinho, da Favela, do Curiaú, do Igarapé do Lago, sempre para [de cantar] um ladrão para iniciar o outro. Por quê? Porque tem ritmos diferentes. No Maruanum, não. Eles vão passando de um ladrão para o outro, é tipo um *pot-pourri*. No Laguinho, tem uma separação: Tem o marabaixo tradicional e o marabaixo pra cima, no ritmo do Maruanum, digamos, que é bem ritmado mesmo, bem mais rápido.”

Quanto ao fato de a roda ser dançada no sentido anti-horário, a pesquisa é inconclusiva. Para aqueles que acreditam que seria um simbolismo de contestação, Danniela apresenta outra concepção. “Eles sempre dançam no sentido contrário ao relógio. De tanto a gente ouvir das pessoas, a gente acredita que eles queriam retardar o tempo, para que eles pudessem aproveitar mais esse momento, para que eles pudessem cultivar mais os seus santos de devoção, os seus orixás.

Porque, na verdade, eram os orixás. O marabaixo, como toda cultura africana, teve que passar pelo processo de sincretização para que pudesse resistir, para que eles [os negros] pudessem manter a sua cultura.”

É notório o engajamento e a seriedade com que as famílias do marabaixo tratam a tradição, este precioso legado da negritude: Congó, Costa, Bolão, Ramos, Pavão. “Esse estado foi construído basicamente por negros, que com eles trouxeram toda essa história que é a nossa identidade cultural. Tanto que o marabaixo nós só temos aqui no Amapá. Nós que hoje estamos aqui, somos fruto das antigas gerações. A gente sabe o amor, o carinho, a dedicação e a fé que nos movem, para que a gente não deixe todo esse legado morrer”, conclui Laura do Marabaixo.

Considerando-se que *Aonde tu vais, rapaz?* foi criada por Raimundo Ladislau, em 1945, ao finalizar agora o capítulo do ladrão – em forma de paródia – *Irmã Catita*, de Mestre Eufrásio, de 1923, provavelmente terei contado a história da música mais antiga das selecionadas para este livro.

IRMÃ CATITA

(Mestre Eufrásio)

I

*Vem ver a Irmã Catita
Pelo salão
Assim, atracado, assim
Eu não subo não*

II

*Bom dia seu cidadão
O Lima foi quem falou
A resposta que ele deu
A gasolina acabou*

III

*Lá vem o vapor do ar
Com asa, pé, esporão
Aonde foi pousar
Confronte à praça do Barão*

IV

*Vamos, vamos minha gente
Vamos, nós todos espiar
Que a zuada vem de cima
Na praia ele vai pousar*

V

*Corre, corre minha gente
Na direção do Torrão
Arregaça as perna das calça
Vamos ver que homens são*

VI

*No dia 18 de março
Quando o avião chegou
À terra de Macapá
Todo mundo se alegrou*

VII

*Dia vinte e seis de março
Quando avião passou
Muita correria
E os outros se admirou*

VIII

*Valei-me Nossa Senhora
Senhora da Conceição
Se não fosse o Zeca Leme
O que seria dos alemão?*

IX

*Valei-me Nossa Senhora
Senhora da Conceição
O pobre do Zeca Leme
Deu com a cara no avião*

X

*Vem ver a Irmã Catita
Pelo salão
Assim, atracado, assim
Eu não subo não*

TAMBORES

A história das bandas de baile do Amapá passa, necessariamente, pelos irmãos Álvaro Gomes¹ e Carlitão². Razão pela qual minha expectativa é a de que este capítulo seja longo.

Álvaro é músico autodidata, toca violão e guitarra. Começou a estudar música quando entrou na banda da Polícia Militar. Carlitão formou o primeiro grupo quando participava do Oratório Recreativa Clube: ele, ao violão; Mário Fernando, nos vocais; e, Luís, à bateria. Álvaro foi para a escola da noite. Em seguida, fundou Os Setentrionais. Saiu desta e integrou Os Inimitáveis, para a qual fez questão de levar o irmão. Músicos requisitados nesse cenário, Carlitão migrou para Os Setentrionais. Com a dissolução d'Os Inimitáveis, Álvaro seguiu os passos do irmão e retornou para Os Setentrionais, permanecendo até criar a famosa banda Placa, que se transformou numa instituição e que resiste até os dias atuais.

“Eu também fiz um trabalho com a banda Os Cometas, que foi citada como a primeira banda que foi criada aqui, que era exatamente dos alunos do Mestre Oscar. Na época, a gente não chamava de banda, era conjunto. Foi em 1962 que eles começaram esse trabalho. Há casos de algumas pessoas, como o Hernani Vitor, que era d'Os Mocambos, que já tinham um trabalho antes. Segundo seu Hernani fala, não era ainda com Os Mocambos. Diz que havia um pessoal que realmente tocou com ele, que é o caso do próprio Aymoré, que fazia parte. Eu não tenho conhecimento dessa época. Mas há esse relato de que havia esse pessoal anterior. Depois de muito tempo, cheguei até a tocar por um período n'Os Mocambos, quando eu recebi um convite”, detalha Álvaro³.

Relembro ao Álvaro que o nome do grupo de seu Hernani, anterior a'Os Mocambos e a'Os Cometas, era o Hernani Vitor e Seu Conjunto. “Isso. Era esse pessoal antigo que eu não sei quais eram os músicos. Então, o conhecimento que a gente tem é que primeiro teve esse grupo do seu Hernani, depois Os Cometas, em seguida Os Mocambos, que posteriormente, com

1 Álvaro de Jesus Gomes 15/3/1952 Mazagão/AP.

2 Carlos Augusto Gomes 23/1/1957 Mazagão/AP.

3 Entrevista concedida ao autor em 8/6/2018, em Macapá/AP.

outra formação, gravou a música *Devaneio*, do Fernando Canto, na qual participavam também o Aldomário, o Tito Melo, o José Maria Santos – na época apelidado de Vaca Preta, e que depois ficou conhecido por Jomasan. Na sequência, vieram Os Gaviões, que era de um inspetor da polícia, que tocava trompete. Aí surgiu Os Joviais, que eu não tive oportunidade de ver tocar; Os Milionários, que era um grupo da Icomi⁴; o Embalo 7, que foi onde o Manoel Cordeiro começou; depois o Manoel Cordeiro foi para Os Inimitáveis, formado também por Zé Criolo, Velho Biroba e pelo Noé – que tocava guitarra-base. O Manoel fazia os solos. Tinha o Guimarães, que já faleceu, um grande músico que tocava sax, acordeom e órgão – na época não tinha teclado aqui.” Todos esses grupamentos musicais listados por Álvaro Gomes eram considerados de baile. Ele não mencionou o grupo Pilão, mas garanto que não foi esquecimento...

As bandas de baile passam a ter sua real importância dimensionada, a partir do momento em que se conhece os hábitos do macapaense na época. “Quando aqui era um Território, nem televisão tinha, a diversão do amapaense era cinema e baile. Era uma tradição muito grande aqui. Eram cinco horas de baile que os conjuntos tocavam, com meia hora de intervalo sagrado. Era uma coisa tão forte que a comunidade ia para o baile e não arredava o pé. Na época, eles criaram até um baile chamado Militronais, em que tocavam duas bandas.” Exatamente as mais importantes da região: Os Milionários, de Santana (AP), e Os Setentrionais, de Macapá, que competiam musicalmente. Álvaro conta que “todo mundo queria ir, era uma coisa muito saudável. Ainda havia a disputa entre as bandas para saber quem iria tocar por último. Foi um fato muito importante para o Território. Foi a minha escola, eu tocava de tudo, o músico vai pegando todos os macetes e, com os anos, vai aprimorando. A minha escola foi o baile e, um dos professores, Os Setentrionais”.

Essa banda viria a surgir num momento bastante interessante. O melhor lugar para se tocar era na Icomi, na Serra do Navio, que pagava bem, mas só chamava o melhor conjunto, na época, Os Inimitáveis. Embora esta já estivesse contratada para tocar lá no réveillon de 1972, o governador do Território exigiu a presença deles no baile do Círculo Militar, em Macapá. Como restava pouco tempo para articular e todas as demais bandas já estavam contratadas, foi a oportunidade que faltava para um grupo de jovens tocar na Serra do Navio e se inserir no restrito mercado.

4 Indústria e Comércio de Minérios S.A.

“Eu era o mais velho, tinha 19 anos”, revela Álvaro Gomes. “A gente começou a juntar grana com esse contrato que fizemos com a Icomi. Foi a partir dali que a gente montou a banda. O nome [Os] Setentrionais é devido à questão da região Norte, sugerido pelo Azarias Neto, irmão do Marcondes, um dos integrantes. Tocamos o réveillon, o pessoal adorou e acabou nos contratando para o carnaval do ano de 1973, que nos deu grana suficiente para comprar todos os equipamentos. E ainda sobrou dinheiro pra caramba.”

Como na época não existia um compromisso de fidelidade, a alta rotatividade de integrantes entre as bandas era frequente e acontecia por senso de oportunidade ou por algum desacordo.

“Acabei também sendo convidado pelo Lucivaldo Coelho, dono d’Os Setentrionais, para fazer um teste”, comenta Carlitão⁵, recordando daquele que foi um dos grandes apertos que passou na carreira. “Eles eram uma banda realmente de resposta. Fui para ser o vocalista. Em minha primeira participação, no Círculo Militar, fui cantar *Moça*, do Wando. Eu estava tão nervoso, tão inseguro, que eu errei tudo: melodia, andamento, letra – tudo bem que era uma música difícil de interpretar... Mas mesmo assim o Lucivaldo decidiu me manter e eu acabei ficando sete anos com eles.”

Trajetória suficiente para participar de duas proezas com o grupo. Uma, devido à inexperiência dele, virou motivo de piada. Álvaro se diverte ao contar: “Fomos a primeira banda que saiu de Macapá para gravar em Belém, lá no estúdio da RJ. Gravamos o primeiro compacto duplo. E tem uma coisa interessante nessa gravação. A gente não tinha noção absolutamente nenhuma de gravação, nunca tinha nem visto um estúdio, imagina entrar num. Aí a gente saiu daqui levando todo o nosso equipamento para Belém, de avião. Imagina o quanto a gente pagou de excesso de bagagem. Chegamos na porta da gravadora com o caminhão cheio de caixas. O técnico viu aquilo e ficou rindo da nossa cara [risos]. ‘Pra que isso aí, rapaz? Entra só com os instrumentos de mão’. Isso virou uma piada, um negócio engraçado que marcou”.

Depois de terem experiências em diversos conjuntos, Carlitão explica que ele e Álvaro resolveram criar uma banda própria, com uma proposta inovadora. “Quando a gente tocava n’Os Setentrionais, nós éramos um grupo de baile e só

5 Entrevista concedida ao autor em 8/6/2018, em Macapá/AP.

tocávamos para os outros. Nós já sentíamos necessidade de ter uma banda com uma proposta diferente. Nós não sabíamos para onde ia, mas a proposta diferente seria a gente produzir os nossos próprios projetos. Quando nós montamos a Placa, em 1983, o primeiro projeto que a gente montou, já com um olhar diferente, foi um *show* em homenagem ao Paulo Diniz. Não tínhamos música autoral ainda. Nós fomos para as escolas, mas só conseguimos fazer em dois colégios.”

A falta de adesão satisfatória à proposta apresentada pela banda acabou refletindo na baixa receptividade dos diretores. Daí que a oportunidade serviu para buscarem na situação de crise uma solução com o surgimento de uma ideia mais ousada. Carlitão confessa ainda: “Por revolta, decidimos fazer um *show* de *rock*. ‘Nós temos que causar impacto nesses caras.’ E aí fomos para o Ginásio Paulo Conrado tocar, [com] todo mundo maquiado, num *show* que nós chamamos de Rock Luz, que ficou três anos em cartaz”.

Em 1984, Carlitão recorda que foi a vez do Carnaval do Povo, outro projeto inovador da Placa. “Foi uma brincadeira, uma disputa que a gente teve com Valdir Carrera, que era o presidente do Macapá Esporte Clube. Ele tinha uma charanga, fazia as tertúlias no clube e cobrava. Nós montamos uma charanga maior para disputar com ele. O maestro Joaquim França pegou os músicos da banda do Mestre Oscar para fazer aquele confronto. Então, nós colocamos nosso equipamento de som lá no coreto da praça da Bandeira, de graça. E se estabelecia uma concorrência. Foi quando realmente começou o carnaval do povo em Macapá. Aqui as pessoas não acostumavam vir para a rua, para dançar, para se divertir. Fazíamos concurso de melhor fantasia, oferecíamos brindes...”

O Carnaval do Povo perdurou de 1984 a 1995 na praça da Bandeira, sendo transferido para a praça Zagury, onde ficou por dois anos. Depois, seguiu para o Sambódromo. Até que, segundo Álvaro Gomes, no esforço de manter o projeto, tornou-o itinerante. “Quando a gente criou esse projeto, nem existia o axé. Nós colocávamos em torno de 15 mil a 20 mil pessoas na praça da Bandeira, todos os domingos. Começava no primeiro domingo de janeiro e ia até a terça-feira de carnaval. Depois, por questões políticas, não permitiram mais que a gente fizesse o carnaval na praça. Fomos para a Beira-Rio. Em seguida, para o sambódromo. Pela questão da dificuldade de liberação desses locais, a gente já passou a fazer o Carnaval do Povo itinerante, mas foi perdendo força. Nós não tínhamos ajuda financeira de nenhum [órgão do] poder público, só do empresariado. Quando deixamos de ter esse apoio, a gente parou de fazer por falta de condições financeiras.”

Paralelamente aos projetos, a banda adotou a prática da pesquisa, que resultou num acervo valioso de alvoradas, folias, histórias, vídeos e fotografias.

“Em 1997, eu entrei na vila de Mazagão Velho a convite do Juvenal Canto. Nós tínhamos que falar com propriedade de cultura, para sentar aqui e dizer: ‘A festa de São Tiago é isso. A do Divino Espírito Santo é isso’. Em 2017, o Álvaro realizou uma oficina no Curiaú para ensinar as crianças a tocar viola, da tradição dos foliões de São Joaquim. E com essa função, de pesquisar e ter argumentação para defender a cultura, a banda acabou tendo várias premiações pela nossa dedicação”, comemora Carlitão.

O reconhecimento do trabalho realizado pela Placa é notório no mundo acadêmico, uma vez que dezenas de alunos de faculdades recorrem ao acervo dela para realizar pesquisas. Para 2018, o grupo realizou uma exposição itinerante nas escolas para relembrar os 35 anos de fundação da banda.

No processo criativo das canções, Carlitão diz que faz a letra e deixa a melodia por conta de Álvaro. “Depois a gente sampleia. Alvoradas, folias, começamos a criar composições nessa linha e já abrimos *shows* para muitos artistas de fora: Fafá de Belém, Rádio Táxi, Erva Doce, Paralamas do Sucesso, RPM. A Placa tem uma produção voltada para aquilo que nós encontramos na pesquisa de campo. Por exemplo, o Álvaro escreveu partituras para os três pandeiros e os dois tambores – amassador e dobrador – do batuque. Pesquisamos o tambor de crioula maranhense, tem a umbigada, tem o batuque, tem o boi de terreiro, de matraca, de pandeirão. Cada um tem a sua pesquisa. Nós não queremos desmerecer o trabalho de ninguém. Nós fizemos aquilo que era possível: contribuir, servir de fonte de inspiração para esse lado mais pedagógico.”

Na trajetória da banda Placa, foram produzidos muitos discos, a começar com o CD *Pra Clarear* (Produção Independente, 1995). Na época, segundo Carlitão, os aparelhos de CD *player* eram raros em Macapá. “Mandamos fazer o CD já apostando na tecnologia. Quando eles chegaram, eu botei aquele pacote com mil exemplares dentro de casa e eu falei: ‘O que eu vou fazer com isso?’ Aí veio a sugestão de fazermos um projeto dentro das escolas. Foi um grande feito, porque nós conseguimos vender os CDs da Placa sem colocar em loja.”

Em seguida, foi a vez do CD *Os Ancestrais* (Produção Independente, 1997). “Com *Os Ancestrais*, a gente acabou extrapolando. Era muito *show*. A gente fez

shows em Tartarugalzinho, Amapá, Ferreira Gomes e chegamos a Calçoene [AP]. No *show* de Calçoene, o professor Pedro Paulo pediu para falar, agradeceu à banda Placa por ter ido e tal – porque era difícil levar um trabalho cultural lá – e fez um comentário que, no município de Calçoene, só tinha um aparelho de tocar CD. Aquele aparelho foi emprestado a cada pessoa que adquiriu o disco. Para você saber a dificuldade de fazer cultura dentro de um estado como o nosso”, constata Carlitão.

Sobre o CD *Lumiar* (Produção Independente, 1998), Álvaro comenta que “a música *Minha cidade* tocava toda hora, todo instante o pessoal pedia, a rádio fazendo aqueles programas. As meninas adoravam dançar. Eram músicas dançantes. A gurizada chegava à escola, era uma briga, o povo montando grupo de dança para participar com a gente, fazendo as coreografias das músicas. Até hoje a gente vai tocar e vê as meninas dançando a coreografia de vinte e poucos anos atrás”. Este CD foi marcante para o trabalho de pesquisa deles, relembra Carlitão. “Porque em 1997 nós começamos a fazer um trabalho dentro da comunidade que é o maior reduto da cultura do estado do Amapá, que se chama Vila de Mazagão Velho. No ano de 1998, nós então levamos dois caras dessa comunidade – seu Biló Nunes e o Josué – para gravar conosco em Belém. Isso foi muito bom porque a gente abriu as portas da Placa, foi uma oportunidade muito boa, outra janela que se abriu para a banda dali para frente.”

O quarto CD foi *Os 25 Anos da Banda Placa* (Produção Independente, 2008). “Nesse projeto, tivemos o apoio do governo do estado e fizemos *shows* em 18 escolas. A gente sempre teve um olhar dentro da escola. Nós fomos a comunidades, em redutos que não dá para imaginar que vai a música. Fizemos *shows* gratuitos do Abacate da Pedreira a Vila de Mazagão Velho”, contabiliza Carlitão.

Do CD *Carnaval do Povo* (Produção Independente, 2009), Carlitão observa que era um álbum voltado apenas para músicas de carnaval da Placa. “Foi uma homenagem ao rei e à rainha momo de Macapá. O Sacaca era o rei momo e a Alice Gorda, a rainha.”

Álvaro Gomes é da opinião que o sexto CD, *Avença* (Produção Independente, 2014), superou os anteriores. “Foi o melhor trabalho que a gente fez, porque fomos amadurecendo. Quando a gente começou a compor, nós não tínhamos uma direção. A gente fazia as músicas e os arranjos de uma forma, quando o Daniel Benitez – que era nosso produtor musical e percussionista – emitia a percussão, a música mudava o ritmo. Ele tirava um pouco, deixava a bateria só no bumbo e

no timbal. A gente já queria fazer pensando no bатуque. A gente não tinha essa ideia, não tinha esse olhar ainda. A gente passou a ter esse olhar quando começou a pesquisar a história de Mazagão. Ali que a gente definiu nosso ritmo. Aqui vai ser bатуque, vai ser marabaixo. Tanto é que a música *Minha cidade* era para ser mais bатуque, mas ficou mais para carimbó, exatamente por causa da batida do Daniel Benitez, com as influências que ele tinha do Pará.”

De acordo com Carlitão, a banda foi evoluindo em todos os sentidos, a ponto de ganhar a estrutura e organização de uma empresa. “Nós construímos um espaço próprio, um baita estúdio todo revestido com sonex^[6], com escritório, equipamentos, banheiro, tem copa com água mineral, tem tudo que o músico precisa, um lugar digno para ele. Tem uma equipe que trabalha com a gente, com editor de imagem, cinegrafista, o cara que faz as vinhetas. Temos um projeto chamado Nossos Ídolos, para registrar as histórias dos músicos: Hernani Vitor Guedes, Osmar Júnior, Ronery, Amilar Brenha, Lolito, Humberto Moreira... Temos vídeos de todos esses caras.”

Além do envolvimento com a história e a cultura do estado, a Placa estendeu o alcance aos projetos sociais, por intermédio do esporte, com a criação do Placa Esporte Clube, que é um projeto de vôlei que já ganhou inúmeros troféus. O que os levou a uma especial “coincidência”, destacada por Carlitão: “Nós encontramos uma escola parceira com o nome de Centro de Ensino Especial Raimundo Nonato para desenvolver esse projeto. É uma escola de ensino especial. Depois, nós fomos descobrir que o Raimundo Nonato homenageado com o nome da escola, era o Raimundinho, que foi tecladista d’Os Setentrionais, que cantava divinamente bem as músicas do Ney Matogrosso, do Milton Carlos”.

A banda Placa até hoje está na ativa. De vez em quando se reúne e realiza uma série de apresentações, com repertório próprio e, raramente, toca música de outros compositores.

A partir desse contexto, a música-destaque do presente capítulo é *Tambores*, selecionada pelos autores provavelmente por envolver o belo e importante trabalho de pesquisa que eles abraçaram. Carlitão, o autor da letra, é o dono dessa história.

6 Marca de revestimento acústico especial.

“Em 1997, quando eu estive pela primeira vez na Vila de Mazagão Velho, a convite do Juvenal Canto, eu assisti pela primeira vez o marabaixo de rua. Eu estava na casa do Francisco Lino, com o Beбето, o Juvenal e um monte de gente. Eu estava com uma câmara e fui filmar. E acabei filmando um senhor de cabeça branca, com uma expressão muito bonita. Foi na casa de uma moça chamada Lucinha. Na hora me deu uma curiosidade de entender aquilo tudo. Aí a Lucinha disse: ‘Olha, Carlitão, eu não sei muita coisa, mas vamos ali na casa de uma pessoa.’ Ela foi lá e quando voltou disse que eles haviam marcado um evento para o domingo seguinte.”

Era 24 de agosto. Diante da emoção por ter presenciado aquele momento, Carlitão não hesitou em retornar no dia 31 daquele mês.

“Essa reunião seria na casa de um senhor da velha guarda. Só para ter uma ideia, a dona Olga Jacarandá, que estava nessa reunião, faleceu com 104 anos de idade. Dona Olga, seu Acendino, seu Agostinho Maciel, dona Joaquina Jacarandá, dona Filomena, a dona Carmosina, minha mãe, e o Beбето Nandes. Quando eu cheguei lá, eu sentei ao lado de um senhor por nome de Biló Nunes. Era o dito cujo que eu tinha filmado; aquele que eu, vendo toda aquela expressão dele, escrevi uma letra com o título de *Tambores*. Eu mostrei para o Álvaro, que fez a melodia e saiu essa composição.”

Acontece que Biló Nunes e toda a velha guarda da Vila estavam contrariados porque a real data da fundação de Mazagão Velho é 23 de janeiro. Com a criação do município de Mazaganópolis, conhecida como Mazagão Novo, os prefeitos não respeitaram a tradição e transferiram a festa do dia 23 de janeiro para 15 de novembro.

“Quando eu estava nessa reunião, esse senhor perguntou: ‘Você quer fazer alguma coisa pela gente? Traga a festa de fundação da Vila de Mazagão Velho de volta’. Eu respondi: ‘Vamos tentar’. Batalhei, batalhei e a Placa conseguiu levar de volta a festa de fundação da Vila. E [foi] ali que começou uma grande briga. Os prefeitos comemoravam em Mazagão Novo, em novembro. E a gente comemorava em Mazagão Velho, em janeiro. Chegou a um ponto em que eles não resistiram. O prefeito de lá resolveu abrir mão. Então, a festa retornou e já acontece há vinte anos dentro da Vila de Mazagão Velho. Nós só devolvemos para eles o que era deles.” Tanto Álvaro quanto Carlitão nasceram às margens do rio Vila Nova, em Mazagão Velho. A “coincidência” do destino é que Carlitão, a quem Biló Nunes

chamava carinhosamente de Carlinhos, nasceu em 23 de janeiro, mesmo dia da fundação da cidade.

Álvaro conta que no processo criativo de *Tambores*, começou fazendo um solo de tambores na introdução da música. “Depois eu criei uma melodia com arranjo de ritmos voltados para a comunidade, com marabaixo e batuque. Porque a letra fala exatamente disso. Tem um refrão que diz *Pro novo e pro velho, outra vez Mazagão está em festa.*”

Carlitão explica o duplo sentido: “Pro seu Biló Nunes, desde que nasceu, ele nunca tinha visto aquela festa. Ele tinha ouvido pelo pai e pelo avô o que tinha acontecido lá. Para nós, não interessava se era o Mazagão Novo ou se era o Mazagão Velho. Não interessava se era uma criança nova ou um velho. Então *Pro novo e pro velho, outra vez Mazagão está em festa.* Nós entendíamos que Mazagão é um contexto geral. O que não pode é você tirar a tradição de um lugar à força. A história não se conta assim. Não tem como você tirar do Velho e trazer pro Novo. Essa era a nossa leitura”.

Álvaro logo complementa que o jovem hoje pensa que a festa de Mazagão Velho sempre existiu, que não houve aquela longa interrupção. “Quando ele começou a se entender, já tinha festa em Mazagão Velho. Ele pensa que é uma coisa normal. Ele não sabe da briga que teve para resgatar essa festa e levá-la de volta para lá.”

Tambores foi gravada nos álbuns já mencionados *Lumiar* e regravada com novo arranjo no *Avença*.

Ainda sobre a Placa, ofereço aqui duas curiosidades, contadas por Álvaro. Uma, que o cantor e compositor Osmar Junior, principal mentor do Movimento Costa Norte, foi um dos fundadores da banda. Entrou como contrabaixista na primeira formação. “Ele falou para mim que o que o levou a começar a compor, foi uma música minha chamada *Arco-íris*. Osmar canta até hoje. Uma vez ele estava na Beira-Rio, muito louco, começou a cantar e me chamou para cantar com ele.” A outra, que o Ronery iniciou a carreira como intérprete, cantando na banda. “Como os bailes eram muito longos, cinco horas para um só cantar, tínhamos que ter dois vocalistas. Eu já tinha o compromisso de liderar, fazer direção musical e ainda por cima fazer vocal. Então chamamos o Ronery, que tocava trompete em algumas músicas e cantava noutras. Ele era muito inibido. Foi perdendo

a vergonha e se tornou um grande vocalista. Ele começou a carreira realmente cantando na Placa.”

Voltando ao histórico das bandas do Amapá, especificamente do grupo Pilão. Álvaro não renega a importância de Os Mocambos para a música amapaense. No entanto, entende que a gravação de marabaixos pelo conjunto, em 1973, se deu por influência do cantor, compositor, escritor e pesquisador Fernando Canto, fundador do Pilão, que prosseguiu gravando os gêneros tradicionais. No que Carlitão concorda. “Se você tiver acesso ao acervo do grupo Pilão, você vai ver que eles cantam alvoradas, eles cantam folias de São Joaquim, que fazem parte da cultura do Quilombo do Curiaú. É muito diferente da banda Placa ou outro qualquer músico fazer uma composição falando sobre marabaixo e batuque. O Pilão foi o grupo que abriu as portas para isso. Se você for ao Quilombo do Curiaú e perguntar para um jovem de lá, ele não sabe cantar uma alvorada, uma folia de São Joaquim. Então, o grupo Pilão realmente foi quem permitiu que a gente pudesse entender o que é isso. Para nós, o marco da cultura amapaense, sobre a essência que vem do Cunani, do Mazagão Velho, do Carvão, a gente realmente tem que bater palma para o grupo Pilão, para o Fernando Canto, para o Juvenal, para a família Canto, que fazia parte do grupo Pilão.”

TAMBORES

(Álvaro Gomes/Carlitão)

*Onde estarão contidas as nossas memórias?
Por um momento revivi meus sofrimentos
Nós precisamos ter fé
A verdadeira natureza transformou
As promessas e os sonhos em realidade
Pro novo e pro velho
Outra vez Mazagão está em festa
Um brilho nos olhos
E uma canção de amor no riso
Cantigas latentes no coração
A felicidade, o som dos tambores
Anuncia que é festa
Anuncia que é nosso dia
Dia de tambores que levam os nossos sentimentos
Mas não deixamos de tocar
As nossas raízes e o nossos lamentos
Tambores ecoam no ar
No ar, pro novo e pro velho
Outra vez Mazagão está em festa*

RAÍZES AÉREAS

Os irmãos Álvaro Gomes e Carlitão prestaram um grande serviço para esta pesquisa quando citaram os nomes de dezenas de bandas de baile que existiram em Macapá e que, desde a década de 1960, animavam as tradicionais festas nos clubes da cidade, sendo consideradas o forte do lazer na capital, junto com o cinema.

No texto dedicado a *Lual*¹, o cantor e compositor Naldo Maranhão discorreu sobre a Misanthropia e a Raízes Aéreas, enfatizando aspectos de sua experiência pessoal. Para o presente capítulo, o ex-integrante Helder Brandão² aprofunda a história desses agrupamentos musicais que nasceram com propostas inovadoras e marcaram outra geração, a dos anos de 1990.

“Nós montamos a Raízes Aéreas em 1991. Formada por mim, o Beto Oscar, o Naldo Maranhão, o Elder do Espírito Santo, a Laudy Santarém, o Alexandre (Harry Patifão) – que já faleceu –, o Joatan Santarém, o Nena Silva e o Antônio Messias – também falecido. Importante mencionar também o nome do historiador e radialista Célio Alício, que, embora não tenha integrado o grupo oficialmente, compôs diversas letras e abraçou as causas propostas pela banda.”³

Parte dos componentes da Raízes participava de uma banda roqueira: Beto Oscar, Naldo Maranhão e Elder do Espírito Santo, que resolveram migrar do *rock* para uma proposta de fusão de gêneros regionais. Brandão recorda como era a convivência na época: “Eles eram da Misanthropia, que tocava muita música autoral. Eu cheguei a compor duas músicas com essa banda de *rock* que eles tinham. Eu fazendo a letra”.

Em 1990, Helder Brandão teve de se ausentar do convívio da família e dos amigos músicos para prestar o serviço militar obrigatório, no município de Oiapoque (AP). Teria sido mais torturante se ele não tivesse aproveitado para ouvir muita música regional, emanada do importante Movimento Costa Norte, além dos gêneros nativos da Guiana Francesa, e repensas altas ideias para quando voltasse à liberdade da vida artística.

¹ Contada em detalhes em outro capítulo deste livro, inclusive explicando o uso de licença poética para o título da letra.

² José Helder de Souza Brandão 22/5/1971 Belém/PA.

³ Entrevista concedida ao autor, por WhatsApp, em 26/8/2018.

“Eu retornei para Macapá em 1991 com a proposta de criar uma música voltada para o regionalismo. Além das músicas dos meninos de Macapá, o Osmar Junior, o Amadeu, o Zé Miguel, do Val Milhomem, do Movimento Costa Norte, havia uma efervescência muito grande da música regional com Joãozinho Gomes, o Nilson Chaves, que havia gravado música do Celso Viáfara [*Não vou sair*]. Então eu voltei com a ideia de fazer esse trabalho. Juntei-me com os meninos e montamos a banda Raízes Aéreas. Eu ainda não tocava nem cantava. Apenas fazia as letras das músicas, junto com o professor Antônio Messias.”

A banda ficou em atividade até 1993 tocando nos bares Lennon, Carinhoso e Celeiro. No curto espaço de três anos, realizou também *shows* no Centro Acadêmico da Universidade Federal do Amapá, em praça pública, em movimentos alternativos e até no lançamento do CD *Raízes Aéreas* (2003), no Teatro das Bacabeiras.

“A banda tocou muito. Só não conseguimos gravar porque na época do LP era mais difícil. Chegamos até a produzir o disco. E, com o passar do tempo, nós conseguimos gravar, já com outra formação, o CD *Raízes Aéreas* – que foi um tributo ao Antônio Messias, ex-integrante e parceiro, professor da Universidade Federal do Amapá, que havia falecido.”

Helder Brandão nasceu em Belém. O pai dele escutava rádio diariamente e a mãe gostava muito de cantar. No entanto, esse aspecto ele não considera como influência direta na sua musicalidade.

“Minha mãe nasceu em Clevelândia do Norte⁴. Meu pai era de Igarapé-Miri [PA]. Eu acho que não tive a influência deles na minha infância para o fazer musical. Como quase todo mundo na década de 1980, eu fui muito fã de Michael Jackson, escutei muita música nacional, o Luiz Gonzaga, Geraldo Azevedo, Toquinho e Vinicius. Sou muito fã do Clube da Esquina, que eram coisas que permeavam a minha infância, que eu escutava por intermédio do rádio. A música nasceu para mim inteiramente em Macapá, eu já quase adulto, com 18 anos.”

Quando chegou à cidade, Brandão teve o primeiro impacto musical ao ouvir o grupo Pilão e sua proposta essencial. “Eles me impressionaram muito. A música *Quando o pau quebrar*⁵ [Fernando Canto] eu trago como um marco na

4 Distrito do município de Oiapoque (AP).

5 História contada em detalhes em outro capítulo deste livro.

minha memória. Foi uma das músicas que me incentivaram a escrever música regional. Então, esse conteúdo regional me inspirou muito... Quando eu comecei a tocar, junto com os meus amigos, com o Beto, com o Naldo, depois que eu os conheci na banda Misanthropia, aí é que eu fui me interessar por Caetano, Djavan, Chico César, Chico Science e Osmar Junior, que são músicos que me emocionam, me inspiram a escrever. O Joãozinho Gomes, que é um grande compositor, também foi outro grande incentivador da minha trajetória.”

Em 1995, Helder Brandão participou dos *shows Conspirações Musicais, Coletânea sob o Sol do Equador e À Margem das Estrelas*, junto com vários artistas: Enrico Di Miceli, Aldo Gatinho, Tomil Paixão, Herlon Chagaza, Maria Eli, Sabatião, Dulce Rosa, no Teatro das Bacabeiras. Integrou também o elenco do projeto Fortificando a Arte, na Fortaleza de São José, que foi um dos laboratórios para sua estreia solo como cantor em apresentações autorais.

Depois da extinção da Raízes Aéreas, Helder continuou a atividade de compositor com o parceiro Beto Oscar. Juntos participaram de vários festivais em Macapá e pela Amazônia, sendo classificados em todos, mas não lograram êxito nas premiações principais. Tiveram composições gravadas por Sabatião, Nivito Guedes e Enrico Di Miceli.

“Em 2013, nós gravamos o CD *São Batuques* [Produção Independente], que é um trabalho inspirado em nossas músicas regionais, em nossos ritmos mais tradicionais que são o batuque e o marabaixo.” A propósito, recebi os áudios deste CD enviados por celular. Ao ouvir *África mãe raiz* (Beto Oscar e Helder Brandão), fiquei muito impressionado com a beleza do trabalho. Melodia, letra, vocais e arranjos de altíssimo nível. Aproveito para recomendar ao leitor que não deixe de ouvir este álbum.

No início da lida autoral e na época da banda Raízes Aéreas, Brandão compunha em bando, de forma despudorada, descontraída, recebendo e fazendo críticas e elogios instantaneamente. E assim as músicas iam nascendo. “Durante um bom tempo eu fiz muitas músicas em parceria com os amigos. A gente se reunia, se encontrava e começava a tocar. O Beto foi um grande parceiro. Eu ia muito para a casa dele, para a gente sentar, conversar, tocar um violão, comer alguma coisa e depois compor. Eu fiz isso durante muito tempo. Outras músicas que eu fiz foram de demandas, as pessoas pediam. Como eu escrevo mais do que toco, geralmente produzo os textos e vou dando para os meus parceiros. Com o

tempo, eu comecei a aprimorar mais o violão e a compor sozinho, fazendo melodias e letras.” Que é o resultado de um processo natural de amadurecimento, de aumento da autoconfiança e da diminuição da autocrítica. Tanto que Helder compõe hoje até por encomenda, como se fosse uma coisa corriqueira.

O compositor paraense Billy Blanco, autor de *Mocinho bonito*, *Estatuto de gafeira* e *Teresa da praia*, declarou⁶ que a inspiração era dispensável. Para o fazer musical dele, o mais importante era a motivação. Já para o poeta e letrista Joãozinho Gomes, autor das letras de *Sabor açai* (com Nilson Chaves), *Pérola Azulada*⁷ (com Zé Miguel) e *Jeito Tucuju* (com Val Milhomem), a inspiração não tem um papel significativo em sua dinâmica de criação. Ele só precisa de foco e dedicação. Com ou sem a inspiração, suas letras são escritas naturalmente. Cada compositor tem sua forma e técnica particular de atuação. Helder Brandão compõe de maneira muito parecida à de Délcio Carvalho, que criou *Sonho meu* (com Dona Ivone Lara).

“O processo que eu mais gosto é quando a inspiração vem, chega do nada, de um momento, de uma palavra que vem à mente, de uma frase, de alguma coisa que eu vislumbro, de uma imagem que me comove. Às vezes eu gosto de caminhar de manhã cedo na orla. Quando eu chego [de volta], já trago uma ideia para produzir. Gosto muito do contato com a natureza para compor e dessa coisa que vem do nada, da composição que vem de outro plano e bate na gente. E que me faz, muitas vezes, deixar de ir para algum compromisso. Eu já deixei de ir trabalhar para terminar de compor. Invento uma desculpa, que eu estou com algum problema, que eu estou doente, ou que aconteceu um imprevisto. E na verdade, esse imprevisto é a composição.”

Pode não parecer, mas compor, cantar, ensaiar, escrever um poema, também é considerado trabalho, só que desenvolvido pelo profissional da arte. O fato de o público se divertir ou se emocionar em um *show*, por exemplo, significa que o trabalho do artista está sendo bem-feito, embora ele também esteja se divertindo e se emocionando.

Às vezes, Helder Brandão decide: “Hoje eu vou compor, vou fazer um poema, hoje eu vou cantar para o mundo ouvir, ou no meu mundo interior, aquele

6 Entrevista concedida ao autor em 25/5/2009, no Rio de Janeiro/RJ.

7 História contada em outro capítulo deste livro.

mundo onde eu fico isolado, eu fico sozinho. Eu gosto muito disso. Agora, eu tenho muitas inspirações que eu começo a criar e depois eu vou trabalhando com o tempo. No entanto, eu gosto mais dessa inspiração instantânea que vem, que baixa e, quando a gente termina, se emociona, chora, porque a gente sabe que foi uma energia superior que moveu a gente a compor aquela canção, aquele poema”.

Antes, Helder se considerava mais letrista que melodista. Atualmente, é comum compor tanto a letra quanto a melodia. Assim como Joãozinho Gomes, mesmo quando escreve só a letra, já a cria com uma melodia intrínseca. “No entanto, eu nunca produzi um texto que não tivesse uma melodia na minha mente. Às vezes, quando vem o poema, vem junto uma melodia, até para dar certo ritmo ao poema. Às vezes, é difícil eu me desprender disso, porque eu acabo passando para algum parceiro já com algum esboço de melodia para ele harmonizar. Eu tenho essa facilidade mais com o Beto, com o Enrico Di Miceli e com o Nivito, que são pessoas que já me conhecem e me respeitam. Eles dizem: ‘Sim, já tem uma melodia? Me passa então uma ideia e a gente vai trabalhando essa melodia.’ Outros, até por eu não ter tanto acesso assim, eu me desprendo dessa melodia que eu fiz para ver o resultado apresentado por ele.”

Esse despojamento é salutar para que aconteçam surpresas a partir do que o parceiro criar, sob um ponto de vista diferente.

“Aí, eu resolvo: ‘Não, não vou passar essa melodia. Vou deixar fluir no outro parceiro, para ele musicar ou harmonizar do jeito que achar melhor’. Tem muita gente que me pede o texto e eu entrego, sem dar nenhuma dica. Às vezes, eu mesmo já escolho um parceiro. ‘Esse texto está a cara do Zé Miguel, esse aqui a cara do Osmar Junior’. E tem alguns parceiros que eu mando a melodia e peço a letra, que é o caso do Alan Gomes e outros parceiros. Há parcerias em que eu encontro o amigo e digo: ‘Estou com uma música aqui que eu só consegui fazer até aqui. Vou mandar para você terminar’. Eu gosto de fazer junto, de compartilhar. Hoje em dia a gente não tem tanto tempo. Quando eu era mais novo, a gente se reunia muito para tocar violão e dividia as parcerias, um ia pra casa do outro. Hoje a gente recebe e manda as letras e as melodias por WhatsApp ou por *e-mail* e vai compondo. Eu acho esse processo um pouco frio. Mas flui. Já aconteceu de eu mandar uma letra para um amigo que estava bem distante e sair uma coisa bem legal. Mas eu gosto do contato, de a gente estar junto, olhando olho no olho e dividindo as coisas, fazendo as parcerias.”

E foi da forma preferida de Brandão que nasceu a música *Raízes aéreas*, composta em parceria com Naldo Maranhão⁸, Beto Oscar⁹ e Elder do Espírito Santo¹⁰ e que virou a canção carro-chefe na época áurea da banda homônima. “Essa é uma música que todas as vezes que a gente vai fazer *show* as pessoas pedem para a gente. Ela marca um momento muito importante e muito bonito que foi praticamente o início de tudo na banda Raízes Aéreas. Que é a canção que dá o pontapé inicial para essa trajetória que eu tenho hoje como compositor, como cantor. Eu digo que a *Raízes Aéreas* foi a minha escola, na qual eu pude conviver, pude participar de *shows* com os amigos. Apesar de na época eu ter sido somente letrista da banda, eu ainda não tocava, mas foi uma composição muito interessante de fazer e que tem uma história muito boa. Foi o seguinte: Nós gostávamos muito de *rock* e a banda Sepultura iria fazer um *show* em Belém. Uma noite, eu encontrei com o Naldo Maranhão e o Elder do Espírito Santo – a gente estava caminhando na rua. Eles estavam vendendo uns vinis para levantar dinheiro para comprar passagens para ir a Belém, para assistir a esse *show*. Era 1991. Eles iriam viajar de navio. A viagem seria na quarta-feira de manhã. E eu os encontrei numa terça-feira à noite. Eu estava, na época, numa fase meio complicada em Macapá. Não queria mais ficar aqui. Eu estava tendo problemas de ordem particular e sentia vontade de voltar a morar em Belém, mesmo que fosse temporariamente. E quando eu encontrei com eles nessa noite me deu muita vontade de ir junto. Eles disseram: ‘A gente vai vender esses discos e de manhã vamos para o porto’. Aí, eu disse: ‘Tudo bem, a gente se encontra lá no porto.’”

Helder Brandão ajudava a irmã a administrar uma lanchonete, sendo o responsável pelo atendimento noturno. Nos intervalos ou nas madrugadas, quando o movimento rareava, aproveitava para escrever e compor.

“E nessa noite, já pensando em ir assistir ao *show* do Sepultura, eu estava com a ideia de ficar em Belém. Aí comecei a escrever o texto de *Raízes aéreas*. *Amigos me mandem notícias do norte do Equador, não me façam críticas, não me perguntem pelo meu amor*. Eu fui pensando e produzindo esse texto e acabou que os meninos viajaram e eu não viajei com eles. Consegui com a minha irmã uma passagem de avião para viajar de noite para Belém. Não sei por qual razão, não houve o *show* do Sepultura e eu não encontrei com eles em Belém. Foi muito

8 Deurinaldo Silva Ribeiro 19/9/1971 Santa Inês/MA.

9 Benedito Oscar Santos da Silva 11/1/1971 Macapá/AP.

10 Elder do Espírito Santo Cardoso 6/12/1966 Macapá/AP.

engraçado isso. O texto não terminava com ‘*raízes aéreas*’. Terminava com a palavra ‘*raiz*’. Passei uns três dias em Belém com a minha mãe, com quem voltei para Macapá, de navio. E quando eu volto, quem eu encontro no porto?”

Naldo e Elder, lógico. Os dois tinham encontrado o Beto Oscar que fazia faculdade em Belém. E estavam fervilhando de ideias. “Desse encontro nasceu uma música, sem letra. Eles disseram que iriam montar uma nova banda, que trabalharia com a fusão musical regional. Foram logo me contando: ‘Nós fizemos uma música que se chama *Raízes aéreas*. Está faltando só a letra.’ Eu disse: ‘Eu tenho a letra.’ E entreguei para o Naldo. Quando nos entramos no navio, ele já começou a tocar e a cantar em cima da letra que eu passei. Depois, quando o Beto veio para Macapá, ele aprimorou a melodia. E nós criamos a banda *Raízes Aéreas*. Essa música marca muito essa trajetória. Eu gosto muito dessa história. A música acabou nos separando e fazendo a gente se reencontrar para trabalhar nesse projeto maravilhoso e musical chamado *Raízes Aéreas*. Depois, cada um seguiu os seus próprios passos, mas foi o início de tudo.”

A canção *Raízes aéreas* foi gravada no CD *Raízes Aéreas* (Produção Independente, 2003), dez anos após a extinção da banda e motivada pelo desejo de fazer um tributo a Antônio Messias.

“A letra que eu produzi para *Raízes aéreas* é como se fosse uma carta de despedida para os amigos que eu pretendia deixar em Macapá. Foi engraçada essa história. Essa canção marca esse período, essa lacuna. Hoje tem poucos registros do *Raízes Aéreas*, infelizmente. A gente, ao longo do tempo, foi perdendo e tem pouco material da banda. Lembrei desta canção para fazer um resgate da música e da banda, que foi muito importante para todos nós”, justifica o compositor a escolha da canção-destaque deste capítulo.

Depois que a banda acabou, alguns dos integrantes vislumbraram a expectativa de um trabalho solo. Beto Oscar e Helder Brandão, por terem mais afinidade, acabaram formando uma dupla bem harmonizada, que já somou 25 anos de parceria.

“Em 2013, a gente fez o CD *São Batuques*, eu e o Beto Oscar. É o primeiro da dupla, um projeto musical que começou com uma trilha sonora do vídeo *Identidade: Negros e Negras do Amapá* [Instituto Amazônia/Sotaque Produções, 2013], com a música *África mãe raiz*, que a gente criou especialmente para esse

documentário. A partir daí, a gente fez a triagem das músicas para incluir neste CD que é comemorativo aos vinte anos de parceria. E como a gente identificou muitas músicas que envolviam a temática do marabaixo e do batuque, ritmos tradicionais do Amapá, a gente criou esse duplo sentido *São Batuques*. O *São* representa o lado religioso do ciclo do marabaixo das comunidades quilombolas e o *batuque* é a parte festiva, profana das festas, do batuque, das confraternizações deles. Que são ritmos tradicionais da nossa essência com o índio, com o caboclo, com o negro, que retratam a nossa miscigenação, e até da musicalidade europeia, dos portugueses que vieram para o Brasil.”

Após o impacto de ouvir o CD *São Batuques*, desejei conhecer o diferencial da dupla Beto Oscar e Helder Brandão no cenário da música amapaense. Helder foi preciso, confirmando a minha primeira impressão. “Eu acredito que o nosso diferencial é que a gente torna as músicas mais rebuscadas, mais trabalhadas, tanto nas melodias como nas harmonias. A gente trabalha muito com vocais, com divisão de vozes. Eu canto na região mais aguda e o Beto canta numa região mais grave, e há uma soma. A gente se inspira muito no Clube da Esquina, no Milton Nascimento, no Beto Guedes. A gente também trabalha o marabaixo e o batuque e alguns ritmos diferenciados inspirados no Clube da Esquina, numa harmonia mais rebuscada. Eu acho que foi uma coisa natural essa pitada de música mineira. A gente já constatou que o marabaixo e o batuque são muito parecidos com o tambor de minas, com as toadas, com as batidas que o Milton usou durante muito tempo na música mineira. Tem essa coisa brejeira. A gente busca tocar uma música mais calma, mais harmoniosa. A nossa temática é mais voltada para as mensagens de consciência universal. Eu acho que faz um pouco a diferença quando a gente toca e quando a gente canta”, finaliza Helder Brandão.

RAÍZES AÉREAS

(Beto Oscar/Naldo Maranhão/Elder Espírito Santo/Helder Brandão)

*Amigos me mandem notícias
Do norte do Equador
Não me façam críticas
Não me perguntem pelo meu amor
Assim as pedras vão rolar
Assim o tempo vai passar
Eu tô tal como um 14 Bis
Que voou pouco e foi feliz
E tô tal como uma flor-de-lis
Que se libertou e quis ter raízes
Aéreas, aéreas, raízes aéreas*

MINHA CIDADE

O compositor capta uma inspiração e solitariamente compõe uma canção. Quando a conclui e sente que atingiu a meta, às vezes se comove, chora, fica emocionado com a própria cria. É como se assistisse ao parto de uma filha. Com a música consolidada, passa a cantá-la nos bares, nos *shows*, e, ao sentir a receptividade da plateia à sua obra, a emoção dele é maior ainda. Afinal, essa é a função do artista.

Ouvir a própria música sendo veiculada no rádio é mais uma das experiências emocionais que o criador vivencia. Agora, o cara sair da terra dele, desembarcar no aeroporto de outra cidade, em outro estado, e ouvir um grupo folclórico recepcionando os turistas ao som de uma música sua... Aí é de arrepiar.

Foi o que aconteceu com o cantor e compositor cearense – amapaense de coração e alma – Bebeto Nandes¹.

“Eu tenho o maior orgulho de dizer que eu sou compositor da música *Minha cidade*. Eu tenho o maior orgulho de ver os artistas da minha terra cantando a minha música. Agora, veja o que me aconteceu. Recentemente eu fui a Belém do Pará de avião e, ao desembarcar, geralmente tem um grupo de carimbó, tocando, cantando e dançando no salão do aeroporto, para dar as boas-vindas aos turistas. E quando eu ouvi a música que eles estavam tocando, eu me surpreendi. ‘Essa música é minha’, exclamei. O grupo de carimbó estava tocando *Minha cidade*. Eu fiquei tão emocionado que eu nem fui lá falar com os caras. Não sei se foi por timidez ou pela pressa. Porque eu desci em Belém só para fazer uma conexão. Depois de descobrir quem eram as pessoas, eu até me desculpei, os parabenizei. Eu achei muito legal. Para você ver: a minha música saindo aqui de Macapá e sendo tocada em Belém”, relata com modéstia Bebeto².

As declarações de amor que Bebeto faz à Amazônia, tão presentes em suas canções, faz crer que ele veio morar em um paraíso, junto com os pais nordestinos que buscavam uma vida melhor. “Chegamos aqui em 1955.

¹ Francisco Alberto Fernandes 9/5/1953 Quixadá/CE.

² Entrevista concedida ao autor, por WhatsApp, de 26 a 29/8/2018.

Eu tinha dois anos de idade. Vim do Ceará acompanhando os meus pais. E desde então a gente fixou residência aqui nesse estado maravilhoso. Os nordestinos na década de 1950, de 1960, invadiram a Amazônia, principalmente o estado do Acre. Mas o meu pai preferiu vir aqui para o Território Federal do Amapá. Por isso que eu me considero amapaense.”

Descendente de um berço musical, Nandes não negou as raízes. A música é apenas uma consequência natural de sua vida. “Primeiro, eu venho de uma família de músicos por parte de mãe. Ela cantava, tocava violão. Meus tios são músicos, onde se incluem bateristas, violonistas de seis e de sete cordas. Segundo, porque na escola em que eu estudei aqui em Macapá, a Escola Industrial – que já não existe mais –, a gente tinha aula de música. Pronto: juntei o útil ao agradável. Eu tive muita sorte de ter tido como professor de música o nosso saudoso maestro Oscar. E assim se deu o início de minha carreira de músico e de compositor, porque eu uni as duas coisas.”

Nordestino que se preza, para onde vai leva a música de Gonzagão no peito, e que reflete como uma das principais influências. “Minha mãe escutava muito o Luiz Gonzaga, o Jackson do Pandeiro, esses grandes artistas do cenário musical popular brasileiro. Não tem muito como fugir. Já na minha adolescência o que eu mais curtia era a Jovem Guarda. Vindo de lá para cá, passa por nossos grandes compositores como Djavan, Chico... Eu também sou do tempo dos festivais, que é de onde eu identifico a minha vontade de começar a compor.”

A maioria dos músicos populares tem ou teve como escola principal as bandas ou a noite, cantando nos bares. “No meu caso, foram as bandas. Desde a Escola Industrial, na qual nós formamos uma banda, em que participavam vários alunos do Mestre Oscar. A gente se juntou e formou a primeira banda. Não tinha nem nome. Nós nos apresentávamos nas escolas, nas festinhas que os alunos promoviam. E depois eu tomei gosto pela coisa e participei de várias aqui em Macapá: Os Cometas – que é um dos conjuntos mais conhecidos que existem aqui –, o Hernani Vitor e Seu Conjunto, Os Mocambos, Os Milionários, R-5. A minha mãe mesmo montou uma banda que se chamava Embalo 7, em que participaram grandes nomes do cenário musical da Amazônia, inclusive o Manoel Cordeiro, hoje conhecido quase no mundo inteiro.”

Bebeto Nandes começou a compor nessa época de efervescência. No entanto, por timidez e excesso de autocrítica, guardava só para si.

“Aí eu tive a felicidade de participar da banda Placa, que fez um trabalho consistente aqui em Macapá sobre a cultura local. Numa de nossas reuniões, o Carlito Gomes [Carlitão], sugeriu pra gente começar a fazer as nossas músicas, porque nós éramos uma banda de baile, tocávamos muito carnaval, nós tínhamos um projeto muito grande, que até hoje ainda tem. Eu saí da banda, mas eles continuaram a fazer o projeto, que era o Carnaval na Praça. Então, nas reuniões que nós fizemos, nasceu a ideia de a gente começar a fazer as nossas músicas. Até então nós éramos uma banda *cover*, tocávamos músicas dos outros. E veio essa ideia. Não lembro quem iniciou o assunto. Aí eu falei para o Carlito e para o pessoal da banda: ‘Olha eu tenho algumas coisas lá em casa e a gente vê se pode aproveitar’. Foi muito boa a ideia da banda mostrar um trabalho próprio. E se não tivesse, que a gente começasse a fazer.”

Cada um pegou o que tinha e apresentou ao grupo. Das dezenas de músicas, foram escolhidas as que mais tinham a ver com a proposta.

“Não queríamos fugir muito do que fazíamos, mas também não queríamos copiar ninguém. Então, vamos tocar o quê? O nosso ritmo: o marabaixo, o batuque. Vamos fazer alguma coisa mais ou menos em cima disso. Eu consegui, durante o meu tempo na banda, gravar três discos. A gente fez o seguinte: nós entramos com grana para gravar o primeiro disco. Desse primeiro disco, vendemos e gravamos o segundo, e assim aconteceu o terceiro. Aí me deu mais ânimo para continuar compondo. A música *Minha cidade já* havia sido feita. *Amassadeira*, que também tem cunho regional, falando mais do Amapá, da Amazônia, também já existia.”

Bebeto já mencionou o nome de Oscar Santos, como parte do início de sua formação musical. Depois vieram outros, que contribuíram para que ele se aperfeiçoasse também em relação à literatura.

“Na minha época, era obrigatório o ensinamento de música nas escolas. Eu tive a felicidade de participar desse tempo. Eu sempre fui um cara muito curioso. Tive grandes professores como o nosso saudoso maestro, falecido recentemente, o Aymorezinho, que foi o cara que me deu as primeiras noções básicas de como tocar teclado. Ele era pianista. Tive oportunidade de conhecer grandes músicos. Com cada um deles eu fui pegando informações. Sobre a parte literária, também tive ótimos professores. Desde o meu primário até o científico, tanto na parte gramatical quanto na literária. Posso citar a professora Aracy Mont’Alverne,

o professor Munhoz, a professora Graça Viana, uma especialista em gramática. Tudo isso contribuiu para consolidar a minha vocação para compor.”

Nandes revela uma característica do cenário artístico amapaense – que infelizmente é semelhante em quase todo o país – em relação à profissão de músico. A de que é difícil viver exclusivamente de música. O cantor e compositor tem que ter um emprego formal, regular, convencional, para poder viver dignamente.

“Aqui em Macapá é como se a música fosse um *hobby*. Só com a música a gente não tem como se sustentar. A gente tem que ter um emprego para poder levar a nossa vida de uma maneira bem saudável. Foi por isso que eu me afastei da banda Placa, mas continuei a participar de projetos da AMCAP – Associação de Músicos e Compositores do Amapá, na qual gravamos um DVD a partir de um grande encontro com vários músicos. Nesse trabalho eu gravei *Minha cidade*.”

Além do DVD citado, Bebeto Nandes teve participações em vários discos e inúmeros festivais durante a sua trajetória. “Eu passei uma época da minha vida em Belém do Pará, onde eu tive oportunidade de tocar n’Os Panteras, uma banda de baile importante de lá. Com ela, gravei discos comerciais, só com músicas descartáveis. Não tenho nenhuma composição nesses discos, porque a minha linha de compor é outra. Aqui em Macapá, eu participei de diversos festivais. Tem um, que nós sentimos falta até hoje, que é o Festival da Canção Universitária, que era o festival de maior valor daqui. Há também os festivais SESCanta, uma mostra de música que até hoje tem. E outros festivais que a gente participou aqui, que eram de menor relevância, mas que eram bons para a gente se exercitar. Na AMCAP, nós realizamos grandes festivais. Infelizmente até isso parou, porque aqui no Amapá nós temos um problema muito grande: Nós não temos indústrias. Então, quem patrocina, geralmente é o governo municipal ou o estadual. Como os recursos foram minguando para a cultura, esses festivais deixaram de ser produzidos. Até hoje a gente sente muita saudade.”

Bebeto só conseguiu gravar e lançar apenas um disco solo, o LP *Pérolas* (Produção Independente, 1993). “Esse disco eu tive muita dificuldade na gravação. Nós não tínhamos estúdio de gravação aqui no Amapá. Tínhamos que ir para Belém, que era a cidade mais próxima que dispunha de estúdio. Ele foi gravado entre os meses de junho a dezembro de 1992 e lançado em junho de 1993. Todas as músicas desse LP são de minha autoria.”

Nandes, por conta de seu perfil tímido, não compartilha a criação de suas músicas. “Na verdade, eu tenho apenas uma música em parceria. Fiz com o nosso querido poeta amapaense Fernando Canto. Estávamos na mesa de um bar, ambos ébrios. Ficamos cantarolando, solfeando, sem nenhum instrumento, e eu escrevi num pedacinho de papel a letra. Depois eu cheguei a casa, coloquei uns acordes legais e falei para o Fernando: ‘Terminei a música que nós fizemos’. Ele se surpreendeu: ‘Qual música, cara?’ Então, essa é a única música que eu tenho de parceria. Mas nunca mostrei para ninguém. A não ser para o Fernando, que me falou: ‘Mas eu não me lembro disso!’ Fora essa, eu não tenho parceria com mais ninguém. O Zé Miguel até me falou: ‘Pô! Bebeto, não temos nada juntos’. Eu disse: ‘Não, cara. Isso não depende só de mim. Depende de você também’. Mas ficou só no papo. Eu gostaria de ter vários parceiros. Mas eu sou um pouco tímido de chegar com as pessoas e pedir para fazer músicas. Eu gostaria mais é que eles me convidassem, eu aceitaria de bom grado.”

Romântico, Bebeto não perde a oportunidade de transformar suas letras em verdadeiros poemas, observando a técnica: métrica, prosódia, harmonia. Percebe-se pelos critérios adotados por ele, seu alto índice de exigência no ato criativo. “Para mim, tem que ter uma inspiração legal. Por causa dessa minha vivência, prefiro aquilo que vem do coração. Agora, também pode acontecer de eu estar dormindo e acordar com aquela música na cabeça. Eu tenho um teclado todo montadinho ao lado da minha cama. Se acontecer uma ideia na madrugada, eu me levanto e faço. Porque se eu perder, eu me esqueço e não vem mais. Cada um tem sua maneira de compor. Eu não sei fazer música por encomenda. Por isso que não faço músicas para campanhas políticas. Tem que ter poesia. Não se pode fugir disso. Eu sei que o Caetano [Velloso], por exemplo, faz muitas letras com frases soltas, que não têm rimas e fica bonito pra cacete. A minha linha não é essa. A minha linha tem que ter rimas. Eu sou da velha guarda. Eu admiro muito um cara chamado Cartola – não sei qual era a escolaridade dele –, que fazia umas letras belíssimas.”

Minha cidade é a música de maior projeção composta por Bebeto Nandes, aquela que a plateia solicita nos *shows* e que sabe cantar junto. Pelo que ele revelou de si até agora, pode-se antecipar que ela foi criada num momento de grande inspiração.

“Eu só nasci no Ceará; vim com dois anos de idade para Macapá. Nós chegamos aqui em 1955. Não sou um tucujuense da gema, mas eu me considero e gosto muito que seja assim. Tanto que eu pensava que só ia fazer esta música

falando de Macapá. Acabei fazendo várias que falam dessa cidade linda que eu amo e onde espero terminar meus dias. Porque essa cidade me ofereceu muita coisa. A gente adora viver aqui. Mas foi assim. Macapá, há alguns anos, era totalmente diferente. Os barcos encostavam aqui na frente. O Igarapé da Fortaleza – que era como a gente chamava –, quando a maré vazava, a gente brincava de bola. Sabe como é, moleque gosta de bola, de empinar pipa e assim vai. E eu vivi na frente de nossa cidade, tive oportunidade de conhecer essa cidade quando era assim.”

Macapá é uma cidade linda, acolhedora, com uma orla que impressiona pela proximidade do majestoso rio Amazonas. Só por isso é inspiradora e única. Beбето afirma com todas as letras que já foi melhor.

“E quando surgiu em mim essa vontade de compor, eu pensei, por que não fazer uma música vinda do coração, mas que abrangesse as características da cidade, o que ela oferece? Quis falar também da exuberância da Amazônia, da beleza do povo *tucuju*, de a gente estar aqui na frente dessa cidade com o vento Norte batendo nos cabelos das mulheres, fazendo aquele bailado legal. Falar das noites de lua que são esplêndidas aqui, desse riozão que banha a cidade. Eu me considero amapaense de coração, amo essa cidade. Aqui nós temos essa felicidade. É de onde vem essa força que me faz compor. E como eu tenho esse tino para compositor, como a música está no meu sangue, era uma forma de eu presentear a cidade que eu amo, com uma coisa vinda do coração, com muita inspiração. Quando eu compus *Minha cidade*, nasceu letra e melodia ao mesmo tempo. Isso foi na década de 1990.”

Na época, a banda Placa estava pesquisando repertório regional para a gravação de CDs. “Quando eu mostrei para o Carlitão, ele disse: ‘Essa música já está dentro’. Ela não entrou no primeiro disco, mas foi gravada no segundo CD, o *Ancestrais*, de 1996, que foi um grande sucesso.” A canção foi gravada também no DVD *Especial da Música Popular do Amapá*, gravado ao vivo e lançado em 23 de dezembro de 2005.

Como faz parte do protocolo da pesquisa, desejei saber qual o diferencial de Beбето no cenário musical amapaense. Ele foi rápido na resposta. “Uma diferença muito grande que eu tenho é que eu tive a felicidade de ter no meu sangue a força nordestina, esse fogo do Nordeste, dos ritmos, do baião, do xote, do xaxado, do forró – não esse agora –, mas o forró do Luiz Gonzaga. E o fato de ter vivido desde criança nesta cidade, que tem esse ritmo gostoso, que é o marabaixo e o

batuque, eu juntei as duas coisas. Então as minhas músicas geralmente são feitas com uma pujança legal, são feitas com a mistura desses ritmos, essa junção que eu fiz e que eu agradeço a Deus por isso.”

Só o olhar de uma pessoa sensível é capaz de enxergar tanta beleza na sua cidade e traduzir isso em canção e poesia. As pessoas gostam porque se identificam com o que canta o poeta, que se torna porta-voz de toda a comunidade. “*Minha cidade* nasceu do amor que sinto pela cidade, pelo meu olhar que capta a beleza desse rio. Macapá é uma cidade que eu não troco por nenhuma cidade do mundo. Eu sempre falo quando eu estou fazendo *show*, que eu gostaria de conhecer outras cidades pelo mundo inteiro, mas que eu não trocaria Macapá por nenhuma delas”, finaliza Beбето Nandes emocionado.

MINHA CIDADE

(Bebeto Nandes)

*Minha cidade é tão linda
Quando é noite de lua cheia
A maré lançante batendo no quebra-mar
A luz da lua é quem clareia
Na pedra encantada o meu São José
Abençoa quem parte e quem chega
Na beira do rio o vento Norte
Assanha os cabelos de quem passeia
Minha Macapá
Minha rosa, minha açucena
Terra do batuque e do marabaixo
Mas teu céu é das cores branca e morena
Onde o rio Amazonas se zanga e serena
No verão não tem coisa melhor
Mulher bonita tem de fazer gosto
No mês de julho no céu do Equador
Minha cidade se veste de amor
No verão não tem coisa melhor
Mulher bonita tem de fazer gosto
No mês de julho no sol do Equador
Minha Cidade se veste de amor
Eô eô maçaricó
Eu quero ver maçaricó*

HINO DE MACAPÁ

Terezinha Fernandes¹ é mais um talento nordestino que se transferiu para o Amapá e que, com sua criatividade e intuição, ajudou a criar e consolidar a identidade da música amapaense. E, nesse caso específico, a escrever páginas preciosas da história do rádio. Assim como Rambolde Campos, Naldo Maranhão, Lula Jerônimo e Bebeto Nandes, ela também teve o vírus *tucuju* inoculado irreversivelmente no sangue. E como tucujuense se apresenta, a ponto de haver criado, com esse pertencimento, o *Hino de Macapá*, destaque deste capítulo.

Desde a década de 1950, Terezinha Fernandes acompanhava a mãe, dona Francisca, nas idas especulativas à cidade. Numa das ocasiões, até experimentou os dotes de cantora no programa infantil Clube do Guri. A mudança definitiva se deu em 1967. No ano seguinte já estava empregada, com carteira assinada, na Rádio Difusora, onde atua até o presente momento. “Eu sou apaixonada por essa emissora. Este ano, no dia 1º de fevereiro, eu completei meio século de rádio. Ainda não fizemos nenhum evento, estou sendo cobrada, mas eu estou pensando. Quiçá a gente faça alguma coisa. Eu me sinto ainda como se fosse o primeiro dia. Todas as vezes que eu me sento para apresentar o meu programa, para mim, é como se fosse o de estreia. Dá emoção, dá gosto, dá expectativa. O que será que vai acontecer? Mesmo eu estando com o *script* na mão, sempre acontece alguma coisa de extraordinário e é muito bom. No dia do histórico programa de encerramento do Clube do Guri, em 1973, eu estava lá cantando e chorando.”²

Nos últimos 24 anos, Terezinha, conhecida pelo nome artístico de Teca Fernandes, vem produzindo e apresentando o programa Ponte Aérea: Voo 630, na Rádio Difusora, de Macapá. “É um programa de audiência, um programa querido. A primeira música do nosso roteiro sempre é o *Hino de Macapá*. E por se tratar de um programa também musical, que leva muita música, esse programa tem me dado grande satisfação, tem me colocado na cabeça e no coração de muitas pessoas. Até porque nós temos uma história, nós temos uma boa audiência e milhares e milhares de nomes, de cartas. É

¹ Terezinha Lucia Barros Fernandes 8/9/xxxx* Maranguape/CE. *A data de nascimento completa do autor da canção-destaque de cada capítulo é item importante na pesquisa histórica da série *Então, Foi Assim*. No entanto, a autora não quis revelar o ano de nascimento.

² Entrevista concedida ao autor, por WhatsApp, de 26 a 30/8/2018.

uma coisa que está no sangue. Eu amo fazer rádio. Não sei se faço bem, mas faço com o coração e com a alma. O programa é apresentado todos os domingos das 20h à meia-noite, são quatro horas de *show* no ar. Nós temos uma trajetória muito bonita da qual eu estou escrevendo um livro. Ele é a grande inspiração da minha vida. O meu programa e a emissora também.”

Desde menina, Teca já demonstrava habilidade com as artes, principalmente com a música e a poesia. “Eu comecei na escola fazendo teatro, escrevendo alguns poemas. Eu deveria ter uns sete, oito anos. Em Fortaleza, eu estudei numa escola chamada Santa Maria Goreth, que era uma das melhores que tinha lá. A gente fazia muitas festividades durante o calendário escolar. E eu sempre era chamada para fazer alguma coisa, um poema, declamar um verso. Eu fiz muito isso.”

Nascida em Maranguape (CE), na terra do grandioso Chico Anísio, que além de ter sido um dos maiores comediantes do Brasil, também foi um compositor musical extraordinário. Pergunto à Teca sobre as influências que ela possa ter recebido para se tornar uma compositora. “Eu não tenho influência de ninguém, eu não me inspiro em nenhum cantor ou compositor. Eu apenas tenho uma facilidade muito grande para compor qualquer tipo de gênero musical. Muito embora, na época de criança, eu tivesse uma paixão pela querida Ângela Maria. Aliás, em Fortaleza, eu fui cantora mirim da Rádio Iracema. Eu devia ter sete anos de idade. Na época, tinha a Aíla Maria, uma grande cantora, a Fátima Sampaio... Eram garotas maiores do que eu, deviam ter uns oito a onze anos. E que depois se transformaram em cantoras profissionais no Ceará. Mas influência, mesmo, na composição, eu não tive, não. Eu sempre fiz aquilo que bate no coração.”

Teca Fernandes não toca nenhum instrumento. Apenas usa um recurso simples para marcar os compassos musicais. Para compor, se baseia somente na intuição. “Eu nunca estudei música, eu nunca estudei nenhum instrumento. É interessante como eu gosto de fazer música. Se você me der um determinado assunto, eu sento e componho a música. Eu tenho sempre uma canetinha por perto. Eu faço aquele ritmo, ele cresce na cabeça e ativa a criatividade. E aí, sai da frente que vai sair coisa que não acaba mais. Eu tenho mais ou menos umas 300, 400 músicas prontas. Algumas passadas até pelo crivo da ditadura, receberam aquele carimbo da Censura Federal. Eu sou criativa, curiosa, mas formada mesmo, não. A vida me formou. E eu fiz questão de fazer bem, me aperfeiçoar naquilo que eu gosto de fazer.”

Fernandes não mencionou haver cantado na noite, mas participou da banda criada pela mãe de Bebeto Nandes, na década de 1970. “Fiz parte do grupo Embalo 7. Nós trabalhamos alguns anos, tocamos em muitas festas de carnaval. Fomos inclusive parar na Guiana Francesa, onde fizemos um trabalho excepcional. Nós nos apresentamos, cantamos e demos uma voltinha pelo país, foi muito bom.”

Com cerca de 300 ou 400 composições, me interesse em saber se Teca tem músicas gravadas, se produziu algum álbum solo, se já participou de festivais. “Sim, eu tenho uma música que é *Vem amor*, que foi registrada pela cantora Júlia Medeiros, em 2010. E alguns amigos gravaram outras músicas que eu passei. Participei de muitos festivais aqui em Macapá, inclusive do primeiro Festival da Canção Amapaense [12/12/1968], do qual saímos vitoriosos, tiramos, parece, que o terceiro lugar. Participei de festivais de carnaval, participei de festivais no Rio de Janeiro, do Sesi, em Belém do Pará. Muitas participações, algumas vitórias, nada mais do que isso. Eu tenho vontade de gravar. Mas eu sou muito feliz por tudo aquilo que eu fiz, pelas coisas que eu participei.”

Tendo um processo criativo intuitivo, dissociado de técnicas rebuscadas, Teca Fernandes compõe de forma semelhante aos sambistas tradicionais. Nasce tudo junto. “Quando estou determinada a compor uma música, eu faço a letra e a melodia juntas. Ela nasce da inspiração. Eu falo de amor, de primavera, de alguma coisa interessante. Tenho bastante música falando de Macapá. Então, eu vou escrevendo. Eu escrevo a letra e a música e quando termino, está pronta. Às vezes, eu levo vinte, trinta minutos, quando tenho um tempinho de sobra. Se eu estou bem inspirada, já vou escrevendo o que me passa pela cabeça, até na rua. Eu tenho facilidade para esse negócio de criação, eu gosto de fazer poesia, tenho alguns livros que não foram lançados. Escrevo de coração. Eu tenho um livro que se chama *No Mundo das Rimas e da Poesia*, que é onde estão as minhas músicas e a maioria dos meus poemas.”

A exemplo de Bebeto Nandes, Teca não tem experiência de dividir a criação das canções. “Não tenho parcerias na música. Eu costumo fazer sozinha. Se eu quero fazer uma música, eu me tranco. Antigamente, eu corria para o meu quarto e lá eu compunha. Só saía com a música pronta. Eu fazia duas, três ou mais em uma noite, dependendo da criatividade e da inspiração. Hoje, eu já corro para o escritório. Eu chego lá, me inspiro e escrevo alguma coisa. Mas parceria eu não tenho, não.”

Ainda comparando ao processo criativo de Beбето Nandes, que não compõe música por encomenda, no caso de Fernandes ela participa até de editais. Pelo menos foi assim que nasceu o *Hino de Macapá*. “O hino foi instituído através de concurso público. O que foi que aconteceu? O prefeito, na época, João Alberto Rodrigues Capiberibe, estava já no apagar das luzes da sua gestão. Ele teve a feliz ideia de criar o edital 001/1992 da Prefeitura Municipal de Macapá, voltado para divulgar aos interessados que as inscrições para o concurso público de criação dos símbolos oficiais da Prefeitura estavam abertas e que os compositores, os artistas poderiam participar. Isso aconteceu no dia 6 de julho de 1992. Muitas pessoas atenderam ao chamado do prefeito, inclusive eu, que fui lá e me inscrevi na categoria Hino. Foi interessante, porque eu nunca havia composto um hino, nem para a igreja. Eu tenho várias músicas religiosas, mas hino, realmente, eu nunca tinha composto. Foi interessante. Peguei o edital e segui. Tinha que tirar cópias da letra, tinha que fazer uma partitura, e tudo isso eu providenciei por intermédio de um colega profissional da música e levei. A minha inscrição foi a de número 42. E entreguei para Deus [risos].

Naquele concurso estavam incluídos também o brasão, a bandeira e outros símbolos de Macapá, além do hino.

“Um belo dia saiu publicado no Diário Oficial e foram divulgados na imprensa, no dia 22 de agosto, os vencedores. E o meu nome estava lá como tendo alcançado o primeiro lugar entre todos os concorrentes. Foi um dia inesquecível para mim. Daí que o hino tinha que ser apresentado ao público. Foi feita uma sessão solene na Câmara dos Vereadores e, no dia 25 de setembro, ele foi executado pela primeira vez pelo Coral da [Igreja] Assembleia de Deus, acompanhado pela banda de música da Guarda Municipal. Foi um dia maravilhoso, o hino sendo tocado e cantado diante das autoridades, dos convidados, do povo, dos artistas, da imprensa. Foi um momento inesquecível que me deixou muito feliz.”

Teca Fernandes falou do certame que participou para a escolha do hino, mas quero saber também em quais circunstâncias ele foi criado. “Não foi fácil, não. Mas eu posso te dizer que foi pegando o fio da meada. O resto saiu que foi uma maravilha. Eu levei algum tempo para dizer: ‘Bom, como é que eu começo aqui? Como é que eu faço?’ Eu corri para o meu quarto e me tranquei lá. Fiquei buscando a imaginação, a inspiração, que é como eu faço. Acompanhando este momento, estava lá a minha maravilhosa canetinha que faz o compasso e escreve tudo o que eu quero. Depois de um tempo, eu comecei a visualizar os grandes

desfiles cívicos da parada do Dia 7 de Setembro aqui de Macapá. Aquilo foi vindo e eu comecei *dos raios fúlgidos do sol do Equador* e foi nascendo palavra por palavra, o resto veio fluindo. Aí compus letra por letra, vírgula por vírgula, fiz a música e a letra juntinhas como dois apaixonados. Ao final, foi feito um lindo casamento e o hino estava pronto.”

Como não escreve música nem toca instrumentos, Teca teve de cantar e recantar dezenas de vezes para memorizar a letra e as nuances melódicas. “Depois fiz o que o edital pedia: tirar algumas cópias, levar a música gravada em uma fita cassete, cópias da partitura. Como eu fiz de madrugada, dormi rapidinho [pouco] e no dia seguinte eu tive de correr, datilografar a letra – naquela época não tinha computador, era máquina de escrever mesmo –, tirar cópias... Depois fui gravar a fita cassete. O mesmo colega que gravou para mim fez a partitura. Juntei tudo e fui me inscrever feliz da vida.”

Ao terminar de compor, Fernandes se mostrou surpresa com a obra. Não é raro ocorrer isso com os criadores. “Como Deus foi maravilhoso e me iluminou para que eu tivesse essa inspiração! Tanto que quando terminou, eu perguntei: ‘Mas, rapaz, fui eu mesma que fiz esse negócio?’ Eu sempre estou sozinha, nem à minha família eu peço opinião. Escrevi, dei os meus retoques e levei. Fui a vitoriosa, ganhei o primeiro lugar entre 26 amigos compositores que também fizeram lindas canções. Mas a minha tinha algo mais. Talvez mais amor.”

Para compartilhar todas essas informações sobre o *Hino de Macapá* comigo e eu com o leitor, Teca antecipou uma pequena parte do conteúdo do livro *Aprenda, Cante e Ensine*, que traz toda a história do hino, em 296 páginas e que pretende lançar em breve. “Eu faço isso com o maior prazer, compartilho com o seu trabalho porque, com certeza, você merece.”

O *Hino de Macapá* foi gravado em diversos CDs, por diversos intérpretes. Teca Fernandes relaciona: “O hino passou um período sem muita divulgação. Depois, foi gravado pela cantora Jaqueline, no CD *Parceiros Dessa Terra*, lançado em 4 de fevereiro de 2002, dia do aniversário de Macapá; em seguida, foi gravado pelo Ivo Canutty, no CD *Macapá 246 Anos*, lançado no dia 4 de fevereiro de 2004; novamente gravado pela cantora Jaqueline, no CD *Macapá, Eu Vou Sempre Te Amar*, lançado em 4 de fevereiro 2006; mais uma vez, gravado por Jaqueline e Tania Guedes, no CD *Parabéns, Obrigado!*, lançado no dia 4 de fevereiro de 2007; Jaqueline o gravou de novo no CD *Guardiã da Amazônia – 250 Anos de Macapá*,

lançado em 4 de fevereiro de 2008. Teve ainda mais uma gravação, realizada pelas cantoras Brenda Melo e Silmara Lobato, no CD *Cidade Joia da Amazônia*, lançado no dia 4 de fevereiro de 2014, em comemoração aos 256 anos de Macapá”.

A última gravação mencionada apresentou um diferencial muito significativo para as tradições amapaenses. “Este CD foi patrocinado pela Prefeitura, na gestão do Clécio Luís Vieira. E ele atendeu ao pedido do povo do marabaixo para que o hino fosse gravado com o toque do tambor, para que essas pessoas lindas que trabalham com esse gênero de música aqui da cidade pudessem cantar nos dias de evento. O arranjo ficou muito bonito e o CD foi bem distribuído, muito prestigiado”, finaliza Teca Fernandes.

HINO DE MACAPÁ

(Terezinha Fernandes)

*Os raios fúlgidos do sol do Equador
Fertilizaram esta terra-promissão
Teve seu nome brotado da palmeira
Como a rosa desabrocha do botão
Nossa floresta amazônica gigante
De esperança e mil riquezas a cercou
Em sintonia com os sons da natureza
Seu povo heroico um novo brado ecoou
Glorioso é teu passado, teu presente é varonil
Teu futuro é majestoso, Macapá tu és Brasil
Teu destino é conquistar as gerações
Ó Macapá, a capital de intenso amor
Nas doces águas do teu rio Amazonas
Tu és banhada de energia e olor
Deus te salve, ó sentinela altaneira
Rincão sagrado onde a vida fez morada
Nós os teus filhos orgulhosos te saudamos
Terra querida pelos céus abençoada
Macapá, Macapá*

PEDRA DE MISTÉRIO

Quando realizei a pesquisa para escrever este livro, ouvi de Enrico Di Miceli¹ que existem três processos de você fazer música. “Ou você tem letra e coloca a música, ou você dá uma música para o seu parceiro colocar a letra, ou você cria os dois juntos. Só tem esses processos, não existe outro.”²

No entanto, existem as nuanças de como esses três modos se desenvolvem. Pode ser de forma intuitiva, com interferência de técnicas de composição ou até por intermédio de um sonho, de uma psicografia ou ocorrências paranormais inexplicáveis, como captar vozes de sereias junto ao mar.

Para que esse tipo de fenômeno ocorra é imprescindível a disponibilidade e a sensibilidade do canal receptor. Já a comprovação da veracidade vai depender do nível de confiança que se tenha com o autor.

Vou usar como exemplo um fato revelado por duas amigas em comum, minhas e de Enrico, para não haver contestação. As cantoras e compositoras Luhli e Lucina, revelaram uma experiência dessa natureza na criação de um de seus maiores sucessos, *Bandolero*³, gravado por Ney Matogrosso, no LP *Feitiço* (1978). “Eu morava num sítio à beira-mar, na baía de Sepetiba [no estado do Rio de Janeiro], nos anos de 1970. Era uma comunidade: várias casas com uma dúzia de adultos e uma criançada solta. Foi uma fase muito linda e importante da minha vida. Ali aprendi uma forma mais digna e verdadeira de se viver o dia a dia. Mas num fim de tarde, no qual me sentia meio triste, fui pra beira do mar sozinha e fiquei um bom tempo sentada lá, aquietando meus pensamentos, vendo a tarde cair e ouvindo o barulho das águas. Com os pensamentos em repouso, envolta num silêncio vivo e pulsante, comecei a escutar, dentro do marulho, uma melodia, como um sussurro. A cada volta do mar a melodia vinha e parecia formar palavras. Aos poucos fui percebendo com mais nitidez as vozes e fui cantarolando para não esquecer o que ouvia, sintonizando o timbre daquelas vozes de sereias. Sim, pois eram sereias, cada vez mais presentes, repetindo as mesmas frases *E se falasses magia, sonho e fantasia/E se falasses encanto, quebranto, condão...*”, revela Luhli⁴, que formou dupla com Lucina por 24 anos.

¹ Enrico Di Miceli 12/2/1961 Belém/PA.

² Entrevista concedida ao autor em 5/6/2018, em Macapá/AP.

³ História contada em detalhes no volume I, da série *Então, Foi Assim*.

⁴ Entrevista concedida ao autor em 7/8/2014, no Rio de Janeiro/RJ.

Como compartilhavam a mesma casa, Luhli apressou-se em mostrar para Lucina o que recebera.

“Aquela era uma época extremamente criativa. Era raro um dia em que não acontecesse alguma coisa. A criatividade estimula a criatividade. Se você está escrevendo muito, todos os dias, você começa a escrever mais e mais e mais. Com a música também. Nesse dia, aconteceu uma coisa muito rara comigo, que é o fato de eu escrever uma letra. Eu sou muito mais melodista e harmonista do que letrista. Nesse dia, eu escrevi alguma coisa que me veio à cabeça, a partir de absolutamente nada. Uma viagem pessoal que me veio *Fossem ciganos a levantar poeira/A misturar nas patas terras de outras terras/Ares de outras matas...* Eu achei lindo aquilo e estava histérica para mostrar para a Luhli”, lembra Lucina⁵.

Ao entrar em casa, Luhli encontrou Lucina sorrindo, ansiosa para mostrar o que havia escrito. Era a continuação natural do que ela tinha trazido da praia.

Recuperei esta história para compará-la ao processo criativo de *Pedra de mistério*, em que os dois autores compuseram, um, letra e melodia da parte A, e, o outro, letra e melodia da parte B, perfeitamente harmonizadas, sem que houvesse nenhuma combinação anterior.

“*Pedra de mistério* é uma influência da música que eu escutei enquanto morava em Mazagão [AP]. Foi o meu primeiro contato com o marabaixo, quando eu fui apresentado por Amilar Brenha à Verônica, que era uma tocadora de marabaixo. Eu me encantei com a Verônica, com a maneira que ela tocava, com a maneira que ela cantava. A influência está em mim, na condição de letrista e músico, que é uma coisa rara. Depois que eu conheci o Joãozinho Gomes, eu parei de escrever. Não mais me atrevi a escrever letras”, confessa Enrico Di Miceli.

O poeta e letrista paraense, radicado há cerca de vinte anos em Macapá, Joãozinho Gomes, escreveu letras essenciais, como *Jeito tucuju*⁶ e *Mal de amor*⁷, ambas com Val Milhomem, e *Pérola Azulada*⁸, com Zé Miguel. Joãozinho, involuntariamente, foi capaz de inibir um parceiro, como é o caso de Enrico, e de estimular outro, como é o caso de Paulinho Bastos, que se tornou um discípulo caprichoso.

5 Entrevista concedida ao autor em 21/1/2014, no Rio de Janeiro/RJ.

6 História contada em outro capítulo deste livro.

7 História contada em outro capítulo deste livro.

8 História contada em outro capítulo deste livro.

“A música surgiu num momento em que eu estava trabalhando no Teatro das Bacabeiras. Minha profissão é músico, compositor e o *hobby* é a engenharia. Aí tive um momento difícil na minha vida, que eu não estava conseguindo serviço e eu procurei um emprego. Naquele momento e diante das circunstâncias, consegui me empregar como sonoplasta do teatro. E dentro desse contexto, resolvi desenvolver um projeto chamado Uma Sexta de Cultura, que era onde músicos locais poderiam apresentar seus trabalhos autorais, no complexo do teatro. O teatro era muito grande, 705 lugares. Como o nosso objetivo era para formar plateia, eu convenci o diretor a fazer o projeto nesse espaço, que era menor”, compartilha Enrico.

O problema relatado bem poderia ser solucionado com a distribuição digna dos recursos decorrentes dos direitos autorais que, em nosso país, infelizmente, carece ser levado a sério. O órgão hipoteticamente responsável pela arrecadação no Amapá seria o Escritório Central de Arrecadação de Direitos Autorais (ECAD), do Pará, com sede em Belém, que mal dá conta de fiscalizar o próprio estado devido à grande extensão territorial. Como inexistente o escritório do Amapá, os compositores do estado simplesmente não recebem, já que o órgão não arrecada.

“Eu morei em Mazagão três anos. Lá eu tive esse primeiro contato com a música local, com o marabaixo, com a música tradicional do estado do Amapá. E eu decidi homenagear essa cantora, que é a Verônica do Marabaixo. Um dia, então, nessa sala de cultura, eu comecei a fazer a letra com a música. Nessa época, eu ainda não tinha iniciado as minhas parcerias com o Joãozinho Gomes. Eu compunha letras e músicas ao mesmo tempo. Aí eu comecei a escrever *O negro da vida é a noite que espera/É a dor da memória e a lembrança de amor*. Comecei a falar da lembrança da Verônica cantando com aquela caixa de marabaixo. Essa era a intenção. O mote era esse, uma forma de homenagear essa cantora de marabaixo lá do Mazagão.”

Verônica do Marabaixo, naquele dezembro de 1995, era pouco conhecida. Depois é que se tornou uma referência no estado do Amapá, como uma grande cantora de marabaixo.

“Eu estava compondo a música e o Osmar Junior⁹ entrou na sala. Creio

⁹ Osmar Junior Gonçalves de Castro 14/6/1963 Macapá/AP.

que nesse dia ele ia pedir uma pauta para fazer algum *show*. Quando Osmar entrou e me ouviu cantando, imediatamente começou a cantar o refrão *É pedra de mistério/É vida sem igual/A força da luta rufa o tambor*. Ele começa a cantar sem saber o que eu estava escrevendo. Isso é que é incrível nesse processo de junção. Naquele momento de juntar uma música que eu estava criando com uma letra que ele, sem saber, acrescentou. Eu até hoje tenho guardado o papel que o Osmar escreveu o refrão de *Pedra de mistério*”, relata Di Miceli.

Indagado sobre a história dessa composição, Osmar Junior se esquivava um pouco, alega que não tem a lembrança consciente do momento. Eu insisto.

“Eu preferiria que o Enrico contasse essa história. Porque foi um momento na minha vida que, te confesso, se apagou da minha mente. Foi um tempo de sexo, drogas e *rock and roll*. O Enrico tem mais detalhado. Inclusive ele tem até um pedaço de papel que me mostrou e me surpreendeu outro dia, que é o momento em que eu entro na música. Você viu o Enrico contando”, me pergunta Osmar Junior¹⁰.

Provavelmente tenha sido na casa de Enrico Di Miceli, no Bebedouro da Flor, no mês de março de 2018, durante uma reunião com outros compositores. Já tentei e não consigo lembrar do momento. E olha que eu nem estava numa fase de sexo, drogas e *rock and roll*.

“Ele [Enrico] contou que estava no teatro compondo e eu cheguei na hora do refrão [canta] *É pedra de mistério/É vida sem...* Quando ele recontou a história, na sua frente, eu fiquei emocionado, porque reconfirma esse meu processo.” Osmar Junior se refere ao fato de ter a habilidade de compor com ou sem o instrumento, em qualquer local, em qualquer circunstância, dentro do carro ou sentado na cama dele.

“Eu lembro muito pouco. Eu acho que eu estava num teatro. Eu fui entrando e fui ouvindo aquela música. Pelo que eu me lembro, na hora em que eu abri a porta da sala em que o Enrico estava, eu falei o refrão. Eu não me lembro se essa melodia é minha ou dele. Eu acho que é dele. Eu sei que a letra estava na minha cabeça. Eu estava ouvindo – acho que ele não sabe desse detalhe – no silêncio dos corredores do teatro, alguém cantar uma música. Aí, quando eu abri a

¹⁰ Entrevista concedida ao autor em 30/5/2018, em Macapá/AP, com complementações posteriores via WhatsApp.

porta dessa sala, ele estava lá e eu me meti na música. Isso eu tenho certeza, que eu invadi a música dele com este refrão: *É pedra de mistério/É vida sem igual/A força da luta rufa o tambor/O raio partiu a nossa videira/E a semente viva foi o que ficou.*”

Consulto o Osmar se já não havia um pensamento preexistente, algum fato que o tenha levado a criar esse trecho de música com essa letra. Isso ele consegue recordar. “Eu me lembro que eu tinha assistido a *2001: Uma Odisseia no Espaço* [Stanley Kubrick, 1968]. Em algum momento havia uma cena de fogo ou de um raio. E eu mentalizei, não só a descoberta da força, da liderança do homem, mas naquele momento eu vi que foi implantado e desenvolvido no homem – seja preto ou branco – um DNA de Deus. É esse o pensamento do refrão, na minha concepção.”

A narrativa desse amapaense confirma o processo criativo de um baiano ao criar: *Quem sabe o superhomem venha nos restituir a glória/Mudando como um Deus o curso da história/Por causa da mulher*. Segundo Carlos Rennó (1996), Gilberto Gil compôs a música *Superhomem, a canção* após ouvir um relato entusiasmado de Caetano Veloso, que havia acabado de assistir ao filme *Superman* (Richard Donner, 1978) e ficara impressionado quando o super-herói mudou o movimento de rotação do Planeta para parar o tempo e salvar a mulher amada.

“Depois eu terminei a parte A. [Já] A parte B o Osmar fez. E eu repeti a parte A no final, que eu fiz sozinho. Mas o Osmar Junior foi fundamental. É a nossa única parceria. A gente fala que fez essa parceria de uma forma tão espiritual que nós não precisamos ter outra. Mas eu acho que a gente tem que ampliar, sim, fazer mais músicas”, provoca Enrico. Semelhante a Flavio Venturini e Guarabyra que compuseram *Espanhola*¹¹, no ano de 1977, e nunca mais criaram nada juntos. Flavio¹² diz que Guarabyra reclama a oportunidade de novas parcerias.

Sobre *Pedra de mistério*, Enrico conta que estava produzindo um *show* autoral e que surpreendeu a homenageada pela televisão. “Era uma apresentação num desses bares que recebia *shows* com músicas autorais. Eu estava fazendo a divulgação do evento e fui entrevistado por uma emissora de televisão. Aí eu cantei a música em primeira mão. A Verônica assistiu e disse que quase enfartou quando viu. Eu disse: ‘Essa é uma homenagem a você, Verônica do Marabaixo, lá de Mazagão, que eu vou fazer hoje no *show*’”

11 História contada no volume IV, da série Então, Foi Assim.

12 Entrevista concedida ao autor em 5/4/2016, em Brasília/DF.

Em relação ao processo criativo de Di Miceli – na fase pós-parceria com Joãozinho Gomes –, ele prefere musicar letras. “Particularmente, eu gosto muito mais de receber as letras para colocar a melodia. Na maioria das vezes, eu faço duas, três e até quatro melodias para uma mesma letra. Só a concluo quando sinto exatamente quando o casamento letra e melodia está perfeito.”

Osmar Junior já não tem o mesmo pique de compor de quando era mais jovem. Já foi mais paciente consigo mesmo e com a música que chega do astral. “Eu guardo muita melodia. Eu não tenho mais aquela energia. Não é pela questão de idade ou cansaço. É uma preferência minha. Aquela energia de pular e pá: ‘Olha essa música aqui que eu acabei de fazer!’ Não, a música tem que torrar a minha paciência, ela tem que me encher o saco para eu poder sentar, dar uma atenção para ela. Outro dia eu disse que eu detesto compor. O que eu queria dizer era isso aí, entendeu? Porque eu fico segurando a barra até ela [a música] não deixar mais! Ela diz assim: ‘Ou tu me fazes ou eu vou te deixar doido!’ Aí é que eu faço. Mas resumindo: A melodia vem bem mais fácil do que a letra. Bem mais fácil.”

Sabedor das ligações de Osmar com os elementais e com o etéreo, eu o questiono sobre a relação da criação musical com o Divino, com o invisível.

“A música é a construção de algo que não existe, é impalpável. Nem quando você coloca dentro de um CD você consegue triscá-la. Aí você fez uma pergunta: ‘Se eu acredito nos dons?’ Claro, é a coisa mais exata, é uma matemática. Eu tenho uma viagem de que nós somos mesmo anjos, com as mesmas hierarquias. Sem a gente, eles não se relacionam com a Terra. Eu vim, por exemplo, de vários outros homens e mulheres. O que está em mim hoje é a pulsação da relação milenar de uma cultura religiosa, de um pensamento científico. Eu tenho tudo aqui dentro. Tu imaginas a quantidade de coisas que tu trazes, né?”

Osmar expõe a interessante visão reencarnacionista de que o cabedal de conhecimento vai se acumulando durante a trajetória evolutiva. E que as experiências humanas de um espírito podem se dar tanto em corpos masculinos quanto femininos.

“A música, os gregos diziam que era perigosa, que ela poderia manipular as pessoas. Então ela é digna de anjos mesmo, sabe? Ela pode mudar uma ideia, ela pode melhorar uma sociedade, ela pode fazer uma pessoa ‘coração de pedra’ chorar. Uma das maiores prerrogativas da música é marcar o tempo. Você se

lembra de uma música, de uma situação. Então, de alguma forma, você se torna onipresente. Porque eu posso estar aqui conversando contigo e tem uma música minha tocando no rádio agora, com a minha voz. Então todo esse processo me dá o direito de ser um anjo. *Anjo bom, anjo mau, [anjos] existem e são meus inimigos e são amigos meus. As fadas também existem, são minhas namoradas.* Sem isso não tem literatura, não tem poesia”, declara Osmar citando Cazuza na canção *Azul e amarelo* (com Lobão e Cartola).

Na música amapaense, Osmar Junior é único. Ouvi-lo falando de Grécia, de anjos, de pulsação, de relação milenar, de pensamento científico enfatiza sua característica marcante de ter um pé na terra e outro no etéreo, de usar o passado como sustentáculo e de dialogar com o futuro.

Pedra de mistério foi gravada por Sabatião no CD *Cheio de Gente* (Produção Independente, 2002); por Patrícia Bastos, no CD *In Concert* (Produção Independente, 2004); por Claudete Moreira, no CD *Legítima*, com participação de Zé Miguel (Produção Independente, 2007); e ainda por Enrico Di Miceli, com participação de Nilson Chaves, no CD *Todo Música* (Produção Independente), com previsão de lançamento para 2018.

Antes de terminar, quero tratar do aspecto das gravações não lançadas dessa canção. Silmara Lobato¹³ conta que “*Pedra de mistério* foi gravada bem no início da banda Negro de Nós e não foi incluída no CD. Tanto que ela não foi gravada na minha voz. Foi no início, ainda estavam decidindo quem seriam os componentes da banda e ela foi gravada pelo Bolachinha – salvo engano –, antes de a gente registrar qualquer CD. Foi uma gravação experimental, em 1998. Isso porque, logo no início de 1999, eu entrei no Negro e já fui para o estúdio gravar o primeiro CD”. Os autores a gravaram no CD *De Bar em Bar* (Produção Independente), disco até hoje não lançado, mas que tocou bastante nas rádios de Macapá. E ainda por Lúcio Mouzinho, no CD *Sonora Idade* (Produção Independente), gravado entre janeiro de 2005 a maio de 2006, igualmente ainda não lançado.

Enrico Di Miceli, que é um dos grandes compositores adotados pelo Amapá, especialista nas harmonias rebuscadas, reconhece o valor de seu parceiro. “O Osmar Júnior tem uma grande contribuição pra música amapaense. Quando eu cheguei ao Amapá em 1988, o Osmar já era um compositor consagrado, era

13 Entrevista concedida ao autor, por WhatsApp, em 1º/9/2018.

quem tinha uma quantidade maior de músicas compostas. O Movimento Costa Norte, criado por ele com a junção de mais três artistas – Amadeu Cavalcante, Val Milhomem e Zé Miguel –, era um movimento de criação de composições falando sobre as coisas da nossa aldeia, com os ritmos que já estavam aqui, vindos da música negra, da música indígena. Acho que isso traduz o significado de Osmar e de sua obra para o estado. O interessante é que o Movimento Costa Norte continuou por intermédio de outros movimentos, de outros grupos que vieram depois, como o Raízes Aéreas, o João Amorim e uma galera de compositores que reúne uma característica musical mais contemporânea, um desdobramento, mas que continua a contar a nossa história.”

PEDRA DE MISTÉRIO

(Enrico Di Miceli/Osmar Junior)

*O negro da vida é a noite que espera
Na dor da memória, lembranças de amor
Quando está de partida, fugindo da alma
Desespera e acalma e eu sei aonde vou
É pedra de mistério é vida sem igual
A força da luta rufa o tambor
O raio partiu a nossa videira
E a semente viva foi o que ficou
Se à noite ela encanta, eu viro criança
Na voz da esperança, banhado de flor
E logo eu me perco na dança do negro
Marabaixo ou batuque é mais que um louvor*

JEITO TUCUJU

Ficou comprovado nesta pesquisa que o artista tucujuense¹ ama a sua terra. Admira-a. Acolhe-a. Compreende suas deficiências e não admite, em hipótese alguma, que alguém, seja quem for, venha de longe falar mal de sua cidade. “Que são coisas que infelizmente ainda acontecem com pessoas que chegam aqui, que vêm de fora na maioria das vezes. Embora tenha os autóctones que fazem isso também, o que eu acho um completo absurdo”, reclama o poeta e letrista paraense Joãozinho Gomes, que há cerca de vinte anos ancorou o coração no Amapá para se estabelecer.

Pois foi exatamente em resposta a um fato desagradável e deselegante dessa natureza que o cantor e compositor Val Milhomem² e o parceiro Joãozinho Gomes³ criaram uma das canções mais lindas do estado e que se transformou no Hino Cultural do Amapá: *Jeito tucuju*.

É Val Milhomem quem inicia o compartilhamento dessa história que, por uma questão de ética, omitirá o nome do personagem. “Ah! Essa música, eu acho, se você pensar no motivo que a levou a ser composta, não era para ter saído tão bela assim. Porque ela começa com uma discussão que eu tive com um colega de trabalho, que era de outro estado. O cara estava falando mal da minha cidade: ‘Ah! Porque aqui não tem nada...’⁴

Dá para imaginar o rosário de críticas que o colega fez: não tem saneamento básico, a violência urbana se compara à das grandes metrópoles, a orla não tem manutenção, há carência de investimentos no turismo, o asfalto da cidade é péssimo, o serviço de Internet é precário...

“Aí eu discuti com o colega. Eu falei: ‘Eu acho que tu estás precisando olhar com outros olhos, para outros ângulos. Talvez não tenha aquilo que tu queiras que tenha, um mar aqui na frente, um edifício de vinte andares’. Naquela época não tinha mesmo. ‘Mas tem as belezas naturais, a beleza da

1 Natural ou habitante do Amapá, o mesmo que amapaense, que advém de *tucuju*, etnia indígena que habitava a margem esquerda da foz do rio Amazonas, onde atualmente está localizada a capital Macapá.

2 Lourival Milhomem 20/12/1957 Macapá/AP.

3 João Batista Gomes Filho 20/10/1957 Belém/PA.

4 Entrevista concedida ao autor em 23/5/2018, em Macapá/AP.

alma das pessoas em si, tem a beleza das manifestações culturais'. Depois desse papo, eu fiquei muito chateado. De noite, eu encontrei o Joãozinho na inauguração do Trapiche Eliezer Levy. Eu falei para ele: 'Ah! Eu estou chateado. Vamos tomar um uísque aqui. Eu estou muito 'p' da vida. Sabe o que aconteceu? Foi isso, isso, isso'. Contei tudo para o Joãozinho."

Val desabafou todas as mágoas para o amigo que, pelo sentimento de pertencimento, não demorou a tomar as dores. "Nós nos sentamos para tomar umas cervejas num dos bares da Beira-Rio. Ele realmente estava muito indignado. Ele me contou todos os detalhes e acabou passando a indignação dele para mim. Ficamos os dois indignados", relembra Joãozinho⁵.

Milhomem continua o relato: "Estávamos tomando umas. O Joãozinho perguntou: 'Mas ele falou mesmo isso, aquele imbecil'? Eu sei que foi uma farra de umas quatro garrafas de uísque. Foi a última farra que nós fizemos de uísque. Aí eu propus para ele: 'Vamos fazer uma música para dar uma resposta para esse cidadão'".

Joãozinho Gomes concordou na hora.

"E como nós estávamos compondo um repertório para o disco do grupo Senzalas, achei boa a ideia de fazer uma canção, que se colocasse em contraponto a tudo aquilo que aquele sujeito tinha falado no dia e que nos deixou tão indignados assim", relembra Gomes.

A mistura de cerveja com uísque deve ter resultado numa ressaca fenomenal.

"Aí, quando passou o porre, eu me lembrei do assunto e fiz uma melodia. Em seguida, falei pro Joãozinho: 'Já fiz a melodia'. Ele pediu: 'Então grava e me dá'. Gravei e entreguei. Acho que uma semana depois o Joãozinho me chega com a letra: 'Tá aqui. Fiz a letra'. Aí eu comecei a cantar e achei uma coisa muito bonita", elogia Val Milhomem.

Joãozinho Gomes contextualiza melhor: "Eu escrevi a letra de *Jeito tucuju* baseado exatamente nesse fato. Não toquei diretamente no assunto, porque é tão feio, a história é tão descabida que não caberia aproveitar palavras decorrentes [dela] para confeccionar a letra. Mas coloquei a cidade, o estado, o lugar numa

⁵ Entrevista concedida ao autor em 1º/6/2018, em Macapá/AP.

posição em que merece estar, de pura beleza, de puro encantamento, do amor que seu povo tem por esse lugar”.

Enquanto cantava, Val observou que havia algo em desacordo entre sua melodia e a letra de Joãozinho. “Eu percebi que tinha uma parte da letra que se repetia na primeira estrofe. Joãozinho se justificou dizendo que estava faltando mesmo um verso e que ele repetiu. ‘Não tem problema. Vai assim mesmo’. Aí eu comecei a cantar a música por aí, para mostrar para as pessoas. E elas perguntavam:

‘– De quem é essa música?’

‘– Minha e do Joãozinho’, eu respondia.

‘– Essa música é linda!’ E olha que era só na voz e o violão.”

Joãozinho se lembra dessa particularidade. “Realmente ficou faltando um verso. Isso nos deu um trabalho daqueles e a gente não achava o verso. Passava o tempo e a gente lembrava: ‘Falta aquele verso. Vamos procurar’. A gente sentava para procurar e o verso não vinha. ‘Ah. Deixa mais para frente’. De vez em quando, a gente lembrava: ‘Vamos procurar o verso’. Não vinha.”

Val Milhomem relembra que estava na hora de selecionar o repertório para o disco do grupo Senzalas. Seria “um disco só com marabaixos e batuques. A gente pensava em pegar a nossa musicalidade e misturar os instrumentos clássicos da música erudita com os tambores, para ver no que dava”.

O disco foi gravado no Rio de Janeiro. Em plena viagem, Joãozinho Gomes lembra que Val ainda cobrou:

“– Cara, e o verso da música’?

‘– Vumbora que na hora a gente acha’. Nada. E aí no estúdio, com todas as bases gravadas, e agora? Nada. Vai sem o verso. Sei que foi um sufoco lá no Rio”.

No estúdio, com todas as vozes-guias e as bases gravadas, faltava pouco para concluir a produção. “Aí chega o dia de botar a voz definitiva. Uns dias antes, a gente foi convidado para um jantar na casa do amigo Nilson Chaves. Ele convidou o Jamil Damous, a Luhli e outras pessoas. Lá eu toquei *Jeito tucuju* e o Nilson adorou:

‘– Eras^[6], eu quero cantar essa música com vocês.’

‘– Tu estás falando sério?’

‘– Sério.’

‘– Olha, é amanhã a gravação da voz.’

‘– Então, amanhã eu estarei lá no estúdio.’

O jantar na casa do Nilson havia sido num sábado. A gravação seria na segunda ou na terça. Eu sei que nós estávamos no estúdio e o Joãozinho perguntou: ‘E agora, o verso? Nós vamos ter que achar esse verso. Amanhã já é a gravação da voz’. Aí nós fomos embora para o apartamento que a gente tinha alugado. E o Joãozinho ficava perguntando: “Val, o que tu achas disso aqui”? Aí eu ouvia e dizia: ‘Não, eu acho que ainda não é, não’. Até que, lá pelas tantas, ele disse: ‘Val, o que tu achas de *o dom milagroso*’? Estava ali, né? *Jamais irá compreender a crença de um povo/Sua ciência caseira/A reza das benzedadeiras/O dom milagroso*. Estava lá o tempo todo, mas... Isso é complicado às vezes, como é que tu vais entender que o cara não achou aquilo durante dois anos? Porque, quando nós gravamos com o Senzalas, a música estava com quase dois anos de composta. Então, como é que nesse tempo todo o Joãozinho não achou? E naquele momento ali, ele foi e achou. Se você hoje analisa a letra, vê que só cabia aquele verso. Podia até colocar outro. Mas não cabia. Ia ser só uma muleta. Porque o verso é aquele. Só faltava acordá-lo. Depois nós fomos para o estúdio e gravamos lindamente. O Nilson fez uma interpretação maravilhosa”, elogia Val Milhomem.

Tudo na sua hora. As músicas e as letras também precisam de um tempo de gestação. Algumas acontecem em minutos, outras levam anos para serem finalizadas.

“O verso era *o dom milagroso*. A particularidade disso é que a gente gastou tanto tempo, um verso tão simples, como a letra toda é. Muito simples. E essa trabalhadeira toda que a gente teve, dois compositores trabalhando para encontrar um verso, uma dificuldade toda para encontrar um verso extremamente simples. Essa história me chama atenção pelo tempo que a gente perdeu procurando por

6 Expressão regional exclamativa muito utilizada no norte do país.

ele. Nos deu um trabalho danado. E quando você acha *é o dom milagroso*”, justifica Joãozinho Gomes.

A música foi concluída e gravada pelo grupo Senzalas. Muito embora seja indiscutivelmente linda, não bastou para que tivesse uma boa projeção.

“Engraçado é que ela passou praticamente dez anos escondida dentro do CD do Senzalas. Até que um dia, uns caras de uma empresa de publicidade que prestava serviço para o governo, fizeram um clipe e publicaram na Internet ou no Amazon Sat. Eles tiveram a ideia de usar como trilha na propaganda do governo. E aí chamaram a mim e ao Joãozinho e pediram autorização para usar a música no clipe. E como a gente era ligado à administração [estadual], eles prometeram pagar a gente. Na verdade, eles nem pagaram. A gente liberou. Era muito pouco dinheiro, dava só para a gente tomar uma cerveja. O que é que eles fizeram? Produziram um clipe com imagens do estado em cima da música e veicularam na tevê. Era dia e noite aquilo sendo veiculado. A gente nem apareceu no clipe. A maior bobagem foi a gente não aparecer no clipe, a gente estaria famoso hoje [risos]. O clipe foi muito bem recebido pelo povo. As pessoas se viam dentro dele e se veem até hoje. ‘Esse aqui sou eu’”, constata Milhomem.

Foi como propaganda institucional, com a associação da música com as belas imagens de monumentos, do povo, das manifestações culturais, que ela se tornou conhecida.

“É uma bela canção que nasceu de um episódio ruim, que foi esse ataque verbal e descabido contra o povo amapaense. Uma canção que se tornou um símbolo da cidade, do estado, um símbolo do povo do Amapá. Não é à toa que hoje ela é o Hino Cultural do Amapá, instituído por projeto apresentado pelo deputado estadual Dr. Furlan, que encaminhou a proposta, baseado num projeto de Roraima.” Joãozinho Gomes refere-se à música *Roraimeira*, composição de Zeca Preto, que também foi instituída na Assembleia Legislativa do estado como Hino Cultural de Roraima.

Jeito tucuju foi gravada pelo grupo Senzalas em CD homônimo (Produção Independente, 1997); em seguida, pela cantora Claudete Moreira, em CD homônimo (Produção Independente, 2001); e por Patrícia Bastos, no CD *In Concert* (Produção Independente, 2004).

Jeito tucuju é uma das inúmeras composições do cancionário amapaense que ganhou o mundo na interpretação de Patrícia Bastos. Ela relembra quando a ouviu pela primeira vez.

“Foi em 1997, no CD *Senzalas*. Na época, eu ouvia todos os dias. Eu andava com o CD na minha bolsa e onde eu tinha oportunidade de ouvir ou de mostrar para as pessoas, eu tirava da bolsa e mostrava. Tinha outras músicas maravilhosas, lindas, com ritmos do Amapá que me encantavam muito, inclusive *Jeito tucuju*. Eu ouvia essa música repetidamente, de quatro a cinco vezes, todos os dias. Foi uma paixão à primeira vista. Eu a acho linda: melodia, letra e arranjo. Aquele violoncelo e aquela caixa de marabaixo me levavam para uma viagem pelo nosso majestoso rio Amazonas. Da letra, o que me chamava mais atenção, que me emocionava e me emociona até hoje, é quando fala do jeito de ser do nosso povo, do saber transbordar de tanto amor ao ver o rio.”⁷

Patrícia não demorou a incluí-la no repertório dela. Primeiro, nas reuniões familiares em sua casa ou no sítio da família; depois, no *show* que realizou no Teatro das Bacabeiras. “Entre 1999 e 2000, eu resolvi fazer um *show* inspirada pela música, ela era o carro-chefe do *show*. No arranjo, a gente colocou a batida do pulsar de um coração. O *show* começava com a música. O espetáculo ficou em cartaz, com teatro lotado, e virou esse disco, o *Patrícia Bastos In Concert*, que foi gravado ao vivo. Essa gravação se eternizou. Hoje, depois de quase 15 anos da minha gravação, eu a canto em todos os *shows* que eu faço. É muito lindo ver o povo cantando essa música. Geralmente, eu paro e deixo o povo cantar. É emocionante. Sempre que faço *shows* fora de Macapá ela se tornou queridinha, sempre muito pedida. É uma música que valoriza as nossas raízes. Eu vi nela a expressão fiel da nossa cultura.”

Exatamente por difundir a cultura *tucuju* por intermédio de seu canto, Patrícia Bastos, considerada a principal porta-voz da MPA⁸, alcançou projeção nacional. É Joãozinho Gomes quem a reverencia. “Em primeiro lugar, eu quero dizer que é preciso coragem para fazer o que a Patrícia tem feito. As pessoas ainda não tiveram noção – e quem já teve não quer falar – do grau de importância dela. Ela é muito importante para a cultura e para o desenvolvimento desse estado, como todos os artistas são. Mas as conquistas que ela teve são indiscutíveis. Às vezes acontecem

⁷ Entrevista concedida ao autor, por WhatsApp, em 4/9/2018.

⁸ Música Popular Amapaense.

coisas que aqui passam batido, como se não tivessem importância. Quando ela é indicada para o Grammy, ninguém fala absolutamente nada, todo mundo fica calado. Quando acontece qualquer tipo de desgraça, quando prendem um cara aqui, a mídia corre, faz um estardalhaço danado. Aí o estado cai naquele inferno, que só tem coisa ruim. Quando acontece uma coisa fantástica como essa, de uma artista que é daqui, que mora aqui e que está indicada para um Grammy, ninguém fala nada. Ainda não foi dada a devida importância à artista que é a Patrícia Bastos.”

Gomes se refere à tendência da mídia mundial sensacionalista em conceder mais espaço para os fatos negativos, escabrosos e anticonvencionais do que aos positivos e que influencia os meios de comunicação do Amapá. Na música, por exemplo, não é a afinação, a boa voz ou o melhor repertório que interessa à parte desses veículos. São as atitudes agressivas, os glúteos avantajados, os seios volumosos, o figurino extravagante, as mensagens dúbias e preconceituosas.

“Acho que as pessoas têm que dar mais valor à Patrícia. Volto a frisar. Todos os artistas são importantes. Mas, ela, por ter saído [do Amapá], por estar buscando outros horizontes e ter conseguido coisas importantes, merece, sim, ser mais reconhecida por isso.”

Aproveito o ensejo e pergunto a Joãozinho o que devem fazer os artistas amapaenses, cantores, compositores para buscarem o caminho da projeção, já que o isolamento geográfico é uma constatação.

“Para os artistas mais novos, as redes sociais são superimportantes. Todos têm que usar o máximo que possam. Mas é fundamental sair, têm que buscar seu espaço. Não estou dizendo para todo mundo pegar sua mochila, pegar suas coisas, mudar do Amapá, ir embora. Nada disso. Mas têm de andar, levar seus trabalhos em outras praças, buscar outros espaços, outros horizontes. Porque as redes sociais são fundamentais; mas só elas não vai funcionar, não vai ajudar que esse artista tenha um destaque maior. Então, se está novo, está jovem, tem pique, sai, viaja, leva, dá um jeito, prepara um projeto para circular. Não ficar só esperando aqui, porque não cai um maná do céu. E quem dorme com Morfeu, pode não acordar.”

Voltando à música-destaque deste capítulo, *Jeito tucuju* foi uma resposta bela e poética para uma atitude feia, descabida, despropositada e agressiva. No entanto, esta não foi a experiência única nesse sentido vivida por Joãozinho Gomes. Nos primeiros meses do poeta em Macapá, ele foi agredido verbalmente.

“Uma vez, uma pessoa que estava num grau de embriaguez muito elevado – e eu também – dizia que eu mal tinha chegado [a Macapá], que eu não tinha direito de querer falar das coisas daqui, que eu tinha caído de paraquedas.”

O que me faz lembrar imediatamente de um samba-canção de 1952: *E hoje, por ciúme ou por despeito/Acha-se com o direito de querer me humilhar* (Aylce Chaves e Paulo Marques).

“Alguém motivado por ciúme, claro. Mas no fundo, no fundo, eu não me importei com isso. Na verdade, eu tinha como contribuir para a música, para a cultura do Amapá. Eu tinha certeza disso, eu nunca me incomodei com isso. Se eu fosse, de fato, um impostor, se eu fosse um charlatão, eu me preocuparia. Mas eu sabia que eu não era. Essas coisas, a gente não deve levar em consideração. Hoje em dia não falam mais porque não cabe. Aí, eu escrevi: *O meu amor por ti é maior do que o teu mapa/Mais extenso do que tua mata/O meu amor por ti é sui⁹ picando ata.*” Que é justamente um trecho da letra de *Eu sou daqui*, composta em parceria com Enrico Di Miceli

9 Pássaro nativo da Amazônia.

JEITO TUCUJU

(Val Milhomem/Joãozinho Gomes)

*Quem nunca viu o Amazonas
Nunca irá entender a vida de um povo
De alma e cor brasileiras
Suas conquistas ribeiras
Seu ritmo novo
Não contará nossa história
Por não saber e por não fazer jus
Não curtirá nossas festas tucuju
Quem avistar o Amazonas nesse momento
E souber transbordar de tanto amor
Esse terá entendido o jeito de ser do povo daqui
Quem nunca viu o Amazonas
Jamais irá compreender a crença de um povo
Sua ciência caseira
A reza das benzedeadas
O dom milagroso*

SENHOR DE MARAJÉ

O cantor e compositor Nonato Santos¹ nasceu em Macapá, mas foi criado desde criança na região do Xingu, no estado do Pará. A vida simples e solidária dos ribeirinhos, que ele vivenciou e presenciou, ficou tão impregnada em suas memórias, que se reflete em sua música e o impele a escrever letras que são também poesia. “O que mais me inspira é a beleza da Amazônia, essa diversidade, como diz o Zé Miguel, em *Vida boa*². Mas também a própria natureza, as árvores, a floresta. Se você estiver prestando atenção, em determinados momentos você olha e vê um verdadeiro jardim. Outra coisa apaixonante é o carinho, a solidariedade das pessoas, aquela coisa da ajuda mútua que as pessoas têm. O caboclo mora a quinhentos, mil metros longe do outro. Ele rema pelas curvas daqueles rios para levar um pedaço de caça para um vizinho. Para você ver o quanto eles são generosos. Isso toca no coração da gente.”³

Com o DNA de um grande músico no sangue, que ele só foi descobrir na juventude, Nonato, quando criança, levava a música na brincadeira.

“Olha, eu no interior, lá na região do Xingu onde eu morava, a gente brincava de cantoria. Porque, na verdade, eu não me considero um cantor. Eu sou mesmo é um cantador. Um cantor tem mais responsabilidade. O cantador, não. O cantador canta aquela coisa espontânea, que brota do coração. Então a gente cantarolava, minha mãe também cantarolava lavando roupa na beira da praia. E eu comecei a me sentir bem com aquilo.”

Nonato mal sabia que a música era uma herança familiar, que estava latente e precisava de confirmações.

“Quando eu vim a conhecer meu pai, aqui em Macapá, eu com 16 anos, para minha surpresa, eu dei de cara com um cidadão que era apaixonado pela música, um violinista, que já tinha montado um conjunto, um grupo de pau e corda: violão, o contrabaixo acústico, o violino.”

¹ Nonato Santos 24/11/1951 Macapá/AP.

² História contada em outro capítulo deste livro.

³ Entrevista concedida ao autor em 26/5/2018, em Macapá/AP.

O pai de Nonato é Hernani Vitor Guedes, um dos principais ícones da música amapaense, criador do Hernani Vitor e Seu Conjunto, que depois se transformaria no grupo Os Mocambos. “Participavam desse conjunto o Nonato Leal, o Biroba e outros tantos como o Zé Criolo. E, por incrível que pareça, eles tinham uma fubicazinha, uma caminhonete, e todos os bailes que eles iam tocar, literalmente carregavam um piano. Era a minha tia Irene quem tocava e cantava.”

A primeira formação d’Os Mocambos teve um período curto. Logo ocorreu a natural substituição de músicos da velha guarda por sangue novo, dispostos a transformar e se projetar no cenário musical amapaense. “Foi quando entraram o Fernando Canto; o Aldomário; o Zé Maria, conhecido mais tarde como Jomasan, que está na Guiana Francesa; e o Ismael Guimarães. Os Mocambos foi o primeiro conjunto de baile que teve um órgão. Nesse tempo, não era teclado, não tinha toda essa tecnologia. O Aymoré foi treinado para inaugurar. Passaram o dia todinho ensaiando para fazer esse baile em comemoração à compra desse órgão. Depois que o Aymoré saiu, foi o Ismael Guimarães – que era sanfoneiro – quem assumiu o órgão, que ele tocava se revezando com o saxofone.”

Nonato Santos acrescenta importantes detalhes à história de Os Mocambos, que foi generosamente revelada no capítulo dedicado à música *Tô em Macapá*⁴ (Nivito Guedes/Sabatião), revelada pelo irmão dele, Nivito Guedes.

“Nivito era bem garotinho nessa época. Eu já era bem taludo, já estava com 16 para 17 anos. E a gente ficava piruando, doido para entrar, mas não tínhamos cacife pra tocar naquela banda que era uma das mais consideradas daqui. Então o meu pai pagou uma escola de música para mim. Pena que eu não tenha continuado a estudar. Eu briguei com o Mestre Oscar Santos, que é responsável pela formação de dezenas, quiçá centenas de músicos aqui em Macapá, como é o caso do maestro Joaquim França, que é da Orquestra Sinfônica de Brasília e que foi um dos alunos dele.” Nonato Santos se arrepende até hoje de não haver estudado teoria musical e os aspectos técnicos de música com Oscar Santos.

Sobre o que possa ter recebido como estímulo na fase da juventude, Nonato é crítico e exigente. “Claro que eu tive aquela influência de garoto na época da Jovem Guarda. Mas eu já concebia, principalmente nas letras das músicas, outro viés. Não aquela coisa muito ingênua. Apesar de eu ser um garoto, eu

⁴ História contada em outro capítulo deste livro.

já via que a letra era um veículo para a gente contar as coisas da nossa Amazônia. Por isso eu me encorajei a colocar músicas nos festivais. Para minha surpresa, embora eu nunca tenha chegado a ganhar um prêmio – até porque eu não levava muito a sério –, eu as inscrevi nos festivais e elas foram aceitas. No início, a gente recebia muita crítica negativa. Mas tiveram as positivas também. Eu já amava mesmo a nossa Amazônia. E não parei mais de fazer músicas que se relacionem com o tema.”

Por se identificar com a região, Nonato busca justificar o diferencial de seu trabalho no amor pela Amazônia. “Eu tenho uma linguagem toda especial, porque eu uso os verbetes, uso aquele linguajar do ribeirinho, eu misturo com tupi-guarani, faço uma miscelânea, porque é assim que eles falam, é assim que nós falamos. Eu digo nós falamos, porque eu também falava assim, daquele jeito. Muitas coisas já se perderam na minha cabeça. Quando eu volto nos interiores, principalmente do Xingu, onde me criei, às vezes me deparo com palavras que já não estavam na minha memória. ‘Essa uma aqui já fugiu. Mas vou voltar com ela.’ Que é justamente o linguajar de lá.”

Aquela linguagem cabocla que só é compreendida pelos estudiosos em linguística ou por quem é nativo da região. “Por exemplo, tem uma música que eu falo *Menina esse meu canto triste/É o canto do urutaí/Em noites de lua cheia/Chorando por causa de ti*. Eu estou falando de uma lenda da Amazônia, que é o Urutaí, um pássaro noturno, que chamam de mãe-da-lua, que só canta em noite de lua cheia. Eu falo dos amores ribeirinhos, do camarada que encosta a canoinha debaixo daquelas ramas para namorar escondido com a menina e depois coloca a culpa no boto. Então, são essas as minhas inspirações. O que me diferencia, na verdade mesmo, é o linguajar.”

O processo criativo musical de Nonato Santos é intuitivo. Como ele não escreve partituras, grava as canções assim que nascem para não esquecê-las. “A minha criação normalmente vem de uma ideia, uma inspiração ou de alguma coisa que eu vi, que eu observei. O resto é você trabalhar em cima da letra, para você burilar. Primeiro, eu escrevo tudo o que vem à cabeça, depois vou lapidando, vou tirando, vou colocando, vou acertando, ao final ficam as melhores frases, para que ela não fique uma coisa forçada, para que ela transpareça mais espontaneidade. Tem também a questão gramatical, para você não cometer erros graves. A inspiração é o que vem primeiro, tanto na música, na melodia, quanto na letra. Por exemplo, tem uma música que eu comecei em 1982. Eu batalhei para colocar

uma letra e eu não conseguia. Em 2000, a letra veio fácil, fluiu. Por outro lado, eu tenho uma música que se chama *Santa profana*, em que eu ‘canto’ a noite como fosse uma mulher. Era de madrugada, eu estava com sono, vim cantarolando ela no táxi. O motorista olhou para mim e disse:

‘ – O que você está cantando?’

‘ – Eu estou compondo aqui.’

Quando eu acordei, umas quatro horas da tarde, eu fui tocar no violão e a música estava praticamente pronta, foi só dar uma arrumadinha na letra.”

Nonato Santos, embora seja autossuficiente na criação musical, tem mais facilidade de escrever letras do que compor melodias. Na ocasião de nossa entrevista, citou um caso interessante de plágio involuntário de uma música de sua autoria, que o deixou impressionado. “Eu já vi alguém cantarolar uma música muito parecida com uma canção minha. Só que era impossível essa pessoa ter pegado essa música minha. Eu não o conhecia. Ele não me conhecia. A música eu não gravei para ninguém. Um belo dia, ele cantou essa música para mim. Chama-se *Helena*. A melodia era toda de uma música minha, só a letra que era diferente. Mas o compasso, as notas musicais, não tem o que pôr ou tirar. Um negócio doido. Não teria como ele pegar a letra. Nesse tempo ele já morava em Belém e eu morava na Pedra Branca, no interior do Amapá.”

Nonato Santos revela também que uma de suas características é usar o instrumento como suporte para compor melodias. “A gente pega o violão e fica dedilhando. A gente tem a noção de uma letra e fica cantarolando, solfejando e ao mesmo tempo dedilhando. De repente, baixa o santo, acontece de você fazer uma melodia. Porque com o instrumento você tem mais facilidade, o instrumento te induz a melodia dependendo do seu dedilhado. A forma como você está tirando o som do violão, os acordes que você está dando, te induzem a criar uma melodia. Mas a gente tem outras técnicas também.”

Nonato detalha como criou uma de suas músicas preferidas, que é o destaque deste capítulo. “*Senhor de Marajé* nasceu de um pensamento de que eu precisava contar uma história da vida do amazônida. Mas eu não queria contar uma história fazendo citações. Eu queria contar uma história de uma forma diferente. Então eu comecei a pegar os termos que eram usados, que eu poderia citar alguma

coisa daqui *O vento assovia nas folhas do urucuri/A cigarra canta no curuatá do inajá/O peixe estronda no cacuri é hora de levantar. Olha o linguajar. Põe a igara no igarapé/Contraí esses músculos fortes/Ronca o remo com fé/Desafia a vida e a morte/Oh! senhor de Marajé.* Então esse senhor de Marajé é uma frase criada por mim, a partir de dois termos em tupi-guarani: *mara* é aquele varão de empurrar a canoa, que é bíblico, varão significa macho, masculino. E *jé* é o masculino da tribo, macho da tribo. Eu juntei as duas palavras e ficou *Marajé*, os dois com o mesmo significado, mas que dá uma sonoridade bonita e que significa um senhor de um lugar qualquer. Esse lugar não existe, é uma ficção para falar assim figurado da nossa Amazônia.”

Senhor de Marajé foi registrada pelo próprio Nonato Santos, no CD *Quixote Caboclo* (Produção Independente, 2012).

Para finalizar, Nonato Santos demonstra ser muito criterioso com a qualidade do que compõe. “As nossas músicas e as nossas letras têm que chegar ao ouvido das outras pessoas com qualidade. Exijo que tenham uma história, que tenham princípio, meio e fim. E, junto com isso, que chegue também a beleza, a poesia, porque não adianta você falar de coisas bonitas, sem falar da poesia. A poesia é uma das coisas mais bonitas que existem dentro da literatura.”

SENHOR DE MARAJÉ

(Nonato Santos)

*O vento assovia nas folhas do urucuri
A cigarra canta no curuatá do inajá
O peixe estronda no cacuri, é hora de levantar
Põe a igara no igarapé
Contraí esses músculos fortes, ronca o remo com fé
Desafia a vida e a morte, oh! Senhor de Marajé
De bernal a tiracolo feito com sernambi
Desembarca e pisa firme nesse solo, oh! Valente waiãpi
Despesca o cacuri e enche o paneiro com bacaba ou açai
E quando o guariba canta, de volta senta o pé
Oh! Senhor de Marajé
Vai majestade suprema das brenhas dessa floresta
Não soa mais a sapopema do teu reinado em festa
Daquela felicidade, a saudade é o que te resta*

AINDA LAGUINHO

Vivemos em um planeta em que os meios de comunicação estão concentrados nas mãos de poucos. Sabemos que quem manda no mundo é o poder econômico. Restam, portanto, poucas alternativas para quem necessita divulgar um trabalho, principalmente os mortais comuns que labutam na área da cultura. Até nas redes sociais dependemos de algoritmos que não nos permitem atingir os “milhares de amigos” que pensávamos haver conquistado, se não pagarmos por um impulsionamento.

Diante desse cenário desigual, o trabalho de alguns radialistas, jornalistas e *youtubers* é extremamente importante e ganha notoriedade. Na cadeia produtiva da música, por exemplo, se não houver pessoas dignas, comprometidas, abnegadas, responsáveis, sérias, éticas, na ponta de lá, fazendo a divulgação, programando canções de compositores regionais, realizando entrevistas, promovendo apresentações, os esforços de quem está na ponta de cá, compondo, cantando, gravando, terão sido quase infrutíferos.

Esses anjos são raros, mas existem. Devem ser reconhecidos e aplaudidos, sempre que possível, para que continuem estimulados a prosseguir na missão. Em Macapá, me vêm à lembrança, a princípio, dois, pelos quais eu tenho grande amizade e presto profunda reverência. O primeiro é o jornalista e radialista Heraldo Almeida¹ e seu imprescindível programa Canto da Amazônia. O outro é o ativista cultural Chico Terra e os canais de *web rádio* e *web tevê* Amazônia Brasil², que prestam serviço inestimável para a cultura da região. Além de anjos, os dois têm outro ponto em comum, são artistas, o que não deixa de ser uma redundância. Chico é um cantor popular e, Heraldo, compositor.

É exatamente sobre a vertente compositor deste último que quero me estender um pouco mais. Afinal, ele tem parcerias com diversos renomes do Amapá, é especialista em samba e é autor de *Ainda Laguinho*, destaque deste capítulo, feita com o cantor e compositor Osmar Junior³.

1 José Heraldo Cardoso de Almeida 3/9/1965 Macapá/AP.

2 www.chicoterra.com

3 Osmar Junior Gonçalves de Castro 14/6/1963 Macapá/AP.

Heraldo Almeida é uma pessoa que transpira amorosidade. É respeitoso, simples, gentil.

“A minha origem é indígena, a minha avó, mãe do papai, Sebastiana Tupinambá da Costa, ela era da tribo tupinambá, da região amazônica, do estado do Pará. Ela veio para cá e se casou com um ribeirinho, Antônio Tupinambá da Costa, que era meu avô. Ela cantarolava na cozinha aquelas músicas indígenas e me chamava para me contar histórias. A gente sentava e ela ia contando as historinhas. Minha avó tinha 92 anos e não tinha um cabelo branco. Os cabelos dela se estendiam maravilhosamente nas costas, até a bunda. A mão dela era igual a uma seda, mas com traços indígenas. Isso é muito forte em mim. Eu conheço e visito quase todas as aldeias, todas as tribos do estado do Amapá e algumas de Roraima. Eu sempre faço questão de ir, porque minha ancestralidade está ali, a minha raiz está ali. Tenho um respeito muito grande, porque está presente na minha família e no meu coração.”⁴

Heraldo cedo teve contato com a música, privilégio de haver nascido no bairro do Laguinho, que respira cultura 24 horas por dia. “Os maiores poetas da música de todos os estilos moram no Laguinho. O meu primeiro contato com a música e com os artistas da música foi com o Osmar Júnior e com o Fernando Canto. O Osmar passava em frente de casa todo santo dia. E o Fernando, com o grupo Pilão, ensaiava no quintal da casa dele. Todos nós crianças das redondezas íamos lá para ver. Além de cantar as nossas músicas folclóricas, eles até tocavam MPB para poder afinar os instrumentos e a gente acabava tendo essa influência. Não tinha como não gostar porque era marabaixo dia e noite, a gente tinha um acesso muito grande. Já o Osmar namorava uma vizinha e começava a dedilhar o violão e a cantarolar música brasileira. Ele cantava também algumas coisas no ritmo do marabaixo. Então, isso me influenciou muito. Não tive outras oportunidades. Na verdade, até tive, só que bem depois. Mas esses dois logo conquistaram o meu coração e é eterno o meu amor por eles.”

Não foram os Beatles nem o João Gilberto as duas experiências mais marcantes em termos musicais na adolescência de Almeida, mas músicos da terra, informação de pura autenticidade que, inicialmente, não acrescenta nenhum *glamour* à biografia dele. “O Osmar Júnior e Fernando Canto. Essas duas figuras

⁴ Entrevista concedida ao autor em 25/5/2018, em Macapá/AP.

apresentaram obras maravilhosas. O Osmar com *Igarapé das mulheres*⁵, que foi a primeira canção dele que eu ouvi. Do Fernando Canto, foi *Geofobia*, música que levou o grupo a criar a temática. Depois, ainda teve *Quando o pau quebrar*⁶. É importante dizer que eles reproduziam os temas nas rodas de marabaixo, no Centro Cultural do Laguinho, onde funciona o Centro de Cultura Negra. Era uma maloca em que todo mundo ia para lá, tanto no ciclo do marabaixo quanto fora do ciclo. É muito forte a negritude no Laguinho, a gente respirava negritude, respirava História. Isso é bastante presente em mim. E é por isso que essas influências diretas foram tocantes e até hoje são, graças a Deus.”

Se avaliarmos a qualidade dos nomes dos colegas de turma de Heraldo Almeida no Centro de Educação Profissional de Música Walkíria Lima, onde estudei, há de se pensar que ele é um virtuose. “Eu estudei musicalização com Juvenal Canto – irmão do Fernando Canto, um dos fundadores do grupo Pilão –, Zé Miguel, Osmar Júnior. ‘Caramba, eu estava no meio dos caras’. Mas eu não toco nada. Aliás, eu toco duas músicas. Eu só aprendi o *dó ré mi fá sol lá si*. Eu estudei partituras, musicalização, mas eu não toco instrumento. Já deixei isso para o meu filho que toca cavaco, percussão, violão, guitarra. Diz a mamãe, que essa questão musical veio dos meus avós que tocavam rabeca, tocavam violino e outras coisas. O fato de ter estudado, só aprimorou os ouvidos para a música de boa qualidade.”

Assuntado sobre as principais influências, Heraldo mistura a música popular brasileira e a regional. “Chico Buarque, João Bosco, Milton, Caetano, Gil. O Djavan, pela sua musicalidade diferenciada, pela dinâmica tão maravilhosa e difícil. Esses caras passam diariamente na minha cabeça. Só que eu divido com eles o regionalismo da nossa Amazônia. Nos fins de semana, eu digo para os meus poetas daqui: ‘Me deem licença que agora eu vou ouvir os meus ídolos nacionais, embora vocês sejam os meus ídolos eternos’. São influências que nos abastecem pelas temáticas. Eu nasci em 1965 e peguei essa primeira década com toda essa musicalidade brasileira passando uma mensagem que não se podia passar explicitamente. Então eu me apaixonei. É isso que eu recebia lá de cima [atribuindo ao astral] – que eu não sei explicar –, que me convidava para isso que hoje eu faço.”

Por ter tido uma convivência umbilical com o samba, Almeida tem o gênero arraigado em sua trajetória. “Eu sou um sambista. Essa passagem da

5 História contada em outro capítulo deste livro.

6 História contada em outro capítulo deste livro.

música pela minha mente, que me inspira bastante, ela vem desde sempre. Eu não sei dizer desde quando, mas bem de menino mesmo. Então, eu ouvindo as escolas de samba, ouvindo marabaixo, ouvindo o batuque, ouvindo as músicas regionais, o Nilson Chaves – que para nós é o capitão da música da Amazônia –, e Parintins, isso veio contribuir com o meu lado de compositor. Acho que são influências dos meus ancestrais. Meus avós eram negros. Batucava-se muito no Laguinho. Qualquer coisa a gente já corria lá para ver o que era. E isso foi ficando, a gente foi reproduzindo no quintal de casa com as latas. É muito forte, não sei como definir.”

A inspiração de Heraldo Almeida está ligada, principalmente a dois dos sentidos. “O que os meus olhos veem, me inspira. O que os meus ouvidos ouvem, também me inspira muito, me fortalece para eu poder continuar defendendo, valorizando, amando a musicalidade da Amazônia, a musicalidade brasileira. Quando eu decidi estudar jornalismo na área cultural, eu já estava sabendo o que eu queria, que era defender essa musicalidade. Porque a gente não tinha um canal para escoar tudo isso. Os artistas compunham, mas não tinham onde veicular e engavetavam. Então, tudo aquilo que eles escrevem, tocam e cantam em defesa da aldeia, me inspira.”

Heraldo é primordialmente um letrista, não faz melodias. Algumas letras compõe por determinação; outras, quando é acordado em plena madrugada.

“Eu preciso decidir quando escrever uma letra. Eu já sei como o Osmar pensa – é meu maior parceiro –, eu já levo uma letra prontinha pra ele, que diz: ‘É isso que a gente quer’. Às vezes ele me dá o tema, às vezes deixa solto. Então, nesse processo de composição, eu não recebo pela metade. Se eu estou dormindo, três horas, quatro horas da manhã, eu acordo e gravo, eu tenho que gravar. O gravador ou o celular ficam na cabeceira da cama. Se é um tema escrito, eu preciso copiar rápido, é como se fosse um quadro de escola que o professor vai apagar. Se eu estiver com sono e for dormir para só copiar de amanhã, eu não lembro nada. Então eu lamento, porque na minha mente estava uma coisa bem legal. É um dom que eu recebo divinamente, que me emociona quando eu falo. É uma coisa Divina.”

Interesso-me em saber mais. Não é qualquer compositor que assume suas ligações com o Divino e com a transcendentalidade. “Eu acho que a psicografia está presente. A inspiração também. Quando eu tenho que escrever, se eu forçar a barra, não vem nada. Eu deixo acontecer bem natural. Sabendo que eu tenho um

prazo para entregar um texto, ele vem naturalmente. Eu sinto muito a presença do meu avô, Benevenuto Ferreira de Souza. Quando ele faleceu, eu tinha onze anos. Eu não convivi com ele porque nós fomos morar em Calçoene, no norte do estado, quando eu estava com nove anos. Ele faleceu e eu não tive convivência com ele. Mas nas minhas composições ele aparece muito, ele está muito presente. Eu sinto a presença dele quando eu estou escrevendo, porque como ele está no céu, ele é o responsável por tudo isso. Eu não tive muita conversa [com ele], mas os poucos ensinamentos que ele passava, ficaram até hoje. Eu acho que ele é um dos grandes responsáveis.”

Falando sobre a relação de parceria com Osmar Junior, Almeida revela que sempre entrega a letra para receber uma melodia. E aproveita para contar a versão dele para a criação de *Ainda Laguinho*.

“O Osmar nunca me deu a honra de me entregar uma melodia para eu colocar letra. Porque ele é assim, muito de momento. Ele sente aquilo que tu escreves e vai atirando, como aconteceu com a música *Ainda Laguinho*, que ele considera a nossa maior parceria. Em 1991, ia haver um festival e ele me disse: ‘Me dá uma letra’. Aí eu peguei a letra e perguntei se ele tinha melodias guardadas. Ele disse que não: ‘Eu não tenho melodia guardada, eu não guardo melodia, eu vejo a letra, sinto e a melodia vem’. Então eu faço a letra e ele faz a música – muitas delas na minha frente. Ou ele diz: ‘Eu vou levar para casa’. De lá ele me liga e a canta por telefone.”

Peço mais detalhes sobre a criação, que Heraldo Almeida não hesita em revelar. “Esta música é um samba. O Osmar não fazia samba. Um dia, ele estava passando lá em casa e disse: ‘Oh! Heraldo, eu tinha muita vontade de fazer um samba. E eu quero fazer com você’. Porque, até então, eu estava compondo para a Boêmios do Laguinho, a escola do bairro da qual eu sou um dos compositores. Eu disse:

‘– Vamos.’

‘– Eu sou do Laguinho, mas eu não faço samba. Eu tenho que entrar no samba’

‘– Vamos fazer. Eu tenho uma letra.’

‘– Mostra aí.’

‘ – Está aqui.’

‘ – Por que *Ainda Laguinho*, Heraldo?’

‘ – Porque ainda é Laguinho. Se nós não cuidarmos, amanhã não será. Ainda é. Dá tempo ainda.’

‘ – Bacana! Gostei.’

‘ – Me dá a letra aí.’

‘ – Toma.’

‘ – Cara, eu gostei da tua métrica’ – Osmar elogiou.

Foi a primeira composição minha e dele. Ele pegou o violão, olhou a letra, dedilhou. ‘Traz o gravador’. Eu tinha um gravador grande, apertei no *play* e no *rec* e gravei. Foi só um tiro.

‘ – Vou fazer uma bossa!’

‘ – Cuidado, Osmar! Você sabe como é.’

‘ – Eu vou fazendo e tu me dizes se está certo ou não. Vamos participar do Festival?’

‘ – Vamos.’

E a inscrevemos no Festival. Foram 26 músicas e três eliminatórias lá na Escola de Samba Solidariedade. E depois nós levamos para o Boêmios do Laguinho. E a música ganhou o Festival. No dia da final, o Osmar tinha um *show* em Santana [AP], às sete horas da noite e não podia faltar. Às seis e meia estava correndo em cima. Santana é um município aqui pertinho. O Tayson terminou de cantar e o povo continuava cantando. E o apresentador: ‘Muito obrigado, muito obrigado. A música *Ainda Laguinho*, de Osmar Junior e tal’. Aí eu disse: ‘Osmar, vamos ficar’. Ele me respondeu uma coisa intrigante: ‘Não, eu já ouvi o que eu queria. Não te preocupa se ela não for campeã. Porque nós queremos outra coisa com essa música’. Não foi o Osmar quem cantou a música, foi o Tayson Tiassu.

Quando eu perguntei, quem vai cantar? Ele respondeu que queria alguém que não fosse viciado. Ele quis dizer alguém que não costumava participar de festivais. E o Tayson cantou. Depois dessa música, o Tayson foi o cara mais procurado para cantar samba de enredo nas escolas. Então, *Ainda Laguinho*, até hoje, é cantada na concentração da Escola de Samba Boêmios do Laguinho, desde 1997. Eles dizem que é o hino do Laguinho. Essa é a história de *Ainda Laguinho*.”

Osmar Junior confirma a origem da canção ao iniciar a versão dele. “Eu sou um boemista de nascença. Nasci bem em frente da sede da Escola de Samba Boêmios do Laguinho. Então essa coisa do samba eu respeito. Como respeito muito o Boêmios. Eu nunca me meti a ser compositor de samba de enredo, porque eu acho que é uma especialidade. Mas quando eu vi que ia haver o 1º Festival de Samba e Pagode, eu arrisquei. Ele é um samba, partido alto. Hoje ele é o Hino do Laguinho. Esse samba quando eu canto na avenida todas as pessoas levantam, mesmo das escolas que são concorrentes. Elas respeitam o Boêmios do Laguinho. Todo ano quando tinha carnaval eu cantava o samba. Nós ficamos dois anos sem carnaval.”

A expressão “quando tinha carnaval” me despertou certo interesse. Não tem mais? Fui atrás e vi que Osmar tinha razão. Macapá não tem carnaval há três anos consecutivos (2016, 2017 e 2018), por conta da falta de repasse de recursos do governo do estado para as escolas de samba e outras manifestações culturais tradicionais.

Osmar prossegue o relato. “*Ainda Laguinho* foi uma letra que o Heraldo Almeida me trouxe e que eu aperfeiçoei e coloquei a melodia. Participamos do 1º Festival de Samba e Pagode e ganhamos o primeiro lugar, na interpretação do Tayson Tiassu. E o Boêmios adotou essa música como um arauto de entrada na avenida. Todo ano a gente canta. A música é muito famosa aqui no Laguinho, todo mundo canta.”⁷

Ainda Laguinho foi gravada por Tayson Tiassu no CD *Sambarte* (Produção Independente, 1996) e por Carlos Piru, no CD *Jeito Samba* (Produção Independente, 2001).

Falta de verbas para o marabaixo, Macapá sem carnaval... Resolvi provocar Heraldo Almeida para aprofundar o assunto, já que ele não dissocia o trabalho que realiza da política, só que, estrategicamente, apartidária. “A política está

⁷ Entrevista concedida ao autor por WhatsApp, em 4/9/2018.

muito presente em todos nós, todos temos uma ligação com A ou B. Mas a arte que se produz é uma coisa fundamental, independente, porque ela não tem prazo de validade, não tem só quatro anos de mandato. O programa que eu apresento na Rádio Diário FM, que é o Canto da Amazônia, sobrevive porque não fala de política partidária. Senão, ele já teria acabado, como todos os outros acabaram. Eu afirmo com muita convicção: Todos os programas que tomaram essa linha tiveram um caminho curto. Já tentaram me levar para esse lado. Eu decidi que não, por saber o que viria. Então, onde tem muita politização, há pouca cultura. Tivemos artistas dentro do poder público. Eu sempre digo que quando o artista entra, ele se apaixonou pelo poder, aí ferrou. É difícil [de] ele voltar para a carreira.”

Heraldo também elogia as políticas públicas de valorização da cultura tradicional, que é a principal bandeira de atuação dele. “Aqui em Macapá se construiu um projeto chamado Estação Lunar, dentro do Macapá Verão. O Macapá Verão é um projeto que contempla vários segmentos e acontece na Fazendinha, que é um balneário nosso. E o Estação Lunar levou a música com essa temática regional, essa linguagem amazônica para lá. Quem dizia por aí que ninguém gosta da música produzida aqui, estava comprovadamente enganado. O palco é móvel, os *shows* acontecem todas as quintas-feiras. Por que quinta-feira? Para você medir: ‘Não vou porque é quinta-feira. Iria na sexta ou no sábado’. É impressionante a última edição de cada ano, na última quinta de julho. O palco fica no início e tu vêes a extensão do povo, um mundo de gente cantando o que é nosso. Ou seja, nossa música é viável. A política podia aproveitar muito mais. Essa foi uma grande sacada. O maior projeto de valorização da música amapaense hoje é o Estação Lunar. O Estação Lunar deu um sentido de comprovação da riqueza, do poder que tem a música daqui”, conclui Heraldo Almeida, como quem enxergou uma luz no fim do túnel.

AINDA LAGUINHO

(Osmar Junior/Heraldo Almeida)

*Cantar tua beleza encanta de alegria
Tua história morena saúda o amanhecer
Riqueza transformada em poesia
Teu coração humilde acolhe essa nação
Que dorme contigo cantando essa certeza
Que Laguinho é teu nome
Meu São Benedito batizou
Vem, com toda tua história
Bandeiras e memórias, Laguinho és tradição
Vem, que o povo ainda te canta
Nos versos, nas lembranças
Dos Linos, Paulinos e Luzias
Que te fizeram à mão
Tempos passados presentes, negros Curiaús
Mora em teu berço a saudade do calor da raça
Cansada e enganada, mas pronta pra viver
A emoção é profunda ao clamor dessa noite
Negra cultura que adormece em nós
Que soem os tambores
Perdidos em nossos corações*

AONDE TU VAIS, RAPAIZ?

Uma manifestação cultural se forma a partir da convergência de culturas, de influências de diversas linguagens e vai se amalgamando com o passar dos séculos. Razão pela qual se torna difícil definir datas de origem e justificar particularidades.

Na história brasileira, dois fatos são incontestáveis. Primeiro, aos índigenas pertenciam as terras de Santa Cruz; tanto que quando os portugueses aqui aportaram, em 1500, foram recebidos com hospitalidade por eles. No Amapá, não foi diferente. No local em que foi iniciada a construção da cidade de Macapá, havia muitos índios *tucuju*, considerados os primeiros habitantes da região. Segundo, bastou um tambor bater, com a chegada de nossos irmãos africanos ao país, para ocorrer a revolução jamais vista em nossa cultura. Sem esse toque e gingado, desprovidos da malemolência, do requebrado, privados da síncopa e da alegria, com certeza seríamos um povo sisudo, inflexível e sem jogo de cintura.

Segundo Videira (2010), “a chegada da população negra no Amapá, remonta aos anos de 1749 a 1751, como escravizados provenientes de famílias do Rio de Janeiro, Pernambuco, da Bahia e do Maranhão. Outros são advindos da Guiné portuguesa. Destinavam-se, dentre outras atividades, às obras de fortificação militar, construções urbanas e às lavouras de arroz e de cana-de-açúcar. Mas o maior contingente chegou quando da construção da Fortaleza de São José, que teve início em 1764 e conclusão em 1782” (p. 74).

Até esse ponto, Videira identifica duas portas de entrada dos negros escravizados na região. Há uma terceira que o historiador, cantor e compositor Carlos Piru¹ dá especial atenção. “É essa que eu quero debater no livro que estou escrevendo, que [é] a dos negros fugidos. Dos primeiros negros que chegaram ao Brasil, a metade fugiu. Eles eram guerreiros na África e não aceitaram a escravidão. Eles viviam nas matas de lá. Fugir para as matas daqui para eles não era problema. ‘Por onde esses negros fugiam? Pelos rios’.

Conta a História que antes da chegada deles por essas duas portas oficiais, algumas expedições encontraram embarcações com negros nos rios

¹ Entrevista concedida ao autor em 30/5/2018, em Macapá/AP.

da Amazônia. E aí o que me desperta nisso? Você imagina o cara fugido, não aceitando a escravidão, se esconde em qualquer lugar, forma uma família e naturalmente desperta a cultura original de onde ele veio. O tambor está presente. E a grande pergunta que eu faço é a seguinte: ‘Será que quando os negros escravizados da Mazagão africana chegaram, já não existiam alguns pretos fugidos tocando tambor no meio das matas?’”

Videira (2010) não ignora a terceira porta e corrobora as preocupações de Piru. “Em 1788 já havia em Macapá cerca de 750 africanos fugidos da Guiana Francesa e do Grão-Pará, muitos remanescentes dos trabalhos de fortificação” (p. 74).

Fernando Canto² destaca os traços dos escravizados levados ao Amapá e justifica as fugas. “Havia algumas características dos negros aqui no Brasil, sobretudo na Amazônia. Os pretos boçais, que eram aqueles irredutíveis, que fugiam, que eram bravos pra caramba, que não se adequavam a nada, nem ao idioma. E os pretos ladinos, que eram os mais tranquilos, que se adequavam à língua, aprendiam a falar e também aprendiam a escamotear os próprios valores nessa relação do sagrado com os seus deuses.”

Sobre as famílias que vieram de Mazagão – que significa água do céu³ –, no Marrocos, para o Amapá, a história é tão interessante que até originou o livro *Mazagão: A cidade que atravessou o Atlântico*, do francês Laurent Vidal (2008), e que serviu de fonte para a presente obra e para as teses consultadas durante a pesquisa. Em resumo, o autor relata que Mazagão foi uma cidade-fortaleza fundada pelos portugueses no século XVI no Marrocos, como parte da política de reconquista de territórios não cristãos, resistindo bravamente a dezenas de ataques, um dos quais em 1562, que resultou na morte de 25 mil soldados mouros. Em 1769, em Marrakesh, o sultão Mohamed convocou uma tropa de 120 mil soldados para um ataque fulminante. A fortaleza enfrentava progressiva negligência da corte portuguesa, que não priorizava mais o envio de recursos e de viveres aos habitantes. Usando o argumento humanitário de retirar os ‘pobres’ mazaganenses “para poderem em terras melhores viver com abundância, e livres dos sustos em que sempre os tem tido neste bárbaro continente” (2008, p. 44), o rei D. José I decidiu transferir toda a população e todos os bens que se pudesse carregar para a

2 Entrevista concedida ao autor em 22/5/2018, em Macapá/AP.

3 Derivado do topônimo berbere *mazighan*, termo usado para designar os poços para recolher água da chuva.

Amazônia. Em 11 de março de 1769, “uma cidade sem muralhas, provisoriamente distribuída em 14 bairros flutuantes, faz vela rumo a Lisboa” (p. 51).

A decisão de abandonar o forte foi recebida com protestos dos moradores, que viam na atitude sinais da covardia Real. Os mazaganenses ficaram seis meses em Lisboa. Em 15 de setembro, 1.642 pessoas, distribuídas em 388 famílias, rumaram para Belém, capital da província do Grão-Pará e Maranhão, onde ficaram entre dois anos a dez anos, até que a estrutura urbana fosse construída em Mazagão (AP) para abrigar as famílias e seus escravizados, na condição de povoadores do Novo Mundo. Os mazaganenses sabiam que a deportação para essa província era considerada uma pena dura, à qual só eram condenados os piores súditos. Tanto que o embarque em Lisboa ocorreu debaixo de violência.

A Amazônia foi impiedosa com os mazaganenses e não os poupou da malária, que, associada aos males do confinamento e do alcoolismo, ceifou centenas de vidas. Outras tantas fugiram e a vila caminhou para um processo de deterioração. Vidal (2008) é enfático: “A Amazônia não tolerou o enxerto de uma cidade colonial debaixo de seu céu” (p. 201).

Conforme Benedito Martins (2012), “os negros que vieram para o Amapá foram os hamitas e semitas, da cultura *Yoruba*, acompanhados de brancos, que o governador do Grão-Pará, Francisco Xavier de Mendonça Furtado, teria enviado para iniciar o povoamento de Macapá e, sobretudo, para a construção da Fortaleza de São José. A presença dos negros era necessária, devido os trabalhos atribuídos aos índios não serem respondidos a contento e os próprios índios não se deixarem escravizar. O povoamento daí resultante propiciou o crescimento populacional e, conseqüentemente, a elevação do povoado à categoria de Vila de São José de Macapá” (p. 18).

Vidal (2008) encontrou em sua pesquisa um documento manuscrito – que ele considera excepcional – nos arquivos notariais dos condes da Cunha, em Coimbra, Portugal (p. 71). Trata-se de um longo poema pastoral, do gênero écloga⁴, intitulado *História verdadeira a sucedida na Praça de Mazagam nos despejos q’ fizeram os Africanos em Março de 1769 que se contarão – 11 do dito mês de Março e anno. Desembarcaram as ditas famílias em Belém aos 22 de Março de 1769*, composto de 78 estrofes de oito versos cada. O poema, apresentado em forma

4 Poema bucólico em que pastores dialogam.

de diálogo, pode ser declamado como uma toada. Semelhantes no tom lamentoso aos ladrões de marabaixo, esses versos contavam a saga dos mazaganenses: *Donde esta o valor dos Africanos/A donde as façanhas tam notorias/A donde estam tantos mortes, tantos danos/A donde emfim estam tantas vitorias/Que de vós conta a fama a tantos annos/E tem dado assumptos as estorias? (...) Ai amigo, responde o Africano/Em lágrimas banhado e com suspiros/Já ficou Mazagam abandonado/Ja a Praça ficou em seu puder/Ja ficou todo o povo despejado/Ja não ha em Mazagam mais que fazer/Ja tudo pelo mar vem embarcado* (p. 71).

Um indício de que o marabaixo pode ter se iniciado nos porões das naus que transportaram essas famílias para a Amazônia levou Benedito Martins (2012) a crer que o ladrão de marabaixo pertença à classe écloga. Na travessia, “a dimensão espiritual tampouco foi negligenciada: os porões do galeão Nossa Senhora da Glória [um dos navios da frota] foram carregados com objetos de culto, imagens sacras e quadros provenientes das igrejas da praça-forte” (p. 67).

Baseado no que ouviu de seus ancestrais, o ativista cultural e neto de Tia Chiquinha – matriarca da comunidade do Curiaú – Adelson Preto⁵ afirma: “A nossa história veio da África, veio de Marrocos diretamente para Mazagão, onde começou tudo. De lá, os negros começaram a se espalhar, começaram a tomar outros rumos e a história começou”.

Sobre a origem do marabaixo, Adelson diz que “começou nos navios. Os negros tocavam e dançavam. E dentre eles tinha um cidadão que era muito extrovertido, poético, que cantava, brincava e fazia os ritmos deles lá. Ele faleceu e não tinha como enterrar. Aí botaram numa prancha e o soltaram no *mar a baixo*. Acredita-se que o marabaixo surgiu em homenagem a esse negro que faleceu dentro do navio”.

Por sua vez, Danniela Ramos⁶, bisneta de Julião Ramos, confirma as origens: “O marabaixo é uma cultura africana que foi trazida pelos negros quando vieram servir ao trabalho escravo na nossa região, que aqui chegaram nos primeiros navios negreiros que aportaram em Mazagão. Muitos foram aproveitados na construção da Fortaleza São José de Macapá e aí trouxeram em sua bagagem essa cultura do marabaixo. Eles deram esse nome, porque vinham descendo o

5 Entrevista concedida ao autor em 25/5/2018, em Macapá/AP.

6 Entrevista concedida ao autor em 7/6/2018, em Macapá/AP.

mar a baixo. E os negros que morriam nos porões desses navios eram jogados *mar a baixo*”.

Nesse sentido, a ativista cultural do marabaixo Valdi Costa⁷, descendente de Zeca Costa, ratifica a origem do nome: “A terminologia marabaixo se dá mesmo porque os negros vinham nos porões dos navios na condição de escravos e eles vinham cantando *mar a baixo*. Alguns negros, em decorrência da viagem longa, mal acomodados, morriam nos porões dos navios e eram jogados *mar a baixo*. E como é que os negros saudavam ou choravam essas perdas? Eles choravam, cantavam e tocavam os tambores. Choravam os seus lamentos, suas tristezas *mar a baixo*. E daí surgiu a terminologia”.

Benedito Martins (2012) evidencia o sincretismo como forma de burlar a repressão. “Esses negros tiveram as suas culturas, as suas crenças proibidas pelos senhores portugueses. Os negros foram reprimidos na sua fé religiosa, então, não tiveram alternativa senão a de valer-se do sincretismo religioso para continuar o culto aos seus santos. E daí, naturalmente, surgiu o marabaixo, com um lado religioso, o culto ao Divino Espírito Santo e à Santíssima Trindade. E um lado profano, a dança, a bebida e a música” (p. 18).

Quando eles chegaram ao Amapá, nas palavras de Danniel Ramos, “foram servir os seus senhores, [e] para continuar cultuando os seus santos, a sua religião, eles disfarçavam dançando essa dança que era o marabaixo. Eles cantavam essas músicas com os seus lamentos, os seus prantos, os seus sofrimentos, as suas lembranças. Os negros pranteavam suas perdas, suas dores, os seus entes que faleciam. Por isso que o marabaixo tem essa característica de lamento. Para as pesquisas que nós fizemos em Mazagão, com as pessoas mais antigas, até aqui mesmo de Macapá, esses negros dançavam com os pés acorrentados. Por isso que o marabaixo tem essa característica do arrastar dos pés, das passadas curtas. Não tinha como eles darem passadas muito longas, por conta de estarem ali com os pés acorrentados”.

O sociólogo e escritor Fernando Canto também um estudioso do assunto me disse que “existe um mistério a respeito da origem do marabaixo. Porque eu acredito que ele tenha vindo embutido sincreticamente na festa do Divino Espírito Santo e da Santíssima Trindade, que foram trazidas pelos primeiros imigrantes açorianos que vieram para o Amapá, numa leva de 1752, quando vieram os

⁷ Entrevista concedida ao autor em 29/5/2018, em Macapá/AP.

primeiros colonizadores daqui. Eu falo isso no aspecto do ritmo, no aspecto da dança, porque é, inclusive, dançada em Açores com muitas características que ainda existem em Mazagão Velho”.

Há outras teorias para tentar explicar a origem da palavra marabaixo. Segundo Ramon Caballero (citado em Benedito Martins, 2012) “marabaixo quer dizer ‘mar adentro ou mar adelante’” (p. 39). Na mesma obra, Aurélio Távora Buarque conta que a origem do vocábulo marabaixo vem do berbere *morabit* ou *mourabut* que significa sacerdotes dos vales (p. 39). No entanto, deixarei essa discussão para quem pretenda se aprofundar no assunto.

Embora a expressão “a toque de caixa” refira-se a alguém que tem de fazer alguma coisa de forma muito rápida, tal sentença, no presente contexto, dita o ritmo cadenciado. As caixas são o instrumento utilizado para acompanhar os ladrões de marabaixo. Sobre elas, Fernando Canto explica que “são muito semelhantes às caixas de guerra, tipo as caixas marciais, as caixas do maracatu de Pernambuco”. As utilizadas no marabaixo são uma espécie de bumbo confeccionado de madeira, couro de animais e arcos de tiras de cacauieiro. Objetos sagrados para os marabaixistas, elas são confeccionadas artesanalmente por eles próprios, chamados de “mestres”. Os tocadores são conhecidos como caixeiros. Antes, eram executadas somente pelos homens. Atualmente, ocorre um revezamento natural com as mulheres. Tradicionalmente na dança do marabaixo sempre são usadas duas caixas, que são penduradas por talabartes e tocadas por baquetas.

Carlitão⁸, um dos líderes da banda Placa e estudioso do assunto, entende que as caixas utilizadas nas diversas localidades onde se cultua o marabaixo são as mesmas. Se diferenciam na forma de tocá-las. “Você vai encontrar comunidades que tocam com o espelho da caixa para cima. Há comunidades, como o Mazagão Velho, onde eles tocam com o espelho da caixa voltado para frente. Na oficina que nós fazemos, montamos as caixas com material reciclável, com pele de carneiro, de bode, que a gente compra no Igarapé das Mulheres. Mas em outras comunidades, eles ainda trabalham com o tronco retirado do macaqueiro. São as árvores que eles utilizam porque a sonoridade deles é essa.”

Sobre *Aonde tu vais, rapaz?* – destaque deste capítulo, muita gente sabe que é um ladrão de contestação aos planos de urbanização implementados em

⁸ Entrevista concedida ao autor em 8/6/2018, em Macapá/AP.

Macapá pelo primeiro governador do Território Federal do Amapá. Em entrevista ao portal *Viatucuju*⁹, Heitor de Azevedo Picanço, que foi prefeito por três vezes do município de Macapá, declara que, por ter nascido em 6 de janeiro de 1927, acompanhou a evolução de todo o Território. “Em 1944, eu vi um pequeno avião aterrissar no campo de aviação no entorno da Avenida FAB, trazendo como passageiro o capitão Janary Gentil Nunes, o primeiro governador do Território, nomeado por ato do presidente Getúlio Vargas. Macapá era uma cidade incipiente como todos os municípios do estado do Pará. Em 1944, Macapá experimentou a primeira transformação.” Naquele avião chegaria uma pessoa carismática, de perfil populista, que despertou sentimentos conflitantes na população. Amado por uns e odiado por outros, assim escreveu seu nome na História.

A região do Amapá, que fazia parte do estado do Pará, em 13 de setembro de 1943, foi emancipada pelo Decreto nº 5.812 e transformada em Território Federal. O pequeno avião da FAB que trouxe o governador aterrissou em Macapá na manhã de 25 de janeiro de 1944. Janary Nunes não demorou a implementar obras de infraestrutura. Como parte da política de urbanização, o centro da cidade deveria ser destinado à construção de prédios públicos, residências para o alto escalão do funcionalismo e a residência oficial do governador.

O local escolhido, uma área nobre localizada na região central da cidade, próxima às margens do rio Amazonas, era habitado por uma comunidade tradicional de negros, que recebeu proposta para desocupar o local. Naquela conjuntura e espaço o marabaixo já era cultuado. Mestre Julião, líder da comunidade, persuadido por Nunes, resolveu transferir seu povo para a área denominada Lagunho, local em que o governador mandaria construir casas para os negros.

Foi exatamente nesse momento de grande tensão social que Raimundo Ladislau criou o ladrão *Aonde tu vais, rapaz?* Sobre isso, Danniela Ramos¹⁰ repassa o que ouviu dos ancestrais dela e aproveita para fazer a importante revelação que o bisavô Julião Ramos nunca foi compositor de ladrões de marabaixo. “O Raimundo Ladislau era um compositor e cantador de marabaixo. Ele foi um grande parceiro do Mestre Julião, que foi um exímio tocador e cantador de ladrões de marabaixo. Ele nunca compôs um ladrão. Só que ele era um homem muito corajoso.” O que

9 Disponível em: <https://www.viatucuju.com/products/amapa-70-anos-de-historia-progresso-e-desenvolvimento/>. Acesso em: 4 de Setembro de 2018.

10 Entrevista concedida ao autor em 7/6/2018, em Macapá/AP.

significa que o bisavô de Daniella não temia as retaliações e perseguições das autoridades enquanto cantava ladrões de contestação e críticas ao governo. “Porque o marabaixo retrata o cotidiano, o dia a dia, retrata o amor, a agricultura, a terra, o trabalho, o escravo, o racismo, o preconceito. E também repudia certas atitudes de governantes, de gestores. Desde a época do meu bisavô já era assim. Ele tinha um verdadeiro amor pelo marabaixo, tinha um verdadeiro amor pela religião católica. Mas chegou uma época que ele foi expulso da igreja junto com outras pessoas. A maioria retornou, e ele, não, porque o padre Júlio Maria Lombaerd retaliou o marabaixo, chegou até a quebrar a coroa do Divino Espírito Santo. Meu bisavô fazia parte do grupo Sagrado Coração de Jesus quando o padre disse que tinham que escolher entre a igreja e o marabaixo. Meu bisavô foi enfático. O marabaixo para ele era algo muito sagrado, e onde ele estivesse com o marabaixo dele, lá Deus também estaria. Que ele não precisava só estar dentro da igreja para estar perto de Deus.”

No capítulo *Irmã Catita*, tristes linhas foram dedicadas à repressão do padre Júlio ao marabaixo. “Muitos se acovardaram e deixaram de ir para o marabaixo com medo de serem expulsos da igreja. Outros dançavam marabaixo na calada da madrugada, se escondiam. Foi aí que surgiu essa história de que o meu bisavô era compositor. Os verdadeiros compositores faziam os seus ladrões e, com medo, davam para ele cantar. Como era ele quem lançava a música, então achavam que ele era compositor. Ele também não desmentia. Meu bisavô sempre foi um homem que se destacou muito, porque foi um grande líder, porque foi um homem muito corajoso, demonstrava o amor dele, demonstrava o que ele era, levou para dentro da casa dele o marabaixo, mesmo quando autoridade nenhuma fazia caso. Ele começou a ser visto como um líder pelos próprios gestores, as próprias autoridades, os governantes. Mesmo com as retaliações que ele sofria, ele nunca deixou de mostrar o amor que sentia por aquilo.”

Mestre Julião acabou pagando um ônus pelo comportamento destemido e por acobertar os verdadeiros tiradores de ladrões. “Então começaram a surgir conversas de que ele era um mentiroso, que ele se aproveitava dos compositores, dizendo que aquelas composições eram dele. Na verdade, ele nunca disse. Mas também nunca desmentiu a quem achava que era dele, porque ele não queria comprometer os outros que estavam escondidos, que não queriam aparecer, que tinham medo. Minha avó até hoje fala isso, os irmãos dela na época falavam também, que ele nunca compôs.”

Conhecida como Laura do Marabaixo e prima de Danniel, Laura Ramos¹¹ conta como foi criado o ladrão *Aonde tu vais, rapaz?* “Eu era a neta mais velha. A minha avó tinha um carinho imenso por mim. Ela adorava me fazer tranças. Como doía muito, ela ia me contando as histórias da época do pai dela, meu bisavô, para me entreter. Sei que na década de 1940, quando o Janary chegou ao antigo território, ele fez a retirada dos negros da frente da cidade de Macapá. Meu avô morava onde é a residência do governador. [No local d’]Aqueles coqueiros que tem lá era o quintal da casa dele. Ela me contou toda essa trajetória da mudança da comunidade para os campos do Laguinho. Quando Janary anunciou essa mudança, claro e evidente que muitos não aceitaram de imediato. E o meu bisavô foi um dos intermediários. Minha avó conta que a proposta era: ‘Se não saíssem por bem, sairiam por mal.’”

Janary estava munido de todas as prerrogativas de poder e não iria aceitar uma recusa, afirma Laura. “O governador, recém-chegado, achou que ali deveria construir as casas para os secretários dele, que estavam chegando para trabalhar. Minha avó conta que meu avô, que era um líder, na verdade fez amizade com o Janary. E as pessoas não o viam com bons olhos, diziam que ele tinha se vendido. Minha avó conta que por muito tempo ouvia as pessoas falarem que vovô Julião tinha se vendido por um telefone para o Janary, para convencer os negros a deixarem a frente da cidade.”

Laura do Marabaixo revela ainda um lado pitoresco do populista Janary Nunes, que despertava paixão e ódio ao mesmo tempo. “Minha avó e outros antigos têm uma paixão enorme pelo Janary, mas na minha leitura foi um ato de racismo. Ele alegou que o espaço era insalubre. Um dos *slogans* da campanha dele era que precisava higienizar a frente da cidade. Só que, depois de higienizada, só servia para o secretariado dele morar. Foi quando se constituiu os bairros do Laguinho e da Favela, que hoje é o bairro Santa Rita. O meu avô tinha um respeito muito grande pelo governador. Minha avó conta que o Janary era um pai para ela. Que se eles, mesmo analfabetos, eram empregados federais, foi por conta desse chamamento. Na verdade, o Janary andava de porta em porta chamando as pessoas para trabalhar. Minha avó dizia: ‘Ah! As pessoas reclamam que ele só deu o trabalho braçal pra gente. Como ele iria botar a gente numa posição de poder, se na época nós mal escrevíamos nosso nome?’ Mas na minha leitura seria bem mais viável os nossos ancestrais terem permanecido onde moravam, que era na frente

¹¹ Entrevista concedida ao autor em 6/6/2018, em Macapá/AP.

da cidade. E foi daí que surgiu esse ladrão de marabaixo que, na época, minha avó disse que foi um reboição no antigo território, porque mexeu com muita gente.”

Adelson Preto acrescenta que esse ladrão é um hino. “Porque foi criado justamente quando foram tirar os negros da frente cidade, que eles não poderiam ficar, porque queriam fazer casas para os senhores. Como era uma área nobre, o primeiro governador teve que tirar os negros de lá. Aí o Bruno [Ramos, irmão de Julião] encontrou com o Raimundo Ladislau num sofrimento só. Não sabia o que estava acontecendo e perguntou: ‘Pra onde tu vais, rapaz, por esse caminho sozinho?’ [Tendo como resposta:] ‘Vou fazer minha morada lá nos campos do Laguinho’. Justamente porque tinha acabado de ser expulso. Daí outro bocado foi para a Favela e foram surgindo novos bairros na cidade. O cara que perguntou já pegou e transformou logo em música. O Bruno vinha falando só: ‘Será possível, meu Deus, que de mim ninguém tem dó?’ Aí vem o refrão: *Aonde tu vais, rapaz, por esse caminho sozinho?/Vou fazer minha morada lá nos campos do Laguinho/A avenida Getúlio Vargas tá ficando que é um primor/As casas que foram feitas é só pra morar doutor*. Justamente porque o negro não tinha o direito de morar lá. A gente tinha que morar pra dentro da mata. E assim foram, sucessivamente, acontecendo os outros versos.”

É notório que os refrãos xingavam o governador: *Dia primeiro de junho/Eu não respeito o senhor/Eu saio gritando morra/Ao nosso governador...*

Adelson Preto¹² explica que há muitas histórias que inventaram sobre Janary Nunes. “Tinha muita gente que não gostava do governador. Eu soube pelo meu avô que ele perseguiu muito os negros aqui no estado do Amapá. Muita gente não gostava dele. Tem histórias que de tanta raiva que a pessoa tinha botava até o nome dele em cachorro. Ele jogava muito pesado com a rapaziada. Aí pra não ficar essa coisa pesada, com eles falando no ‘Coisa’, a gente já cantava de outra forma: *Dia primeiro de junho/Eu não respeito o senhor/Eu saio gritando viva/Ao nosso governador*. Mas o correto era: *Morra o nosso governador*.”

Incomodado, Janary apelou para Luiz Gonzaga, o famoso Gonzagão, que viera fazer uma apresentação em Macapá, para que gravasse o ladrão. A proposta foi aceita. Só tinha uma condição: que o cantor camuflasse as críticas. Laura do Marabaixo confirma a troca dos versos. “Foi alterado pelo Luiz Gonzaga. Na

¹² Na referida entrevista.

época, ele apareceu aqui pelas bandas do nosso Território e aí como o ladrão estava incomodando demais, o Janary pediu a ele que alterasse. E ele foi alterando uns versos: *As ruas de Macapá estão ficando que é um primor/As casas que foram feitas é só pra morar doutor*. Esse foi o verso tirado pelo Ladislau. Com a alteração do Gonzaga ficou: *Tem casa e hospitais para os filhos dos trabalhador*. Ladislau criou: *No dia primeiro de junho eu não respeito o senhor/Eu saio gritando briga ao nosso governador*. Dia 1º de junho era o aniversário de Janary. Os negros que não estavam satisfeitos não gritavam *viva*. Pra eles era *briga*. Aí o Luiz Gonzaga alterou para: *No dia primeiro de junho eu não respeito o senhor/Eu saio gritando viva ao nosso governador*.”

Já Pedro Bolão¹³ explica que “quando o Janary fez as casas só pros doutor ele tirou os nego tudo de lá e botou os bonitão. Houve mudança também aqui: *Me peguei com São José/Padroeiro de Macapá/Pra Janary e Coaracy/Se mandar desse lugar*. Era para se mandar daqui e aí colocaram: *Não sair desse lugar*. A gente tem que cantar para respeitar, pra gente engolir, entendeu”?

Essa gravação acabou criando a ilusão de que o ladrão havia sido composto por Luiz Gonzaga com elogios ao governador e gerou controvérsias. Um dos casos foi com Pedro Bolão. Ele mesmo relata a situação que vivenciou. “Eu já tive uma discussão com uma professora aqui de um colégio. Eu estava dando aula no ano passado e ela disse pra mim:

‘ – Foi o Luiz Gonzaga que fez!’

‘ – Professora, se eu estou falando para você que não foi o Luiz Gonzaga que fez, é porque não foi. Está aqui, eu lhe mostro o nome do cidadão que fez. O Luiz Gonzaga não morava no Amapá, professora, pare com isso.”

Com Laura do Marabaixo aconteceu algo parecido, envolvendo outro acadêmico. “Um dia desses tive até um tira-teima com um historiador. Ele dizendo que o Janary era muito honrado, que ele não via no ladrão *Aonde tu vais, rapaz?* algo que o ofendesse. Ele veio questionar comigo. Aí eu fui contar a história pra ele. Ele retrucou: ‘Mas não é isso que os mais velhos contam. Quer dizer que os mais velhos estão mentindo?’ Aí eu respondi: ‘Não estão. Mas a leitura que eu tenho é – e eu preservo muito o tradicional –, se é para cantar o correto, vamos cantar o

¹³ Entrevista concedida ao autor em 6/6/2018, em Macapá/AP.

correto'. Ele também afirmou que esse ladrão, essa cantiga não era de Raimundo Ladislau. Era do Gonzaga. Aí eu fui contar a história pra ele do porquê.”

A gravação de Luiz Gonzaga acabou prestando um desserviço à história da música do Amapá. Os dois fatos citados envolveram acadêmicos que têm a sagrada missão de ensinar. Com o efeito multiplicador, milhares de pessoas podem ter assimilado uma informação errada.

O ativista cultural Chico Terra¹⁴ justifica a desinformação: “É porque a mídia omite a cultura local, prefere tocar o que vem de fora. Nós temos uma cultura de raiz, trazida pelos negros da África, que estão lá no Curiaú, no Mazagão, no Maruanum, em Casa Grande, nas comunidades que tocam batuque e marabaixo desde os primórdios, quem sofreu na pele, quem teve que dançar com os pesos das correntes atados nas pernas. Isso é música, isso é a vida das pessoas. Eu diria que os governos são passageiros. Uns vão e voltam, outros vão e não voltam. Que eles valorizem a nossa cultura, que levem para as escolas, que transformem aquele sambódromo que está lá jogado às traças, no marabaixódromo. No marabaixo, nós não precisamos de tanto investimento financeiro para fazer uma roda, para fazer um círculo de marabaixo, custa muito barato. As pessoas vão por amor, elas não vão por dinheiro. Então, fazer isso acontecer seria o principal objetivo, a principal meta a se perseguir: Fazer o marabaixo se tornar conhecido para se poder gostar e para se valorizar”.

Julião Ramos, que criou a Associação Cultural Raimundo Ladislau – O Marabaixo do Laguinho, na própria casa, quase virou nome de bairro, em reconhecimento a todo o legado e em respeito à sua história. “Já surgiu a ideia de trocar o nome do bairro para Julião Ramos, mas a minha avó e os irmãos foram os primeiros a ir contra. Ela disse: ‘Não se pode mudar uma tradição assim. Quando o meu pai mudou para o bairro, o nome já era Laguinho’. Então ela falou que não havia necessidade. Disse que a contribuição que o pai dela tinha para dar para a cultura, ele já deu e muito bem dada. Que agora ele só precisa de reza”, completa Laura do Marabaixo.

O Marabaixo foi reconhecido Patrimônio Cultural do Brasil, em 8 de novembro de 2018, por unanimidade, pelo Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan).

14 Entrevista concedida ao autor em 26/5/2018, em Macapá/AP.

AONDE TU VAIS, RAPAZ?

(Raimundo Ladislau)

I

*Aonde tu vais, rapaz
Neste caminho sozinho
Vou fazer minha morada
Lá nos campos do Laguinho*

II

*Me peguei com São José
Padroeiro de Macapá
Pra Janary e Coaracy
Não sair do Amapá (Se mandar do Amapá)*

III

*Aonde tu vais, rapaz
Neste caminho sozinho
Vou fazer minha morada
Lá nos campos do Laguinho*

IV

*Destelhei a minha casa
Com intenção de retelhar
A Santa Engrácia não fica
Nem a minha há de ficar*

V

*Aonde tu vais, rapaz
Neste caminho sozinho
Vou fazer minha morada
Lá nos campos do Laguinho*

VI

*Quando eu vim da minha casa
Perguntou como passou
Rapaz, eu não tenho casa
Tu me dá um armador¹⁵*

VII

*Aonde tu vais, rapaz
Neste caminho sozinho
Vou fazer minha morada
Lá nos campos do Laguinho*

VIII

*Dia primeiro de junho
Eu não respeito o senhor
Eu saio gritando: viva! (morra!) ou (briga!)
Ao nosso governador*

XI

*Aonde tu vais, rapaz
Neste caminho sozinho
Vou fazer minha morada
Lá nos campos do Laguinho*

X

*A avenida Getúlio Vargas
Está ficando um primor
As casas que foram feitas
É só pra morar doutor*

XI

*Aonde tu vais, rapaz
Neste caminho sozinho
Vou fazer minha morada
Lá nos campos do Laguinho*

¹⁵ Suporte para pendurar uma rede.

Referências bibliográficas

Canto, Fernando. *O Marabaixo Através da História*. Macapá: Printgraf, 2017.

Godinho, Ruy. *Então, Foi Assim?* Os bastidores da criação musical brasileira. Vol. 1. Brasília: Abravideo, 2008.

_____. *Então, Foi Assim?* Os bastidores da criação musical brasileira. Vol. 2. Brasília: Abravideo, 2010.

_____. *Então, Foi Assim?* Os bastidores da criação musical brasileira. Vol. 3. Brasília: Abravideo, 2013.

_____. *Então, Foi Assim?* Os bastidores da criação musical brasileira. Vol. 4. Brasília: Abravideo, 2017.

Martins, Benedito Costa. *Marabaixo, Ladrão, Gengibirra e Rádio*: Traduções de linguagens de textos culturais. Tese de doutorado. Pontifícia Universidade Católica. São Paulo. 2012.

Rennó, Carlos (Org). *Gilberto Gil*: Todas as letras. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

Severiano, Jairo; Mello, Zuzá Homem de. *A Canção no Tempo*: 85 anos de músicas brasileiras. Vol. 1: 1901-1957. São Paulo: Editora 34, 1997.

Vidal, Laurent. *Mazagão, a Cidade que Atravessou o Atlântico*: do Marrocos à Amazônia. São Paulo: Martins, 2008.

Vieira, Piedade Lino. *Batuques, Folias e Ladainhas*: A cultura do Quilombo do Cria-U em Macapá e sua educação. Tese de doutorado. Universidade Federal do Ceará. Fortaleza. 2010.

MAL DE AMOR

(Val Milhomem/Joãozinho Gomes)

Mal de amor é uma das baladas de marabaixo mais belas e comoventes do cancioneiro popular amapaense. Ouvi relatos de diversas pessoas que se emocionam indo às lágrimas com o sofrimento do Nego que, por não ter aguentado a dor do amor não correspondido por Madalena, guardou, calmamente, a peixeira no coração, depois de se anestesiar com gengibirra e pedir o socorro dos exus.

Essa verdadeira e atualíssima obra-prima foi criada em 1996, com a junção da melodia refinada de Val Milhomem e a letra preciosa e certa de Joãozinho Gomes, dois ícones da Música Popular Amapaense (MPA) e metade de um dos grupos mais expressivos do Amapá, o Senzalas.

Realização:



Patrocínio:



Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-61467-20-3

