



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ**  
**INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES**

**LUCAS PADILHA DE SOUSA**

**EU AMO TUDO O QUE NÃO PRESTA. PUNK E POÉTICA EM TRINTA  
ANOS DE DELINQUENTES.**

**Belém - Pará**  
**2016**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES

**LUCAS PADILHA DE SOUSA**

**EU AMO TUDO O QUE NÃO PRESTA. Punk e poética em trinta anos de Delinquentes.**

Defesa apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador: Profa. Dra. Valzeli Figueira Sampaio

Linha de Pesquisa: Poéticas e processos de atuação em artes

Belém, Pará  
2016

Dados Internacionais de Catalogação- na-Publicação (CIP)  
Biblioteca do Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA

Sousa, Lucas Padilha de

Eu amo tudo o que não presta: punk e poética em trinta anos de  
Delinquentes / Lucas Padilha de Sousa. - 2016.

60 f.; 30 cm

Inclui bibliografias

Orientador: Valzeli Sampaio

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de  
Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2016.

1. Arte e Música. 2. Rock – Belém (PA). 3. Punk – Belém (PA). 4.  
Cultura Musical. 5. Relações Culturais I. Título.

CDD – 23 ed. 781.668115



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO  
DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE  
FEDERAL DO PARÁ.**

Aos vinte e um (21) dias do mês de novembro do ano de dois mil e dezesseis (2016), às nove (09) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a presidência da orientadora professora doutora Valzeli Figueira Sampaio ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de Lucas Padilha de Sousa, Intitulada: “Eu amo tudo o que não presta. Punk e Poética em trinta anos de Delinquentes.”, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores Valzeli Figueira Sampaio e Miguel de Santa Brígida Junior da Universidade Federal do Pará e José Mariano Klautau de Araújo Filho da Universidade da Amazônia. Dando início aos trabalhos, a professora doutora Valzeli Figueira Sampaio, passou à palavra ao mestrando, que apresentou a Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo mestrando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito **EXCELENTE, com exigência de ajustes pontuais, dada a recomendação de publicação de parte ou capítulo da referida Dissertação.** A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo mestrando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Valzeli Figueira Sampaio agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pela mestranda. Belém-Pa, 21 de novembro de 2016.

Prof.<sup>ª</sup>. Dr.<sup>ª</sup>. VALZELI FIGUEIRA SAMPAIO

Prof. Dr. MIGUEL DE SANTA BRÍGIDA JUNIOR

Prof. Dr. JOSE MARIANO KLAUTAU FILHO

LUCAS PADILHA DE SOUSA

*Valzeli Figueira Sampaio*  
\_\_\_\_\_  
*Miguel de Santa Brígida Junior*  
\_\_\_\_\_  
*José Mariano Klautau de Araújo Filho*  
\_\_\_\_\_  
*Lucas Padilha de Sousa*  
\_\_\_\_\_

## **Agradecimentos**

É sempre muito difícil elencar todas as pessoas que direta ou indiretamente participaram desse processo comigo. Mas algumas delas foram imprescindíveis para que ele fosse realizado.

Agradeço à minha família. Meus pais, Juracy e Rosana, que sempre foram meus maiores incentivadores em todos os projetos pessoais que realizei. Também foram as pessoas que me ensinaram a duvidar de mim mesmo, a questionar tudo e a buscar, com consciência, sempre o que eu julgo correto a fazer. Minhas irmãs, Titi e Tita, que são minhas companheiras da vida toda e ao meu primo-irmão, João Marcelo, uma das pessoas de mais bom coração que eu conheço.

Agradeço a todo o PPGArtes, a todos os professores e funcionários que viveram comigo e meu colegas de turma durante esses dois anos de trabalho árduo, correria e perrengues. Em especial gostaria de agradecer ao meu tio, Afonso Medeiros, que incentivou a realização desta pesquisa desde o seu início quando surgiram os primeiros questionamentos. E também à Wania Contente, nosso anjo da guarda em muitos momentos. Sorte a nossa ter tido ela com a gente.

Agradeço à minha orientadora, Valzeli Sampaio, por dividir comigo todas as angústias e dificuldades nestes dois anos de pesquisa, mas que, certamente, irá render ainda muitos frutos para os artistas e pesquisadores.

Agradeço aos professores que participaram da banca de qualificação, Miguel Santa Brígida e Jeder Janotti Jr., pelo interesse a esta pesquisa e pelas contribuições prestadas durante a gestão desse trabalho. E ao professor Mariano Klautau Filho por ter aceitado participar da banca de defesa e pelas contribuições valiosas prestadas ao trabalho.

Agradeço à banda Delinquentes. Primeiro por existirem e resistirem todos esses anos, e depois por também acreditarem neste trabalho e me contagiarem com a sua felicidade de vê-lo realizado.

Agradeço aos meus amigos de turma, em especial ao Quinteto de 9: Aníbal Pacha, Brisa Caroline, Carol Magno, Ednésio Canto, Lourdes Maria, Marcio Lins, Romana Melo e Wlad Lima. Por todas as conversas, risadas, puxões de orelha, carinho e cervejas. Mesmo quando estive distante eles sempre estiveram me impulsionando a seguir firme.

Agradeço à Funtelpa, Rádio e TV Cultura, no nome de Adelaide Oliveira, Presidente, e Beto Fares, diretor de Rádio, por terem aceitado minha condição de mestrando nesses dois últimos anos e também pela solicitude e presteza ao ceder alguns dos materiais audiovisuais utilizados nesta pesquisa.

Agradeço aos meus amigos de sempre e de todas as horas: Ana Clara Matos, Marcelo Damaso, Leo Bitar e Raul Bentes. Por estarem sempre ao meu lado me salvando de chegar à beira da loucura quando eu estava sem ideias e empacado, no texto e na vida. Ao Raul também por compreender os momentos em que precisei estar ausente no trabalho e assumir o Balanço do Rock nessas ocasiões.

Agradeço ao meu cunhado, Erik Lopes, pela generosidade de emprestar alguns dos equipamentos utilizados para a captação dos registros audiovisuais deste trabalho.

Agradeço a Roosevelt Santos e Ludegards Pedro que se dispuseram a ajudaram na realização do filme e a todos que aceitaram participar das entrevistas compartilhando seus depoimentos, materiais e textos para a pesquisa.

Ao meu primo, Alder Mourão, que se encantou pelo trabalho e se dispôs a me ajudar nas correções finais.

Agradeço à Anna Margarida e Dona Fátima Leal, que também dividiram comigo momentos de agonias e conquistas nestes últimos anos e por quem sempre terei muito carinho e admiração.

*Minha terra tem palmeiras  
Onde berram os Delinquentes*

(Trecho da música 'Delinquentes', da banda Delinquentes)

## Resumo

PADILHA, Lucas. **Eu amo tudo o que não presta.** Trinta anos de Delinquentes em um Filme Etnográfico. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, UFPA, Belém.

Com trinta anos de atividades, a banda Delinquentes é uma das principais referências na cena rock de Belém atuando sempre no chamado meio *underground*. Este trabalho pretende investigar a representatividade desta banda, que já é quase um patrimônio da cena rock local de Belém, e qual a sua importância para os indivíduos participantes dessa cena, sejam eles artistas ou fãs. O que motiva até os dias de hoje tanta gente a continuar se interessando pelos Delinquentes, por ouvirem suas músicas e irem aos shows? O que fez esses artistas resistirem três décadas em uma banda *underground* de *punk* em um cenário como Belém, à margem dos grandes centros culturais do Brasil? Qual é a relevância que esta banda tem de fato para outros artistas, veteranos ou jovens, e o que ela representa, hoje, no cenário do rock paraense? A pesquisa se inicia no contexto o qual a banda surgiu, no ano de 1985, e posteriormente, na relação que se estabeleceu entre a banda e os participantes da cena de rock de Belém. A pesquisa tem como referencial teórico os estudos de Stuart Hall (2014) sobre identidades em *A identidade cultural na pós-modernidade*, para traçar um paralelo histórico recente da música popular paraense e tentar entender como foi a formação de uma tribo roqueira na cidade de Belém. Para isso busca-se através da compreensão de Michel Maffesoli (2014) em *O Tempo das Tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*, para assimilar como a banda dialoga com outros artistas, produtores e público. A pesquisa foi realizada através de registros bibliográficos, publicações em jornais, publicações independentes, o próprio acervo da banda, registros audiovisuais e entrevistas realizadas com integrantes atuais e anteriores, produtores, jornalistas, artistas e apreciadores dos Delinquentes. Utilizei a metodologia tripartite de Allan Merriam (1964) para estruturar o discurso com estes outros autores e construir, através da linguagem do filme etnográfico, um produto audiovisual como resultado final desta pesquisa. A pesquisa parte do formato audiovisual para construir um discurso analítico sobre o fenômeno sonoro. Nesta pesquisa, o filme é uma maneira de contar a história como um método de pesquisa audiovisual tomando como arquitetura teórica uma metodologia de etnomusicologia. A linguagem visual da pesquisa é trabalhada em cima da narrativa do fanzine, que eram publicações independentes muito importantes para subculturas como o *punk*. Este trabalho propõe a reflexão sobre a importância da banda Delinquentes, assim como de seus desdobramentos, na consolidação da cena *underground* da cidade de Belém.

**Palavras-chave:** punk, cena musical, identificações, tribos urbanas, filme etnográfico

## Abstract

PADILHA, Lucas. **Eu amo tudo o que não presta**. Trinta anos de Delinquentes em um Filme Etnográfico. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, UFPA, Belém.

Delinquentes is a band with thirty years of activity and it's one of the main references in rock and the underground scene from city of Belém, capital of State of Pará, in Amazonia. This work intends to investigate the representation of this band, which is almost a patrimony to Belém rock scene, and what's its importance for the artists and fans whose are participating in this scene. What motivates many people even today to be interested by Delinquentes, for listening to its music and go to concerts? What made these artists resist three decades in an underground punk rock band in a scenario like Belém, carved on the margins of great brazilians cultural centers? How relevant is this band for other artists, veterans and young, and what it means today at this rock scene? The research begins in the context in which emerged the band Delinquentes in 1985, and later in the relationship established between the band and the participants of the Belém rock scene. This research uses theoretical studies of Stuart Hall (2014) on identities published in the book *The Question of cultural identity* to trace a recent historical parallel by the popular music in the State of Pará and try to understand how was the formation of a rock tribe in the city of Belém. The research also passes through the understanding of Michel Maffesoli (2014) in the book *Le Temps des Tribus* to try to assimilate the dialogues between the band and other artists, producers and the fans. The research was conducted through bibliographic records, publications in newspapers, independent publications, the collection of the band, audiovisual records and interviews with current and former members of Delinquentes, producers, journalists, artists and fans. I have made an application of the tripartite methodology by Allan Merriam (1964) to relate these discourses from each author and build, through the language of ethnographic film, an audiovisual product as a final result of this research. The research goes of a audiovisual format to build an analytical discourse on the sound phenomenon. In this research the film is a way to tell the story like an audiovisual research method taking as theoretical architecture a methodology of ethnomusicology. The visual language of the film is based on the fanzine narrative, a very important independent publications for subcultures such as punk. This work proposes a reflection on the importance of Delinquentes band as well as its extensions in the consolidation of the underground scene of the city of Belém.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>1</b>
<b>EU LHES CONTAREI O QUE ME ACONTECEU</b>	<b>5</b>
AS VÁRIAS IDENTIFICAÇÕES DA MÚSICA PARAENSE	<b>9</b>
“NÃO EXISTIA <i>PUNK-ROCK</i> EM BELÉM”	<b>24</b>
O MÉTODO DO “FAÇA VOCÊ MESMO”	<b>27</b>
<b>GUETO</b>	<b>30</b>
<b>NÃO É FICÇÃO</b>	<b>41</b>
AS ENTREVISTAS	<b>43</b>
A CAPTAÇÃO DAS IMAGENS	<b>43</b>
REFERÊNCIAS E INFLUÊNCIAS	<b>46</b>
O ROTEIRO	<b>47</b>
O FILME	<b>47</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>51</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>54</b>

## INTRODUÇÃO

Desde adolescente, quando desisti das aulas de violão clássico no Conservatório Carlos Gomes<sup>1</sup> e comecei a distorcer meus primeiros acordes na guitarra, sempre tive a impressão de que lugar de roqueiro era bem distante dos teatros, galerias e muito mais longe da Academia. Isso foi algo que nunca se encaixou na minha cabeça, pois não era possível que David Bowie, John Lennon, Bob Dylan recebessem a alcunha de 'roqueiros' ao invés de serem considerados artistas de verdade. Diante desses questionamentos, alguns exemplos locais me fizeram pensar novamente nesse tema. Um deles foi a banda Delinquentes.

Quando conheci esta banda eu tinha uns vinte e poucos anos, mas foi há apenas uns quatro ou cinco anos que me aproximei mais dela, além de ter um maior contato com a cena *undergroud* da qual eles surgiram e me dei conta de que esta banda representava algo mais importante para a cena rock de Belém em geral. Com mais de trinta anos de atividades a banda já é um patrimônio da cena rock local e a sua representatividade para os participantes dessa cena, sejam artistas ou fãs, é algo que me despertou uma certa curiosidade. O que motivava aquela gente a ouvir não só as músicas, mas o que seus integrantes tinham a falar? O que fez esses músicos insistirem durante três décadas numa banda *underground* de *punk*? E qual é a relevância que esta banda tem de fato para outros artistas, veteranos ou jovens, e o que ela representa no cenário rock de Belém? Essas foram as perguntas que me incentivaram a iniciar essa pesquisa e assim começava a se desenhar este trabalho que agora você está lendo.

O que lhes contarei daqui pra frente é resultado das minhas angústias, das noites mal dormidas de pura e completa insônia, das várias xícaras de café, latas de coca-cola, goles de cerveja e muitas carteiras de cigarro. Resultado também da procrastinação, das horas que passei navegando na internet quando deveria estar escrevendo, mas enfim, acontece com todo mundo. E, claro, resultado principalmente do tempo que convivi com a banda e do relacionamento que criei com cada um dos seus integrantes. Aqueles questionamentos que contei anteriormente podem até terem sido respondidos, mas em se tratando em termos de grupamentos sociais que estão em constante transformação, essa é uma pesquisa que pode estar sempre se renovando, outras dúvidas e questionamentos irão surgir. Se é que já não estão surgindo.

Desde o início eu sabia que esse trabalho não seria simples, uma vez que a quantidade de

---

<sup>1</sup> O Instituto Estadual Carlos Gomes, mais conhecido popularmente como Conservatório Carlos Gomes, foi criado em 1895 com o objetivo de fomentar o ensino técnico e científico da música, buscando a formação de profissionais, através da formação de instrumentistas, cantores e regentes.

material escrito sobre o tema é escassa, principalmente quando falamos a respeito da cena musical de Belém. E após algumas incursões, revirando páginas de jornais buscando algum material que pudesse trazer mais informações para esta pesquisa, ficou bastante claro para mim que tratar esse trabalho apenas através da bibliografia não iria suprir as minhas necessidades para investigar a importância da qual o fenômeno que estava diante de mim queria me mostrar sobre a sua relevância na cena musical de Belém, e para isso seria necessário ir além dos registros textuais e até mesmo da obra da banda. Seria preciso realizar um mergulho para dentro da própria vida dos Delinquentes, a partir do ponto de vista de alguém externo à banda, para tentar experimentar aquela realidade e descobrir o que ela poderia me revelar. Foi aí que surgiu também a ideia de realizar um filme sobre esses dias de pesquisa e sobre a realização deste trabalho, mas até então, não se tinha a ideia que todo o trabalho estaria em volta dele, o filme. Durante um dos encontros com minha orientadora foi que ela sugeriu que eu fizesse esse filme e que o método do trabalho seria a sua própria realização. Foi assim que começou a se criar na minha cabeça o filme “Eu amo tudo o que não presta”, sobre os trinta anos dos Delinquentes.

O filme foi todo realizado em 2015, ano em que a banda completava suas três décadas de história, mas se foca na investigação dos pontos que citei como objetivos a serem alcançados com essa pesquisa. Por isso, como a metodologia que usei para toda a construção deste trabalho, também segue o modelo de pesquisa etnomusicológica criado por Alan Merriam, o método tripartite que explicarei mais em breve nos capítulos a seguir. Dessa forma, escolhi não organizar meu trabalho de uma maneira tradicional, apenas numerando os capítulos. Mas utilizei em cada uma das três partes do processo uma referência a alguma música da banda Delinquentes.

A primeira parte, que no modelo de Merriam representa o conceito, no sentido do cerne de onde tudo surgiu, da concepção da banda e qual era a realidade social e da cena musical de Belém à época, dei o nome “Eu lhes contarei o que me aconteceu”, verso de abertura da música *Planeta dos Macacos* e que contextualiza esse momento sociocultural em que a banda surgiu. Esse momento se concentra nos anos de surgimento da banda, os seus primórdios e busca também investigar em qual contexto ela foi fundada. Qual era o pensamento da época e o que seus integrantes estavam querendo realizar. Para isso, faz um breve histórico do movimento *punk* no mundo desde o seu surgimento, seu impacto causado no mundo das artes e da sociedade em geral. Contextualiza a sua chegada no Brasil e como os jovens daqui foram afetados pela mudança de comportamento que o *punk* difundia. Para isso, busca entender através de conceitos filosóficos e antropológicos quais foram os efeitos dessa mudança. Se utiliza do discurso de identidade de Stuart Hall e de tribos urbanas de Michel Maffesoli para compreender como foi que o *punk* interferiu e se estabeleceu mais especificamente na cena musical da cidade de Belém.

Essa primeira parte possui dois sub-itens. O primeiro foi chamado de “Não existe *punk-rock* em Belém”, uma frase retirada de uma das entrevistas realizadas nesta pesquisa. A partir daí se busca uma compreensão maior a construção de uma cena *underground*, até então inexistente, e de qual era o contexto que contribuiu para o nascimento da banda Delinquentes e qual foi a influência que a banda começou a exercer na cena rock de Belém.

O segundo sub-item explora o método *punk*, conhecido por *do it yourself*, que marcou todo o movimento de resistência que o estilo imprimiu à época e que também serviu de base para a construção desse trabalho-pesquisa.

A segunda parte da pesquisa se concentra nos comportamentos, relacionado ao processo de criação da banda que deu origem ao disco *Pequenos Delitos* e nos desdobramentos que surgiram a partir daí, principalmente, na representação que a banda passou a ter para a cena paraense. Para esse momento escolhi o nome “Gueto” que é também o título de uma das músicas da banda Delinquentes e que, a meu ver, representa com fidelidade todo esse movimento que vive em pequenos grupos e caminha despercebido pelos olhos e ouvidos da maioria das pessoas. Foi nesse momento que a pesquisa se revelou surpreendente, pois além da instituição banda, também me dei conta de que estava diante de outras duas representações do fenômeno, que eram a relevância da figura de Jayme Katarro e do Fabrika Studio como elementos agregadores da cena rock de Belém. Nesse momento se busca ir além dos relatos dos próprios integrantes da banda Delinquentes e busca apresentar outros personagens que também fizeram parte da história da banda e de como ela passou a fazer da história das vidas deles também. Busca em investigar mais a fundo essa relação e entender como ela contribuiu para a relevância que a banda, seus integrantes e suas realizações exerceram e ainda exercem na formação e construção da cena rock de Belém.

A terceira parte da pesquisa ganhou o nome de “Não é ficção”, título de outra música da banda Delinquentes, já que é aqui neste momento que o filme assume o ‘protagonismo’ do trabalho e vai contar de forma não-fictícia os objetivos dessa pesquisa. Este momento é o meu ‘diário de bordo’, um relato de como foi a construção desse filme e pesquisa. Neste capítulo, sub-dividido pelos itens Entrevistas, Captação das Imagens, Influências, Roteiro e Filme, abordo ideias e me debruço em conceitos do filme etnográfico para explicar onde a sua realização está embasada, onde me fundamentei para que esse trabalho tivesse uma relevância acadêmica, mas que também fosse compreensível para toda a cena musical ao qual ele foi realizado. Cada item explica passo-a-passo, embasado nas teorias apresentadas anteriormente, o processo construído durante a elaboração do filme.

É importante dizer também que o próprio título do trabalho e do documentário seguem essa mesma linha. ‘Eu amo tudo o que não presta’ é o verso que inicia a música *Venerando*. Os

primeiros versos da décima segunda faixa do disco *Pequenos Delitos*, me pareceram bastante adequados para intitular uma pesquisa que se refere a uma expressão artística apreciada e incompreendida por poucos.

Ao fim deste trabalho, além de alcançar os objetivos propostos, o que mais desejo é que ele seja apreciado dentro e fora da academia. Que ele pudesse chegar ao maior número de pessoas possíveis, principalmente para aquelas que fazem parte da cena musical de Belém, das pessoas que vivem o rock diariamente, muitas delas no meio *underground* e que pouco tem acesso à conhecer a própria história do contexto onde elas estão inseridas. Para a Academia a contribuição de ser mais um registro para se documentar o percurso da cena rock *underground* de Belém, a partir de um dos elementos mais significantes da sua história que é a banda Delinquentes.

## Eu lhes contarei o que o me aconteceu

O gênero musical fortemente associado à chamada ‘explosão britânica’, entre os anos de 1977 e 1980, nasceu das bandas de garagem dos subúrbios ingleses no final da década de 1960 e da euforia juvenil de ter uma banda de rock mesmo não tendo muita técnica e domínio sob os instrumentos. Esse som ecoaria no outro lado do oceano e ganharia vida também no submundo das ruas dos Estados Unidos através de bandas como Iggy & The Stooges, New York Dolls e Velvet Underground que com suas letras e seu rock básico eram a expressão da realidade decadente, suja e hedonista que não parecia ser uma exclusividade de Lou Reed e seus companheiros. Em outra parte dos Estados Unidos, no estado de Michigan, surgiam bandas como o MC5 - *Kick out the jams motherfuckers!* - que trariam visibilidade definitivamente no cenário rock da época, opondo-se, segundo os próprios punks gostavam de dizer, a ‘pasmaceira’ do rock progressivo, negligenciando o uso abusivo de instrumentos eletrônicos, ao virtuosismo, solos instrumentais e músicas gigantescas e apresentavam uma formação restrita à guitarra, baixo e bateria.

Essa era a melhor combinação sonora para expressar a ira e a frustração, para focalizar o caos, para representar dramaticamente o cotidiano como o dia do juízo final e para golpear todas as emoções entre um olhar perdido e um sorriso grande e sarcástico (Marcus, 1992, p. 595 *apud* SHUKER, 1999, p. 223).

É interessante notar que o estilo que se amostrava para o mundo como subcultura e *anti-mainstream*, seria o mesmo que daria um novo rumo para o que ainda estaria para acontecer na música pop mundial. Mais tarde ainda surgiriam os Ramones, banda símbolo do rock sujo, desleixado e extremamente cru. O visual quase caricaturesco com jaquetas de couro, as calças rasgadas e cabelos compridos e desgrehados marcaria de forma emblemática a estética do *punk* tal como o conhecemos. O grupo era formado por quatro garotos que tinham, principalmente, duas coisas em comum: o sonho de ter uma banda de rock e o fato de serem péssimos músicos. O som que surgiu dessa união seria definitivo para determinar o que seria chamado de *Punk*. O termo que em inglês se refere a tudo o que é podre, sem valor, também pode ser uma forma de denominar as prostitutas e tudo aquilo que era considerado a escória da sociedade. Uma das versões aceitas para o batismo do estilo musical é o surgimento da primeira publicação à respeito do gênero, a Punk Magazine. (McNEIL, 2014, p. 6)

O estilo que teve seu embrião na Inglaterra, voltaria para a terra dos Beatles quase

consolidado e através do som chamaria a atenção de uma série de jovens com a mais parca expectativa de futuro. Sim, é claro que alguns desses jovens seriam responsáveis pelo surgimento de bandas importantes do *punk* que não se pode deixar de falar: *Buzzcocks*, *The Clash*, *The Jam* e, talvez a maior delas, os *Sex Pistols*. A banda de jovens desbocados que chocavam a puritana sociedade inglesa também se tornaria um dos ícones da cultura *punk* e o primeiro disco *Nevermind the Bollocks*, que se pode dizer sem medo de errar, um clássico da música pop mundial.

*God save the queen*  
*She ain't no human being*  
*There is no future*  
*In England's dreaming*<sup>2</sup>

O *punk* conquistaria novos adeptos em várias partes do mundo, jovens com vigor para se rebelar contra o conformismo e com muita disposição para curtir longas farras regadas a álcool, drogas e sexo. O ano era 1985 e no Brasil os ventos de mudanças sopravam em direção a dias mais democráticos e com liberdade de expressão. Imbuídos do espírito de rebeldia, que no país tinha seu epicentro na periferia de São Paulo, alguns jovens da capital paraense começaram a se aproximar do som sujo, primário, e da filosofia do *do it yourself*, ou como se aprendeu a dizer em português ‘faça você mesmo’, um dos principais lemas do *punk*. O estilo *punk* chegou tardiamente ao Brasil poucos anos antes, no final da década de 1970, causando certa estranheza aos mais conservadores e defensores da ‘música de qualidade’. Segundo afirma, Silvio Essinger que “uma vez estabelecido como um movimento e não mais como uma das excentricidades do mercado pop, o punk se infiltrou nos mais inesperados recantos do planeta” (ESSINGER, 1999, p.73).

Explosivo, imprevisível e autodestrutivo. Essas são palavras que poderíamos usar para definir esse movimento que para alguns, naquele momento, era tido como a ‘salvação do rock’. O que se pode notar é que ao mesmo tempo em que suas músicas usavam de uma ironia peculiar para abordar temas que contestavam o *status quo*, o *punk* seria vítima de suas próprias contradições e se tornaria um fenômeno cultural de massa, alinhado com as regras de consumo do *mainstream*.

É nessa luta contra si mesmo que o movimento *punk* consegue criar seus próprios mecanismos para fazer prevalecer seus ideais e é quando surgem os fanzines, selos fonográficos próprios para a distribuição das bandas, redes de informação e um circuito paralelo de espetáculos. Essa é a engrenagem que faz movimentar até hoje - de maneira menos rudimentar - os vários

<sup>2</sup> Trecho da música *God Save The Queen*, um dos maiores êxitos do Sex Pistols. “Deus salve a Rainha/ Ela não é um ser humano/ Não há futuro/ Para os sonhos da Inglaterra”

cenários de bandas alternativas ou *undergrounds*. Essa vertente, que se pode chamar, mais politizada do *punk* tem na banda californiana *Dead Kennedys* um dos seus expoentes. A banda liderada pelo vocalista Jello Biafra assustava e incomodava muita gente com suas músicas e comportamentos. O vocalista que já era um ativista político antes de fundar a banda, também chegou a se candidatar para a disputa presidencial dos Estados Unidos pelo Partido Verde.

O Brasil que desde anos antes já havia se tornado periferia do desenvolvimento mundial e ainda vivia as embaladas noites de sábado ao som da *disco music*, agora tentava 'digerir' o som intragável que 'esbravejava' dos subúrbios paulistas.

*“Nós, os punks, somos uma nova face da música popular brasileira, com nossa música não damos a ninguém uma ideia de falsa liberdade. Relatamos a verdade sem disfarces, não queremos enganar ninguém. Procuramos algo que a MPB já não tem mais e que ficou perdido nos antigos festivais da Record e que nunca mais poderá ser revivido por nenhuma produção da Rede Globo de Televisão. Nós estamos aqui para revolucionar a música popular brasileira, para dizer a verdade sem disfarces (e não tornar bela a imunda realidade): para pintar de negro a asa branca, atrasar o trem das onze, pisar sobre as flores de Geraldo Vandré e fazer da Amélia uma mulher qualquer” (Gallery Around, ago. 1982)<sup>3</sup>*

O trecho do Manifesto *Punk* foi escrito por um desses jovens, Clemente, que ajudou a fundar a banda Inocentes. E muitas bandas surgiam ali. Todas a fim de mudar a cara cansada da música popular brasileira, como: Ratos de Porão, Cólera, Olho Seco, AI-5 e muitas outras. O movimento ainda era demasiadamente incompreendido por aqui em terras brasileiras no início dos anos 1980 e os *punks* em São Paulo era formado por jovens andando de coturnos, jaquetas de couro, jeans surrados e cabelos moicanos que preocupavam os defensores da moral e dos bons costumes. Entretanto, em cada ponto do planeta o movimento levanta uma bandeira singular, diretamente identificada com a realidade com seu local de origem, seja se contrapondo à guerra, usinas nucleares e líderes políticos. No Brasil, o grito dos *punks* reverberou a partir da miséria, da fome, do desemprego, da desigualdade social para as letras das músicas *punks*. Aos poucos o movimento foi se organizando e cavando suas próprias redes. Nesse momento começaram a surgir as primeiras gravações em fitas que seriam lançadas em forma de coletâneas, as músicas começariam a ganhar espaço nas rádios e surgiriam os primeiros fanzines.

Ainda no ano de 1982, o movimento *punk* começa a fazer soar seus primeiros acordes em Belém. O local era o Estádio Leônidas Castro, a Curuzu, no show de lançamento do disco da banda

<sup>3</sup> O trecho foi retirado da internet e está disponível em <https://www.facebook.com/esquentaooficial/posts/193029144172190>

Stress, que se tornariam um dos marcos históricos do rock paraense. Alguns documentos como o livro *Decibéis Sob Mangueiras* e jornais abordam o fato, trazem a informação de que estariam presentes nesse dia aproximadamente 20 mil pessoas, segundo dados das próprias autoridades presentes no show. Nesse dia se apresentou pela primeira vez uma banda *punk* de Belém. O The Podres, que tinha em sua na formação os irmãos Beto e Regi, os mesmos que, tempos depois, formariam a banda Insolência Pública e seriam fundamentais para o surgimento da banda Delinquentes.

O The Podres foi a primeira banda de *punk* a surgir em Belém e esse show no Estádio da Curuzu ficou marcado nos anais do *punk* paraense porque a banda, numa estratégia de esconder que n o *setlist* só havia uma música, começou a atirar restos de lixo na plateia. O público revidou jogando de volta para o palco o lixo que fora arremessado pela banda, e este incidente acabou provocando o início de uma grande confusão. A banda precisou descer imediatamente do palco e se proteger num caminhão baú para seus integrantes saírem ilesos do estádio. Pouco tempo depois, os irmãos decidiram mudar o nome da banda para Insolência Pública e com algumas músicas a mais n o *setlist*, eles acabaram por fundar uma banda de extrema importância para o cenário paraense naquele momento histórico que seria o Insolência Pública.

É preciso levar em consideração que esse distanciamento da cidade de Belém em relação às outras capitais produzia também um *delay*, para usar aqui um termo muito conhecido pelos músicos de rock, principalmente em termos culturais. Na referida época as informações custavam a chegar na capital do Estado do Pará e o acesso às músicas de bandas importantes mundialmente e nacionalmente também era bastante restrito à poucas pessoas, o que promovia ser um hábito comum entre os fãs de rock, encontrar-se para ouvir em grupos os discos de seus artistas favoritos. O *punk* foi um estilo que entrou em decadência no final dos anos de 1970 nos Estados Unidos, período em que ele começou a ser assimilado por jovens aqui no Brasil. E nos dois ou três primeiros anos da década de 1980, os *punks* de São Paulo já viviam em um momento de arrefecimento da cena na cidade quando surgiu a primeira banda *punk* de Belém, os The Podres. Ou seja, a cidade de Belém vivia atrasada em termos culturais em relação a outras grandes cidades. De acordo com Milani (2015, p.28), as primeiras referências feitas ao *punk* pela mídia brasileira datam de 1977. E ele vai além, quando diz que “como tudo no Brasil, o *punk* tentava copiar sem sucesso os do 'primeiro mundo' e o fazia com grande atraso cronológico”.

As letras das músicas da banda cantadas todas em português ajudavam a romper, se é que isso seria possível nas sociedades pós-modernas, com a influência estrangeira das músicas e isso facilitava a compreensão do público local, apesar do barulho dos instrumentos e da forma como eram cantadas, ou berradas.

*A gente tinha uma noção do que estava acontecendo no país. Então, nós tínhamos que ter uma forma de expressar isso pra outras pessoas. Porque lá onde nós morávamos, pô, cara, (sic) era todo mundo alienado, não sabia o que tava (sic) acontecendo! (...) Como nós estávamos na Amazônia, nós sabíamos que estávamos longe de tudo. (...) Então, a gente tentou aqui falar do que nós tínhamos, do que nós vivíamos (RODRIGUES, 2015)*

O surgimento da banda Delinquentes ocorre alguns anos depois. Segundo depoimento do próprio Jayme, foi quando Regi o convidou para formar uma nova banda. Aquilo que seria o projeto paralelo dos irmãos insolentes, se tornou o projeto mais importante do Jayme, único membro original da banda até hoje. Foi também através de um show da banda Insolência Pública que Jayme teve seu primeiro contato com o *punk*. Para ele, o som visceral, alto e a postura dos integrantes foi transformador.

*O impacto do som, das letras que eu entendia, diferente das outras bandas que era tudo em inglês, eu compreendia tudo o que o cara tava (sic) falando ali na hora, no talo, entrava, apesar da agressividade eu conseguia compreender. E a agressividade da banda me chamou a atenção por completo. Isso foi a minha entrada definitiva no punk, assim, chapou, eu fiquei...baaaaaam! (sic) Sabe? Foi uma onda apaixonante (KATARRO, 2015)*

A formação inicial da banda foi com Jayme Katarro (vocal), os irmãos Regi e Beto Rodrigues (baixo e bateria, respectivamente), e Daniel (guitarra), e desde sua formação até os dias atuais vários integrantes já passaram pela formação dos Delinquentes, sendo Jayme o único membro que permanece na formação atual da banda e acaba por exercer uma forte identificação com a cena de rock de Belém justamente por estar à frente da banda por trinta anos.

### **As várias identificações da música paraense**

Uma das questões desta pesquisa é a discussão sobre identificações e o que elas representam em uma determinada sociedade ou grupo social. Se pensarmos que três décadas atrás formar uma banda de rock já era ainda algo fora do comum em uma cidade da Amazônia, o que se pode dizer, então, se essa fosse uma banda de punk ou de algum movimento que ainda engatinhava na cidade de Belém? É preciso dizer que ainda naquele período a música produzida no Pará experimentava um momento de forte regionalismo em suas composições e o que era identificado como cultura paraense era muito ligada à figura do caboclo ribeirinho e de seus mitos e lendas pertencentes ao imaginário da floresta. As músicas também pareciam verdadeiras odes às belezas

naturais e peculiaridades da cidade de Belém e em muitas delas era possível perceber o uso de palavras típicas dos falantes da região. Historicamente, Belém é uma cidade aberta às influências. A capital do estado do Pará é a metrópole brasileira situada mais ao norte do país, com uma população que beira os dois milhões de habitantes em seus quatro séculos de história. É uma cidade de clima tipicamente equatorial, de temperaturas altas e umidade elevada, banhada pela baía do Guajará e desde a sua colonização pelos portugueses é porta de entrada para embarcações. E talvez pela sua característica de cidade portuária, no aspecto específico da música, é um lugar que ferve de gêneros dançantes, muitos deles vindos do Caribe trazidos por essas embarcações e de misturas bastante peculiares entre o tradicional e o contemporâneo.

A estética sonora dos trópicos sempre se mostra eclética e, mais do que isso, apresenta um grau de tolerância que seria incomum em qualquer outra parte do globo. Independente de possível miscigenação, de hipóteses de hibridismo cultural, de africanismos, etc., a música dos trópicos nos mostra que não existe fusão total de seus diferentes elementos culturais. Por manter seus vestígios intactos como raríssimos domínios de cultura, não há mistura capaz de diluir completamente marcas e estruturas de origem e estilos. Música consegue ser manifestação do presente sem deixar de reportar-se, simultaneamente, ao passado. (OLIVEIRA PINTO, 2008, p.108, 109)

Antes de prosseguir é preciso voltar um pouco no tempo e procurar entender o que havia sido produzido nas décadas anteriores no estado do Pará, mais especificamente na cidade de Belém. Essa afirmação é também feita por Alfredo Oliveira (1999, p.119), no livro *Ritmos e Cantares*, que diz que o que existia até por volta da década de 1960 e, que poderia ser classificada como produção musical paraense, eram apenas os ritmos folclóricos e tradicionais como carimbó e lundu. Além disso, o que se podia concluir da cena musical naquela época nada mais era do que uma reprodução da música brasileira feita no resto do país sem que houvesse alguma interferência ou apropriação local. Nos anos de 1970 e início da década seguinte, o carimbó saiu do interior do Estado do Pará e ganhou maior amplitude na capital, Belém, e em outros lugares do país através da difusão de seus discos. A comercialização do carimbó gerou uma estilização do ritmo, não se limitando apenas aos arranjos musicais com a inserção de instrumentos elétricos e não tradicionais, como a guitarra e a bateria em substituição ao curimbó - instrumento de percussão que deu origem ao ritmo tradicional paraense – mas também invadiu as coreografias, remodelando a dança folclórica e fomentando o surgimento de grupos de exibição, com o intuito de agradar o público, em sua maioria de turistas. Para Oliveira (1999, p.120), havia uma vertente de compositores onde o sentimento regionalista do paraense passou a assumir expressão musical em forma de outros ritmos como o samba, choro,

frevo, marcha-rancho, guarânia, merengue, toada, baião, etc, mas a vida do caboclo - o cotidiano amazônico, seu sotaque, os rios, a mata, o misticismo - ainda eram a principal temática dessas músicas que trouxe a tal identidade que se buscava para a música paraense. Ainda na década de 1960, quando o rock explodia mundialmente, no Brasil surgiram diversas bandas e artistas influenciados por artistas americanos e britânicos, principalmente pelas bandas The Beatles, Rolling Stones, The Monkeys. Por aqui Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa eram os maiores ídolos de uma juventude que começava a se acostumar com o rock. Na capital paraense o que se via nessa época, segundo Machado (2004, p.15), eram apenas algumas bandas que reproduziam o que estava sendo feito nos centros Rio de Janeiro e São Paulo, “os medalhões do rock dos anos 60 e 70”, uma réplica do que já era copiado das bandas estrangeiras, mas que acabou dando origem ao que ficou conhecido como o Brega. Diferente do que acontecia com a chamada MPP<sup>4</sup>, que trazia para a realidade paraense a forma da MPB como música de protesto, o que já estava sendo feito de maneira geral em outras cidades brasileiras. É importante salientar que naquele momento o país passava por um regime militar e, segundo Costa da Silva (2008, p.4), “a produção musical desse período em Belém será fortemente influenciada pelo CPC<sup>5</sup> criado em 1961” onde os artistas bebiam desse contexto e produziam a partir desse viés, “não copiando, mas reelaborando”. Portanto, pode-se dizer que o debate gerado pela MPP a respeito da Amazônia foi bastante significativo, porque traz para uma noção regional, aquilo que estava sendo feito em proporção nacional e contribui para uma reconstrução da identidade desse povo, criando inclusive uma possibilidade mercadológica para esses artistas. Apenas em meados de 1970, com o surgimento do grupo *Sol do Meio Dia*, influenciados pelo rock progressivo e pela música popular brasileira, foi que a cena de rock local começou a seguir seus próprios passos. O célebre verso do poeta Ruy Barata “Eu sou de um país que se chama Pará” na música *Porto Caribe* é um exemplo de como era forte o senso de identificação amazônico que os artistas buscavam imprimir em suas obras.

Essa cultura nacionalista, ou nesse caso, regional, é o que Stuart Hall (2014, p.29), chama também de comunidades imaginadas. Para ele essas comunidades fortalecem o sentimento de identidade e lealdade no indivíduo. Ele afirma que “a ideia de um homem sem uma nação parece impor uma (grande) tensão à imaginação moderna. Um homem deve ter uma nacionalidade, assim como deve ter um nariz e duas orelhas”. É o que ele chama de identidades culturais, ou seja, são aspectos de nossas identidades que surgem de um senso de “pertencimento” aquilo que se pode apontar como culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e nacionais e a tradição, segundo ele,

---

<sup>4</sup> MPP é a sigla que alguns começaram a utilizar para Música Popular Paraense, aquela que seria equivalente à MPB, Música Popular Brasileira, porém com o sotaque caboclo.

<sup>5</sup> Centros Populares de Cultura, ligados à UNE - União Nacional dos Estudantes, que congregavam artistas “engajados” e que tinham uma postura de protesto, seja ela no teatro, cinema, poesia, música, entre outros.

“é um meio de lidar com o tempo e o espaço”. O que muitas vezes ocorre é uma tentativa de conter todos os indivíduos em uma única ideia de identidade cultural sem levar em conta quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça. Instaurar uma única identidade para um sujeito pode ser algo muito arriscado e não se pode pensar que essa ideia de identificação seja inerte, já que esse senso de identidade pode assumir diversas características em variados tempos. E sobre isso o próprio Hall afirma:

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda história sobre nós mesmos ou uma confortadora narrativa do 'eu' (...) A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. (HALL, 2014, p. 12)

Outro pensador que também pode ajudar a esclarecer melhor essas questões sobre identidade é Zygmunt Bauman. Ele admite ser difícil definir uma identidade para si mesmo, já que essa não pode ser delimitada apenas pelo lugar de origem de um determinado sujeito. Segundo Bauman (2005, p.18), as decisões que um dado indivíduo pode tomar e a sua maneira de agir são fatores cruciais tanto para o “pertencimento” quanto para a “identidade”, já que se pode afirmar que esses mesmos não são sólidos como uma rocha e tão pouco garantidos para a vida toda. Portanto, em Belém, num cenário como esse de identificações tão distintas - brasileiro, amazônico, indígena, caboclo, paraense, belenense - é possível, sim, pensar que haveria espaço também para o roqueiro, *banger*, *punk*.

Henry Burnett, filósofo e músico paraense, em artigo chamado *Belém: música e identidade na cidade plural* (2013), divide a história em três momentos para facilitar a compreensão de seu pensamento, a partir de quando a música produzida no Pará começa a ganhar ares de Indústria Cultural. Segundo ele, o primeiro momento situa-se em meados do século XX, quando ainda não havia se consolidado na música paraense uma produção própria que soasse genuinamente local.

A década de 1970 marca a primeira vez que os artistas paraenses e as canções produzidas aqui flertaram com a indústria da música brasileira. A voz de Fafá de Belém, então, uma jovem cantora de sucesso promissor, e os versos de Ruy Barata, musicados por seu filho Paulo André, “tornaram a atmosfera paraense conhecida massivamente nos grandes centros de distribuição de bens culturais” (BURNETT, 2013, p.73). Em 1976, Fafá, que já havia participado no ano anterior da trilha sonora da novela Gabriela, da Rede Globo, interpretando a música *Filho da Bahia*, de

Walter Queirós, lança seu primeiro LP intitulado *Tamba Tajá*. Neste disco ela grava pela primeira vez composições de Ruy e Paulo André Barata, as canções *Indauê Tupã* e *Este rio é minha rua*. Ainda hoje, um de seus maiores sucessos é a canção *Foi assim*, também de autoria de pai e filho, que a cantora gravou no seu disco seguinte, *Água*, de 1977. As composições da dupla ganharam diversas interpretações e ainda hoje são executadas em rádios e cantadas por vários artistas paraenses acompanhados a plenos pulmões pelas plateias mais entusiasmadas em shows, bares e casas noturnas de Belém.

Nas décadas seguintes surgiram novos artistas que prosseguiram com a mesma temática em suas canções, ou seja, adotando o regionalismo como principal forma de se expressar em suas letras e músicas. Alguns exemplos de artistas que estão frequentemente vinculados à imagem da MPP são bastante populares ainda hoje: Nilson Chaves, Vital Lima, Nazaré Pereira e Lucinha Bastos são alguns do exemplos.

Chegando aos dias atuais nos deparamos com algo claramente perceptível: o belenense de hoje não se vê mais como o belenense de outrora. Se observarmos um recorte do que é produzido na música paraense atualmente, os temas encontrados nas composições de muitos dos novos artistas não são mais os mesmos de gerações anteriores. O dia a dia do caboclo ribeirinho aos poucos foi cada vez mais dando espaço para temas do cotidiano urbano, da vida, questionamentos e percepções da sociedade de hoje. É a partir desse contexto que a música feita em Belém passa a dialogar mais com a estética urbana atual e que, de certo modo, começa a romper com a relação que o Pará tinha com a identificação cabocla em suas expressões artísticas de outrora. O que para Burnett (2013) possui um vínculo óbvio com um novo entendimento da identificação paraense representada pela sociedade atual na qual é produzida essa música. A estética da música produzida no Pará foi se transformando, principalmente na capital do Estado, e passando a assumir outras temáticas do contexto urbano, contemporâneo de grandes centros culturais, além dos elementos elétricos e eletrônicos incorporados de outros lugares, estilos que os mistura na música paraense produzida nos dias de hoje. Passam a surgir novos artistas dispostos a experimentar mais do encontro entre o tradicional com o novo e isso se pode notar com mais presença nas músicas produzidas a partir de meados da década de 1990. Para tal análise é preciso levar em consideração a recente exposição que a capital paraense e seus bens culturais tem vivido nos últimos anos, além de aspectos econômicos e sociais que contribuem diretamente para a formação de uma nova cena musical no tecido urbano da capital paraense. Ritmos que antes eram considerados inferiores, por se tratarem de expressões periféricas e populares, como a guitarrada e o tecnobrega, hoje são conhecidos muito além das fronteiras do Estado do Pará e badalados em programas de televisão com repercussão nacional. Menos festejada e bastante longe dos holofotes da grande mídia está a cena rock de Belém.

Belém é uma cidade rica em histórias e expressões culturais. Por causa de seu posicionamento geográfico, sempre manteve um certo isolamento das grandes metrópoles e, por que não dizer, até uma preservação de sua historicidade e cultura se pensarmos que esse distanciamento dos grandes centros fez com que a cidade não perdesse algumas características que fazem parte de seu patrimônio histórico e cultural. E o que para alguns essas características muitas vezes são encaradas como provincianas por não estarem em sintonia com o desenvolvimento econômico e social dos grandes centros. Como não poderia deixar de ser, a cidade tem os problemas que todos os grandes centros urbanos enfrentam e o cotidiano de seus habitantes está muito ligado à essas condições. Ainda assim sua produção musical é intensa e fervilham em seus espaços, novos e criativos artistas. Para Castro (2012, p.429), o que encontramos em Belém é uma “superposição de diversas cenas”: da música erudita, às festas de aparelhagem, dos bailes da saudade, às casas de choro. E nesses ambientes uma variedade enorme de ritmos e estilos vão se misturando. Carimbós, boi-bumbás, cumbias, lambadas, merengues, pop, rock e o famoso tecnobrega.

Para Janotti (2012, p.114), é possível conceber uma determinada cena musical como “uma maneira de entender o modo como práticas musicais específicas ocupam o espaço urbano e passam a ser foco de processos sociais que envolvem produção, consumo e circulação da música nas cidades”.

Uma cena musical (...) é um espaço cultural em que uma diversidade de práticas musicais coexistem, interagem umas com as outras em meio a uma variedade de processos de diferenciação, de acordo com uma ampla variedade de trajetórias, de mudanças e hibridismos (Straw, 1997 *apud* JANOTTI, 2012, p.116)

A partir desse pensamento podemos afirmar que não é mais concebível compreender uma cena musical como algo estanque ou isolada em uma única identidade, livre das influências que as relações entre música e identificação podem gerar.

As inovações tecnológicas desde sempre estiveram entre as ferramentas mais responsáveis por boa parte da mudança nos hábitos de consumo que influenciam nas transformações por quais as sociedades passam. As cenas musicais também passam por essas transformações, e o momento da música atualmente tem a internet como veículo principal. A música que antes levava muito tempo para chegar até os ouvidos de fãs aficionados, hoje está a apenas alguns segundos de ser executada através de meios como computadores, celulares, *players* de áudio digital que proporcionam uma interação cada vez maior entre as diferentes cenas espalhadas pelo planeta, conectando agentes que podem, ou não, estabelecer uma relação de troca. Esse processo de ‘escambo cultural’ que há cerca

de três décadas era feito através do envio de materiais por meio dos correios e levava semanas ou meses para que chegasse até o destinatário, hoje leva um pequena fração de tempo até que se conclua a descarga do arquivo para um dispositivo eletrônico. Esse escambo faz acelerar também um outro processo que é o de uma nova estética da arte criada em cada território do globo terrestre, a partir desses novos fatores. Levy (1999, p.137), aponta que “a música popular de hoje é ao mesmo tempo mundial, eclética e mutável, sem sistema unificador. Nela podemos reconhecer imediatamente alguns traços característicos do universal sem totalidade”. O que se pode notar é que os avanços da tecnologia aceleraram essas trocas e nos dias atuais a configuração dessas cenas é muito mais permeável a novas interferências, interações e influências das cenas musicais de outros lugares do que já eram. Essas ações vem de todos os lugares: dos mais vizinhos aos mais distantes, dos mais óbvios aos menos evidentes. Também se estabelecem novas relações e um comportamento que desencadeia uma série de fatores de aspectos sociais e econômicos, sejam eles para o mercado de quem vive da música, como também para o público consumidor. Uma cena musical é orgânica e dinâmica porque se retroalimenta do que produz.

Levy (1999, p.138), faz uma comparação pertinente para essa compreensão. Ele sugere que “a difusão das gravações provocou na música popular fenômenos de padronização comparáveis ao que a impressão teve sobre as línguas”. Poderia se pensar, de forma equivocada, que essa padronização geraria uma unidade sonora em todo o mundo, que essa tal globalização causaria uma homogeneização sonora praticamente definitiva, onde não se teria mais espaço para estilos, tradições e diferenças. Ao contrário desse pensamento o que houve foi mais uma fusão saudável entre o novo e o tradicional, trazendo à tona sonoridades desconhecidas e a formação de pequenas ‘ilhas sonoras’ preservadas do processo de globalização, gerando novos sons e também o surgimento de novos estilos e gêneros que recriam constantemente o contexto global da música.

Possibilitou também um intercâmbio entre artistas, produtores, técnicos muito mais intenso e criou um novo modo de se consumir a música, um outro contexto e um novo ‘palco’ para os músicos se apresentarem ao público. Anteriormente a isso, as cenas musicais podiam se resumir a um grupo de algumas pessoas que ouviam juntas artistas preferidos e trocavam informações a um nível apenas local, ou caso tivessem acesso a um contato de outros lugares, teriam que esperar dias, semanas ou até meses para conseguir um retorno. As informações eram mais segmentadas por determinados grupos, tribos, e seguiam um movimento linear e sequencial na troca de informações. No contexto atual esse retorno é quase instantâneo e cada vez mais em tempo real e plural, pois é mais acessível estabelecer uma universalidade de contatos e descobrir com mais facilidade o que é produzido em cenas musicais distintas do *mainstream*. Os meios de gravação e reprodução da música atualmente descontextualizam e criam, de uma forma progressiva, um contexto sonoro

mundial com ouvidos atentos que correspondem a essa produção.

A modernização diminui o papel do culto e do popular tradicionais no conjunto de mercado simbólico, mas não os suprime. Hoje existe uma visão mais complexa sobre as relações entre tradição e modernidade. O culto tradicional não é apagado pela industrialização dos bens simbólicos. (CANCLINI, 1998 p. 22)

Tomando como referência o pensamento que nos sugere o filósofo Nestor Canclini, podemos afirmar que esse novo contexto e configuração do mercado da música, também afeta a capital do Pará causando a transformação no tecido musical de Belém sugerida por Straw, ou seja, os artistas paraenses, independentes de selo ou gravadora que distribuam seus trabalhos, ganharam a liberdade e a possibilidade de disponibilizarem suas músicas na internet, se aproximando de um público maior e mais interessado na sua produção artística. O público, por sua vez, tem acesso a um leque de artistas muito maior e mais variado do que antes, quando dependia da veiculação dessas obras por lojas, rádios, televisão e outros veículos mais tradicionais, para se chegar à informação. Ganhou também a possibilidade de ouvir as suas músicas e artistas favoritos a qualquer hora, momento e lugar. Essa relação produtor-consumidor acaba por modificar também o mercado local, propiciando uma aproximação maior dos dois lados. Para o artista ainda proporciona uma interação com outras cenas musicais tendo contato com diferentes realidades e experiências artísticas, e isso em termos de produção cultural e artística, provoca um acesso às novas referências sonoras e contribui ainda mais para o hibridismo dessas cenas culturais. O público com isso também ganha uma aproximação com outros apreciadores do estilo que lhe interessa e promove com isso uma troca de materiais audiovisuais, informações, gostos pessoais, bens culturais que são valiosíssimos dentro deste novo mercado.

O que podemos observar é que esse novo *modus operandi* de se produzir música trouxe uma linguagem mais global para as composições de novos artistas paraenses. O falar caboclo e algumas expressões tipicamente amazônicas foram substituídas por outras que soam mais contemporâneas e globalizadas, mais fácil de serem assimiladas por um ouvinte não nativo da região, mas sem perder as referências locais. O mesmo ocorreu com as músicas que, ainda que preservando algumas influências locais como guitarradas e carimbós, carregam em si uma boa carga da música pop, eletrônica e de outros estilos atuais. É bom que se diga que nem sempre essas cenas musicais estão em perfeita harmonia umas com as outras e um choque de identificações acontece de vez em quando, mas isso também faz parte da diversidade.

A partir deste cenário é possível compreender que no momento atual em Belém se vive

uma nova realidade - e também um novo problema - em se tratando da discussão do que é ou não música paraense. Essas novas influências se misturam com as nossas referências locais e nos colocam diante de um questionamento: seria música paraense somente aquela produção onde as referências regionais são explícitas ou o que se produz atualmente, com referências de outros lugares e estilos também é música paraense? Se tomarmos como base dois recortes da produção local - as músicas de algumas décadas atrás, aquelas que ficaram vinculadas à MPP, e aquelas que vem sendo chamada popularmente de ‘nova música paraense’ - podemos fazer uma diferenciação imediata quanto as temáticas que abordam, suas estruturas musicais e o modo como trabalham sua difusão. Para exemplificar isso, apresento duas letras de músicas distintas por suas épocas. A primeira, *Este rio é minha rua*, de Ruy e Paulo André Barata, podemos dizer, um dos ‘clássicos’ da música produzida no Pará e gravada originalmente por Fafá de Belém no disco *Tamba-Tajá*, de 1976, e posteriormente por vários outros artistas paraenses. A segunda, *Formigueiro Febril*, de Jayme Katarro lançada com a banda Delinquentes em 2012 e chegou até o público em formato digital e distribuída através da internet.

***Este rio é minha rua*** (Ruy Barata/Paulo André Barata, 1976)

*Esse rio é minha rua*

*Minha e tua mururé*

*Piso no peito da lua*

*Deito no chão da maré*

*Pois é, pois é*

*Eu não sou de igarapé*

*Quem montou na cobra grande*

*Não se escanCHA em puraqué*

*Rio abaixo rio acima*

*minha sina cana é*

*Só em falar na mardita*

*Me alembrei de Abaeté*

*Pois é, pois é*

*Eu não sou de igarapé*

*Quem montou na cobra grande  
Não se escanCHA em puraqué*

*Me arresponde boto preto  
Quem te deu esse pixé  
Foi limo de maresia  
Ou inhaca de mulher?*

*Pois é, pois é  
Eu não sou de igarapé  
Quem montou na cobra grande  
Não se escanCHA em puraqué*

***Formigueiro Febril (Jayme Katarro, 2012)***

*Engolidos pelo concreto  
Sufocados pela rotina  
Nossos cérebros derretidos  
Dentro da massa encefálica*

*No trânsito alucinado ou fritando no asfalto  
Na avenida, na agonia, a tortura que ninguém denuncia*

*Escravos itinerantes, num desfile macabro  
Num efeito dominó, sem saída no dia-a-dia*

*Consumidos pouco a pouco  
Nas entranhas e artérias  
Nesse formigueiro febril*

*Sob o sol escaldante  
Tráfego angustiante  
Se esbarrando nas calçadas  
Cotidiano de raiva*

*Acorrentados na desordem*

*A herança dos antepassados*

*Ilusão na metrópole*

*Afinal somos meros resultados?*

*Quarenta e dois graus não te deixaram pensar*

*Na província saara o raciocínio engata*

*Consumidos pouco à pouco*

*Nas entranhas e artérias*

*Nesse formigueiro febril*

As duas músicas giram em torno de uma temática local, porém com maneiras bastante diferentes de retratá-la. Em uma análise menos atenta, talvez a primeira tenha um apelo maior àquela identidade paraense concebida nos anos 1960 e, como se pode notar, os termos e a forma da escrita poética reforçam a ideia de alguém que pertence à uma cultura cabocla, ribeirinha. Na segunda música, a realidade da Belém apresentada é outra e isso fica evidente através da escrita em forma mais cotidiana e menos preocupada com formalismos estéticos, métricos, tangentes à linguagem poética, porém não se pode dizer que as duas não fazem parte de uma identidade musical paraense em se tratando de um contexto mais abrangente. Segundo Burnett (2013, p.78), parece até óbvio reafirmar que “a música representa, desde sempre, a sociedade onde ela se produz” e o que se pode enxergar nessa Belém de hoje é uma grande abertura para outras identificações e um espaço propício para o encontro de diversas linguagens. Tomando como exemplo a banda Delinquentes, existem várias referências, não somente apenas as locais, mas de artistas de outros contextos, que contribuíram para a sonoridade e métricas diferentes das tomadas no primeiro exemplo.

No cenário da Belém dos anos de 1980, quando a cena rock da cidade começava a elaborar suas próprias produções, o que se podia notar era uma cidade ainda perdida em meio ao desenvolvimento urbano dos grandes centros e uma sociedade pouco acostumada às novidades culturais. Segundo alguns próprios participantes da cena *underground* de Belém da década de 1980, com que tive contato pelas entrevistas realizadas por mim nesta pesquisa, até um determinado momento histórico, que podemos apontar até meados da década seguinte, podia-se dizer que não existiam segregações entre os fãs de rock, do tipo em que apreciadores de um determinado estilo se recusam a ouvir outros subgêneros do rock. Ou seja, o que se via na cena era que fãs de rock

ouviam tudo o que era rock sem se preocupar em categorizá-lo por um subgênero, já que naquele momento a maioria deles parecia estar disposto a descobrir novas sonoridades. Para eles bastava ter uma guitarra distorcida tocada em volume máximo pra ir ao delírio. Aos poucos foram surgindo grupos que se identificavam mais com determinados estilos no rock - *heavy metal*, progressivo, *punk* - assim como foram surgindo também alguns espaços pela cidade destinados a esses públicos. É o caso dos bares Celeste, Shock, Poka Telha, Opus Club, Rocks Bar, apenas alguns citados pelos entrevistados nesta pesquisa. A maioria dos bares se localizavam afastados do centro da cidade de Belém e foi no Rocks Bar, no bairro da Sacramenta, que aconteceu também o primeiro show da banda Delinquentes. Outros pontos da cidade como o a Praça do CAN e a Feira do Açaí também eram pontos de encontro dos roqueiros, mas aos domingos, quase que religiosamente, todos eles tinham em comum um único local para se encontrarem: a Praça da República.

Era lá que se misturavam as tribos de rock de Belém, muitas vezes só para se encontrar, beber vinho quente e ouvir música. Mas em muitos casos, a praça teve papel importante na construção da cena rock da cidade. A pesquisadora Keila Monteiro, aponta para o fato das tribos terem seus próprios lugares, propícios para os encontros e troca de materiais, além das misturas de tribos diferentes em festivais.

Os shows aconteciam em colégios, bares, praças da cidade e logo o Teatro Experimental Waldemar Henrique, localizado na Praça da República de Belém serviu como local de shows de rock, encontros entre músicos e amantes do gênero e troca de fanzines, espécie de revista de fãs que contém diversos assuntos, entre eles informações de shows, bandas e músicas. Em 1988, foi realizado o primeiro grande evento de rock no Teatro, que durou quatro dias, a coletânea Rock 1 - Independência ou Morte, em que tocaram bandas de punk, punk oi, hardcore e até jazz, blues, reggae e outros gêneros com maior ou menor mistura de ritmos, destacando-se as bandas Delinquentes, Morfeus, Baby Loyds, O Crack, Ácido Cítrico, Nô Cego, Elmo de Zinco e Eccus (MONTEIRO, 2013 p.3).

Isso acaba por suscitar a esta pesquisa o conceito de uma organização social em tribos pós-modernas proposto por Maffesoli. Em sua obra intitulada *O Tempo das Tribos*, o pensador francês trata do surgimento dos diversos grupos sociais na pós-modernidade tratando da sua pluralidade de valores e também desenvolvendo ideias como a do relativismo, onde elementos de outras culturas passam a transitar de forma globalizada.

As tribos urbanas, como ele mesmo definiu, podem ser formadas a partir de qualquer grupo social em que o indivíduo esteja inserido e esses grupos caracterizam-se geralmente por um vestuário típico, estilo de vida, gosto musical, hábitos e uma proximidade de pensamentos. As

tribos reforçam uma espécie de sentido de pertencimento e favorecem o que se pode chamar de uma nova relação com o ambiente social. Ele também defende o que chama de ‘paradigma tribal’, no sentido de vivenciar ou sentir em comum e vai além quando afirma que a “lógica individualista se apoia numa identidade separada e fechada sobre si mesma” (MAFFESOLI, 2014, p.17)

Ao olhar para a cena *underground* de Belém na década de 1980, me deparei com esse movimento tribal onde jovens se reuniam para ouvir discos de suas bandas favoritas, fosse na casa de amigos, num bar ou numa praça pública. Se (re)conheciam pelos penteados, pelas roupas, pelos acessórios. Tudo fazia parte da identificação dessa tribo, eles se conheciam pelas suas indumentárias. Sobre esse assunto, Jayme Katarro explica através de sua experiência:

*“O visual, assim como a música, era pra agredir, mas ao mesmo tempo tem um trabalho de conscientização (...) Imagina, assim, década de 80, 85, 86, até 88. Usar moicano era coisa de outro mundo. De outro mundo mesmo! Não existia Neymar, não existia nada parecido. As referências que a galera tinha eram dos filmes em que os punks eram os mais vilões possíveis” (KATARRO, 2015)*

Esse embate não foi nada fácil. O próprio Jayme Katarro lembra que seu próprio pai sugeriu que ele precisava buscar a ajuda psicológica de um profissional. E os *punks* ao mesmo tempo em que eram temidos, também se viam ridicularizados por algumas pessoas, por alguns deles usarem jaquetas de couro, coturnos e outras indumentárias de regra do guarda-roupa do estilo numa cidade quente como Belém. Até que o tempo, com uma ajudinha mercadológica, começou a assimilar certos arquétipos da estética *punk* e transformá-los em bens de consumo. Foi assim que se tornaram naturais os jeans rasgados, as camisetas de bandas e até mesmo os cortes de cabelo moicano. De certa forma, o que ajudou a popularizar o estilo também acabou o 'matando' aos poucos. Pois a partir do momento em que essa estética passou a ser apropriada pela sociedade de consumo, a ideologia de contestação que existia por trás das indumentárias do *punk* foi se perdendo.

Falando de tribos em termos etnológicos a palavra é conceituada a partir de uma forma de organização social onde um grupo da mesma etnia se estrutura em comunidade e compartilha da mesma língua e dos mesmos costumes. O paradigma do tribalismo proposto por Maffesoli nos ajuda a compreender o modelo do individualismo na sociedade contemporânea, a qual sofre um processo de esgotamento do individualismo. E como resultado disso faz nascer a época do tribalismo, onde os sujeitos traçam conexões de afetividade e interesse comum com os outros. Ou seja, a identidade diz respeito tanto ao indivíduo quanto para o grupamento no qual ele se encontra: é na medida que existe uma identidade individual que se encontra uma identidade coletiva.

Maffessoli compreende esses grupos sociais como tribos, as quais se deslocam inseridas num processo de massificação da sociedade moderna. Entretanto, ele não as considera como tribos estáticas, já que estão em transformação constante, devido ao fato de serem formadas por seres humanos que por natureza são instáveis, dinâmicos e com a capacidade de se deslocar para diferentes contextos. A essas tribos ele atribui à sua origem o surgimento de comunidades emocionais, onde a identidade de seus indivíduos é mutável para que esses possam se inserir numa variedade de cenas e situações que só tem valor porque são realizadas em conjunto.

Nesse sentido, as tribos urbanas são constituídas de microgrupos que estabelecem redes a partir da comunhão de interesses e afinidades. Desse modo, nas tribos urbanas o que conta é a reunião quando um determinado grupo se encontra e proporciona o fato de viver uma experiência sensorial e também poder compartilhá-la, no sentido das identificações, com alguém semelhante ao seu modo de pensar, ouvir, enxergar. Nessas tribos são compartilhados hábitos, costumes, ideologias, a partir de um sentimento comum que aproxima seus sujeitos uns dos outros. Onde o 'ritual' do encontro, do estar junto é fundamental.

O que ocorreu para a formação da tribo roqueira de Belém - naquela época - foi algo natural nas sociedades pós-modernas na perspectiva de seus trânsitos tribais. A tribo roqueira que se encontrava nas praças, bares e outros cantos da cidade, acabou se constituindo nesses encontros, através da troca informal de informações, fossem elas visuais, auditivas ou conceituais.

Fazendo uma conexão entre o tribalismo, proposto por Maffesoli, e o que encontramos ao analisar a cena de rock *underground* em Belém, pode-se afirmar que essa reunião de pessoas em grupamentos nos remete à importância do sentimento de pertença a um lugar, a um grupo, o que é um dos fundamentos essenciais de toda a vida social para determinados sujeitos. É também o mesmo autor que cita algo que nos aproxima muito do pensamento *punk*.

O tribalismo, mais profundamente, é uma declaração de guerra ao esquema substancialista que marcou o ocidente: o Ser, Deus, o Estado, as instituições, o Indivíduo, e a gente poderia seguir gostosamente com essa listagem das substâncias servindo de fundamento para todas as nossas análises (MAFFESOLI. 2007, p. 100).

Se olharmos por um outro prisma, o *punk* acaba se confrontando contra o mesmo 'esquema substancialista' ao qual este autor se refere. Os 'arquétipos' que formaram o consciente das sociedades ocidentais passam, quase em sua totalidade, pelo ideário das instituições citados por ele, mas é comum às tribos urbanas, e não foge à regra no caso da tribo *punk*, buscar um modo de organização coletiva, em grupos, renegando muitos dos conceitos que foram pré-estabelecidos pela

sociedade dominante. Se tomarmos como exemplo a cidade de Belém dentro do contexto do rock local na década de 1980, vamos perceber que era dessa forma que as tribos começaram a se organizar, mesmo que ainda de forma acanhada, e foram ocupando aos poucos seus espaços, marcando seus territórios e sendo reconhecidas pela sociedade, provocando o choque cultural que buscavam.

No sentido da profissionalização da cena cultural, a cidade ainda engatinhava. Existiam poucos lugares onde era possível realizar gravações com qualidade, utilizando equipamentos profissionais, além de oferecer preços acessíveis para que os artistas locais pudessem ter produtos melhores a oferecer ao público. Se aprofundarmos mais essa análise e falarmos especificamente da cena rock *underground*, essa era uma aspiração muito mais distante. Certamente existia a preocupação com o profissionalismo, mas os recursos eram precários, o acesso à equipamentos e instrumentos de melhor qualidade eram escassos e, acima de tudo, caros. Realizar a gravação de apenas uma música era um sonho aquém das possibilidades financeiras para as bandas *undergrounds* da cidade. Porém, é nesse período que o início de uma cena começava a se formar.

Nesse período também se percebe que os ares de uma indústria cultural começa a se forjar na cabeça dos roqueiros de Belém. Mesmo com poucos recursos, as bandas gravavam suas *demos-tapes* e as vendiam nos encontros da tribo, nos shows e reuniões nas praças. É também nesse período quando as bandas da cena *underground* de Belém começam a testar a sua era da reprodutibilidade técnica fazendo suas próprias cópias caseiras das gravações que realizavam em ensaios e as comercializavam. Em outras cidades do país, como São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília e Porto Alegre já se experimentava isso de forma mais aprimorada e com maior destaque no período entre as décadas de 1970 e início da década de 1980 pelas bandas que estavam surgindo naquela época como Ira!, Os Paralamas do Sucesso, Legião Urbana, Capital Inicial entre tantas outras.

Contudo, imaginar que algo semelhante poderia ser feito em Belém era um sonho, pode-se dizer, longínquo. Não havia estúdios na cidade que acreditassem na ‘loucura’ de alguns ‘moleques maltrapilhos’ em registrar suas músicas em um disco. Aqueles jovens também não tinham dinheiro para pagar esse ‘devaneio’. Era tudo ‘na raça’, como se diz popularmente.

As referências que esses jovens tinham na época eram também muito diferentes. Para muitos não existia a possibilidade de assistir à performance dos seus ídolos e tudo o que eles tinham além dos discos eram as imagens veiculadas em fanzines. É importante destacar que naqueles anos, shows de grandes bandas internacionais não desembarcavam em nosso país e até 1985, com a realização do primeiro *Rock in Rio*, não existiam também grandes festivais. Tudo o que se podia ter acesso em termos de referência visual era apenas fotos.

Mesmo assim, alguns ‘loucos’ resolveram acreditar nessa história e com recursos

financeiros economizados a banda Stress partiu para o Rio de Janeiro com o intuito de gravar o seu primeiro disco. E assim o fez. Então, surge em 1982 o primeiro registro profissional de uma banda de rock paraense. O disco que leva o mesmo nome da banda se tornou peça importante para a construção do cenário de rock na cidade de Belém e, atualmente, um item de colecionador.

### **“Não existia *punk-rock* em Belém”**

Esta afirmação de Reginaldo Rodrigues, membro fundador dos Delinquentes e atual integrante do Insolência Pública, que intitula este subitem, deixa claro que aqueles artistas estavam desbravando um novo campo. Eles foram os pioneiros da construção do pensamento *punk* na capital paraense.

Devido a dificuldade de informação existente na época pode-se dizer que o princípio foi confuso e desordenado. Posteriormente se foi adquirindo uma organização entre os *punks* e uma maior aproximação com o pensamento anarquista. Essas mudanças se deram, em parte, em consequência das trocas de informações entre as cenas de outras cidades do Brasil, como São Paulo, Fortaleza, Recife, Sergipe onde as bandas de Belém estabeleceram contatos. Para os Delinquentes a aproximação se deu durante a primeira viagem da banda para a cidade de Aracaju em 1988, quando da participação no primeiro *Festcore*. Naquele momento a banda teve contato com outras realidades e pôde conhecer um pouco mais sobre a ideologia *punk*. Na volta à Belém, segundo palavras de Jayme Katarro, “com maior engajamento” a banda participou da organização de encontros, debates e atos-shows muitas vezes realizados em centros comunitários ou praças da cidade.

Uma peça de extrema importância para a construção de uma rede de informações na época foram os fanzines. O primeiro fanzine publicado em território brasileiro foi o *Factor Zero*, em 1981 na capital paulista e desde então, só crescia o número de publicações independentes que serviam para divulgar não apenas as bandas, mas também a ideologia *punk*. Milani (2015), define fanzine como uma publicação impressa produzida em pequena escala, onde todo o processo produtivo é dominado por uma só pessoa ou um pequeno grupo, chamados de fã-clubes. O termo foi usado pela primeira vez nos Estados Unidos na década de 1930 sendo utilizado para denominar revistas produzidas pelos adoradores de ficção científica e é uma contração de duas palavras da língua inglesa; *fanatic*, que significa ‘fã’; e *magazine*, ‘revista’.

Os *punks* não só acabaram adotando o fanzine como seu meio de veiculação oficial, mas também lhe conferiram uma estética bastante peculiar ao se apropriarem de uma linguagem visual e escrita para as suas publicações, se utilizando de recortes e colagens impressos de livros e revistas criando uma espécie de colcha de retalhos, dispostos de maneira desordenada onde toda e qualquer

interferência lhes era permitida. Essa estética nada mais era o que os *punks* já faziam em suas músicas e no seu modo de vestir, apropriando-se de signos já conhecidos da sociedade em uma composição criada com a finalidade de um discurso próprio, parecendo muitas vezes caótica para os olhares menos acostumados, porém fazia muita lógica para os *punks*. Dick Hebdige (2002), antropólogo inglês, conhecido por suas pesquisas nas chamadas sub-culturas, sinaliza que é comum que grupos de jovens, em busca de uma composição de estilo, façam uma espécie de bricolagem, que segundo ele:

Particularmente, o conceito de *bricolage* pode ser usado para explicar como são construídos estilos em sub-culturas. Em *O Pensamento Selvagem*, Levi-Strauss mostra como os modos mágicos utilizados pelos povos primitivos (superstição, feitiçaria, mitos), podem ser vistos como implicitamente coerentes, embora explicitamente desconcertantes, sistemas de conexão entre coisas que equiparam perfeitamente seus usuários a 'pensar' no seu próprio mundo. Estes sistemas mágicos de ligação tem uma característica comum: eles são capazes de extensões infinitas, porque elementos básicos podem ser usados numa variedade de combinações improvisadas para gerar novos significados dentro deles. Bricolagem foi assim descrita, em uma definição recente, como uma 'ciência do concreto' (...) (HEBDIGE, 2002, p.103, tradução livre)

Era exatamente dessa forma que os *punks* trabalhavam a estética de seus materiais e, dentro desse circuito, também era inadmissível que algum fanzineiro se aproveitasse desse tipo de publicação para obter qualquer margem de lucro pessoal. Segundo Milani (2015, p.42) o código de conduta e ética dos *punks* não permitia qualquer margem de lucro pessoal. A obtenção de lucro era repudiada por todos e considerada uma distorção do objetivo desse tipo de publicação.

Nos fanzines *punks*, a questão da margem de lucro é um tema unânime. A obtenção de lucro, ao menos em margens significativas, é repudiada, considerada uma distorção do objetivo desse tipo de suporte (MILANI, 2015, p.42).

A troca desse material era uma prática muito comum entre os *punks* de todo o país e acabou possibilitando a criação de um mercado paralelo ao *mainstream* brasileiro da época para a circulação de experiências dessas bandas e, assim também, o fanzine se tornaria algo vital para a sobrevivência do estilo *underground* no Brasil. Além de ser mais uma 'arma' que os *punks* empunhavam na sua luta contra os meios de consumo impostos pela sociedade e, através de sua auto-organização, instauraram um boicote à chamada grande mídia e constituíram seus próprios meios de difusão, assim como um meio de circular e vender os seus próprios produtos e assim

subverter a lógica de mercado - pelo próprio mercado - do modelo *mainstream* que só divulgava os artistas que interessavam as gravadoras porque traziam algum retorno financeiro a elas. Era também comum os fanzines fazerem a divulgação dos novos lançamentos, muitas vezes através de fitas K7, das bandas de *punk* ao redor do Brasil, além de utilizar outros materiais como camisetas e *buttons* das bandas, outros adereços significativos na indumentária *punk*.

Em Belém, o próprio Jayme Katarro era responsável por um fanzine, chamado *Secreção Esporádica*. Este servia como meio de divulgação da cena paraense e também dos Delinquentes. Entrando em contato com estes materiais, pude perceber que a publicação não fugia à regra e estética de outros fanzines do gênero e sempre trazia textos direcionados para uma formação de consciência dentro das bandeiras levantadas pelo movimento *punk*, além de entrevistas com bandas, agenda de shows e atos-shows na cidade; também divulgava encontros e debates dos integrantes do movimento e simpatizantes, e aqueles interessados em adquirir os materiais das bandas podiam trocar contatos com os artistas através dos fanzines.

O que faz realmente a banda Delinquentes ser um fenômeno tão importante para a cena musical de Belém? Muitos dos entrevistados neste trabalho destacam a longevidade da banda como um ponto determinante, além da persistência de um trabalho autoral e *underground*, ainda que o retorno financeiro tenha sido praticamente escasso. Um outro ponto levantando pelo o vocalista da banda, Jayme Katarro, pode trazer uma nova ótica para essa resposta. Ao ser questionado qual seria a importância da banda e qual o legado que a banda deixa para a cena musical do Pará? Jayme afirma que todos os anos de atividades da banda são extremamente relevantes, mas existe uma fidelidade às raízes que nunca foi deixada de lado, e isso também faz com que a banda Delinquentes tenha a importância que têm nos dias de hoje. Para ele a banda possui uma identificação muito forte com os ideais de contestação e formação de uma nova consciência que a forjaram. A banda Delinquentes traz consigo uma história que vindo sendo construída por três décadas de perseverança, batalhar pelos seus objetivos e pela cena local que inevitavelmente é notado por quem participa da cena *underground* de Belém do Pará. E essa fidelidade passa a ser motivo de admiração por parte dos fãs, que retroalimenta a própria banda.

Maffesoli chama isso de “paradoxo essencial da pós-modernidade”. Para ele a fidelidade às fontes é, assim, fórmula de futuro, redinamizando, de uma maneira nem sempre consciente, um corpo social um tanto envelhecido. Sendo assim, o tribalismo é a expressão de um “enraizamento dinâmico” (2007, p. 99). A lealdade que o próprio Jayme diz que a banda preserva sobre os valores de luta, de perseverança, de contestação aos quais ela foi forjada de certa forma retroalimenta a vida da banda Delinquentes e impulsiona a aproximação de novos adeptos, sejam eles fãs ou músicos de outras bandas que veem na banda Delinquentes um exemplo a ser seguido e que vão formando

assim, pode-se dizer, um ‘ecossistema’ de sobrevivência dessa tribo.

Assim, é nas nossas sociedades exageradamente racionalizadas, sociedades assépticas - se assim se quer -, sociedades preocupadas em banir todo risco, qualquer que seja, é nessas sociedades que o bárbaro retorna. Nisto reside, também, o sentido do tribalismo (MAFFESOLI, 2007, p.99-100).

Ele ainda vai adiante e afirma que “o tribalismo lembra, empiricamente, a importância do sentimento de pertença a um lugar, a um grupo, como fundamento essencial de toda a vida social” (MAFFESOLI, 2007, p.100). No entanto, com todas as mudanças sociais é possível afirmar que existe de fato um pensamento *punk* resistente na cena rock de Belém? Na tentativa de responder este questionamento é preciso dizer que nunca existiu um movimento *punk* de contestação. Nem em Belém. Em um determinado momento histórico houve uma aproximação com ideologias políticas, como o anarquismo, mas o *punk* nunca foi um movimento político de fato. Porém o gênero nasceu mais como um *lifestyle* aliado à música alta, distorcida, e por vezes mal executada, como forma de contraposição a um estilo considerado 'velho e careta'. “O traço principal do *punk* é o pastiche de 'cultura pop', reapropriada de maneira bastante peculiar” (MILANI, 2015, p.12), ou seja, o *punk* é algo que nasce do escárnio misturado a rebeldia juvenil e uma boa dose de exposição midiática, mesmo que os *punks* rejeitassem tudo o que era considerado *mainstream*. Houve também, em algum momento da história uma aproximação a movimentos trabalhistas, estudantis, sindicatos de operários, por uma parte de pessoas ligadas ao *punk* que defendiam essas causas. Como ocorreu, por exemplo, em São Paulo, na chamada região do ABC paulista, área industrial fortemente influenciada pelos movimentos sindicais, e de onde viriam surgir diversas bandas *punks* importantes, como o Cólera e Olho Seco<sup>6</sup>. (PORRINI, 2004)

Ainda por causa de seus conflitos quase frequentes com a polícia, os *punks* acabaram se tornando pessoas diretamente associadas à confusão e a criminalidade, para além do aspecto alegórico com o que se vestiam. Segundo Jayme, em Belém houve também entre os *punks* quem se envolvesse com gangues, porém mais levados pela ignorância do que se tratava ser *punk*, do que por uma ideologia pregada pela maioria do grupo.

### **O método do 'faça você mesmo'**

O método de construção desse trabalho parte de um modelo de análise da etnomusicologia chamado tripartite, proposto por Alan Merriam em sua clássica obra *A Antropologia da Música*

<sup>6</sup> [http://memoriasdoabc.uscs.edu.br/?page\\_id=109](http://memoriasdoabc.uscs.edu.br/?page_id=109)

publicada em 1964. Nesta obra Merriam propõe que se divida o processo de análise do fenômeno estudado em três partes: conceitos, comportamentos e som. Seguindo esse modelo, seria possível visualizar o contexto sociocultural, as ideias sobre música e a dimensão sonora do fenômeno observado para o estudo acadêmico. Utilizando este modelo, organizei a arquitetura deste trabalho assim como o roteiro do documentário seguindo essa referência: 1) o conceito: enfoca a concepção da banda e a análise do contexto histórico local no qual ela foi formada; 2) o comportamento: onde trata o processo de criação e produção da banda Delinquentes, a representatividade das suas músicas na cena local, e as relações construídas com os participantes da cena de rock em Belém a partir do relato de produtores, artistas, jornalistas e fãs, assim como a importância do nome Delinquentes para o *underground* paraense; e 3) o som: representado pelo próprio produto audiovisual que realizei nesta pesquisa. O filme aqui não trata apenas de uma linguagem desprendida do resto da pesquisa, mas serve como ferramenta para poder desenvolver a proposta metodológica sugerida por Merriam.

É importante destacar também que durante a produção desse produto audiovisual acabei me aproximando da linguagem que se utiliza em filmes etnográficos. Aproveito este espaço para fazer uma breve introdução do que se trata o conceito de cinema etnográfico, com o intuito de contextualizar o processo pelo qual passou o filme realizado como parte integrante deste trabalho.

Segundo a definição usada por Ribeiro (2007, p.7), o filme etnográfico ou cinema etnográfico, engloba uma grande variedade de utilização da imagem animada aplicada ao estudo do Homem na sua dimensão social e cultural. Os métodos do cinema etnográfico são muito variados e associados às tradições teóricas diferenciadas como também aos meios e procedimentos utilizados.

O autor, apoiado no pensamento de Claudine de France, também considera haver entre as inúmeras atitudes metodológicas possíveis duas tendências opostas no filme etnográfico. A primeira pressupõe procedimentos 'extra-cinematográficos', onde a escrita de um roteiro precede a realização do filme. Já a segunda utiliza o cinema como metodologia de pesquisa, de exploração, ou seja, o roteiro é construído a partir do material coletado, do ponto em que as imagens partem e para onde elas nos levam, o que os personagens têm a dizer que contribuem para a construção do roteiro.

Para a produção do documentário utilizei a segunda tendência proposta por France. Não havia um ponto de partida, a não ser as perguntas que eu trazia como problemáticas dessa pesquisa. Foi somente a partir das entrevistas com os membros da banda, com produtores, com outros músicos de gerações diversas e com fãs é que o roteiro começou a ser delineado.

O contato com todo o material cedido pela própria banda também foi fundamental para estruturar a construção do roteiro e também a estética que seria adotada. São fotos, fanzines, cartazes, recortes de jornais, que permitiram uma adaptação da estética dos fanzines *punks* para o

produto audiovisual e também para o trabalho escrito.

No filme me permiti experimentar e interferir em alguns momentos, por exemplo, com intervenções visuais comuns nas pós-produções de trabalhos do gênero e que busquei nas referências de filmes que assisti durante o período de construção desta pesquisa. Apesar dessas intervenções visuais é importante ressaltar que em nenhum momento interferei na condução das entrevistas realizando o papel de conduzi-las. Desta forma, todos os depoimentos são espontâneos e naturais.

No filme também utilizo fotos e letras das canções escolhidas para dar nome a cada uma das partes propostas no método de Merriam que surgem como transições e fazem uma costura com os temas apresentados no filme.

Ao estruturar a pesquisa fundamentada no método da etnomusicologia proposto por Merriam (1964), posso dizer que essa foi uma escolha por um modo de ver, por uma teoria, sobre o *ethos*<sup>7</sup> da banda Delinquentes em Belém do Pará. Desta forma é possível traçar um paralelo com as diversas tribos urbanas que passaram a surgir desde meados do século XX em vários pontos do planeta com os *punks* de Belém e com a banda Delinquentes que tem seu próprio *ethos*.

---

<sup>7</sup> *Ethos* é uma palavra de origem grega que significa ‘caráter moral’, sendo regularmente utilizada para descrever o conjunto de hábitos ou crenças que definem uma comunidade ou nação. No âmbito da sociologia e da antropologia, o *ethos* representa os costumes e os traços comportamentais que distinguem um povo. Por exemplo, o *ethos* dos indianos que não é o mesmo dos mexicanos e que também é diferente do dos brasileiros.

## Gueto

Para iniciar esta sessão da pesquisa utilizo um trecho retirado de uma das edições do fanzine *Secreção Esporádica*.

A vida cultural em Belém do Pará é a mesma de qualquer outra cidade em desenvolvimento: com os seus teatros, museus, mercados, feira-livres entre outros pontos turísticos. Olhando para o lado alternativo, vemos uma rica cultura de rua, com suas várias tendências e tribos, principalmente no subúrbio. A mídia passa batido em relação a movimentos musicais, político, ideológicos e as suas manifestações, por falta de divulgação dos meios de comunicação do sistema. Os próprios PUNKs realizam suas *gigs* com muita dificuldade, quando os espaços se fecham. A falta de apoio dificulta também os HEADBANGERS. Cada movimento tem seu point, onde trocam ideias, informações e reveem os amigos. Mas todos acabam indo parar pela Feira do Açaí, frequentada por uns e outros que fazem o underground paraense e outras pessoas mais a saber: hippies velhos, *junks*, *punks*, *bangers*, malucos, *boys* e o escambau.

Os movimentos: PUNKs e BANGERS são os mais expressivos em nossa região, sendo que o número de PUNKs é bem mais reduzido do que o de BANGER. Não há tretas entre ambas, há apenas diferença de ideias entre indivíduos, fato que não chega a comprometer a camaradagem de um movimento para o outro. Quando alguém ameaça gerar algum conflito fazendo intrigas os movimentos se unem contra o inimigo comum. E todos (bem, quase todos) assumem uma posição contrária às drogas. Todas as atividades do underground são registradas nos fanzines (KATARRO, [ca. 1985], p.02)

O trecho se refere a edição de número sete da *Secreção Esporádica*, uma publicação alternativa que em meados da década de 1980 era distribuída em Belém e enviada por correios também para outras cidades. A *Secreção Esporádica* foi criada e desenvolvida por um jovem tocado pelo espírito rebelde da época e que começava a se interessar pela ideologia do movimento *punk*. Ele também estava envolvido pela música das bandas *punks* da época e, assim como muitos outros jovens, alimentava o desejo de ter a sua própria. Depois de algum tempo e algumas amizades com o grupo que já estava envolvido nesse meio, o jovem Jayme José Pontes Neto, resolveu adotar o apelido de Jayme Katarro e fundou a banda Delinquentes.

No contexto social da época, originalmente o movimento *punk* nasceu com a intenção de se opor a um padrão imposto pela sociedade através do consumo excessivo de drogas, de uma postura extremamente agressiva e, musicalmente, pelo volume alto dos instrumentos e do desleixo

em reproduzir suas canções, entra em choque com os padrões morais daquela sociedade. O que foi propagado pela grande mídia brasileira era de que os *punks* não tinham de fato uma ideologia e não passavam apenas de uns jovens rebeldes e baderneiros. Essas informações, como o próprio Jayme Katarro se refere em uma das entrevistas realizadas nesta pesquisa, chegaram por aqui e os jovens envolvidos foram apenas reproduzindo esse estereótipo. Surgida em 1985, a banda liderada por Jayme Katarro começou como qualquer outra formada por jovens entre a fase da adolescência - ou recém saídos dela - que ainda não tinham consciência do que era na verdade o movimento *punk* e suas contestações. No início, enfatiza Jayme, a pouca informação era a principal aliada para a falta de consciência, que tempos depois foi se adquirindo. Para ele, num primeiro momento, a ideia era badernar. Sair gritando pela rua, derrubando latas de lixo, depredando telefones públicos e outros tipos de baderna.

A mudança, segundo ele, veio principalmente através dos fanzines e dos contatos que os *punks* da capital paraense estabeleceram com outros participantes do movimento pelo resto do Brasil, onde a ideologia *punk* já estava mais desenvolvida. É nesse momento que se começa a organizar um movimento com ideias mais firmes, mais politizadas e com debates ideológicos motivados pelas ideias anarquistas e com uma nova consciência de caráter social, extrapolando os limites da música. Jayme Katarro também afirma que nesse momento as bandas *punks* começaram a se reunir em centros comunitários e a realizarem atos-shows em prol de causas sócio-políticas que poderiam ir desde exigências estudantis, contra o abuso de autoridade policial, ou até mesmo contra uma guerra que ocorresse em outro país.

Era natal de 1988 e a banda Delinquentes se preparava para gravar sua primeira fita demo. Os jovens garotos aceitaram o convite de um amigo que estava montando um estúdio em casa, nada muito profissional, mas ele queria fazer alguns experimentos sonoros e convidou a banda para gravar lá. O tal experimento quase deu certo, a banda precisou ainda regravar as vozes em outro estúdio. Eles pediram ajuda para um outro amigo e foram gravar lá, de forma bem rudimentar. Jayme lembra o fato curioso que foi essa gravação:

*Ele falou 'olha, é o seguinte, vocês gravam (...) só que eu não tenho fone. Como é que vocês vão fazer. Vocês vão ficar na outra sala, com a porta fechada, vocês colam o ouvido na porta e ficam cantando'. E foi assim que a gente gravou a voz e o backing vocal na nossa primeira demo, Infecto Humano (KATARRO, 2015)*

Os trezentos exemplares da fita K7 de 'Infecto Humano' foram distribuídos por todo o Brasil através da rede de 'fanzineiros' que a banda já tinha contato e foi bem aceito pelo público

também de outras cidades. A fita serviu como um cartão de entrada para a banda, principalmente nas cidades da região do nordeste brasileiro. Na cidade de Recife os Delinquentes tiveram o seu primeiro contato com um estúdio profissional. A banda foi convidada para participar de uma coletânea que reuniria seis bandas das regiões norte e nordeste do país. O disco 'Gritos de Agonia e Desespero' que seria lançado em vinil acabou não se tornando realidade na época e só foi lançado anos depois em 1993, mas aquela gravação se tornou a segunda demo da banda, chamada 'Não é ficção'.

Nessa época a *Rádio Cultura*, rádio pública do estado do Pará, já veiculava aos sábados o programa *Balanço do Rock* e essa era uma porta aberta para as bandas da cidade mostrarem seus trabalhos. Outras rádios também já faziam isso, porém o referido programa foi o primeiro a dar oportunidade para as bandas mais *undergrounds*, àquelas que estavam mais escondidas nos guetos da cidade e foi no *Balanço do Rock* que a *Delinquentes* tocou pela primeira vez na rádio. Nessa mesma época o programa também começou a convidar para o estúdio as bandas de rock da cidade e produzir algumas demos com uma qualidade melhor.

Eles pegavam as bandas de fundo de quintal, de pátio, de garagem, aquilo que a gente chama de *underground*, e traziam pra dentro do estúdio. Então, dificilmente eles [as bandas] tinham condições de trazer o material pronto, a maior parte do material era produzido dentro dos estúdios da Cultura, sob o oferecimento do Balanço do Rock (RIBEIRO, 2015)

Em 1994 a banda foi convidada pelo radialista Beto Fares, produtor do programa, para gravar uma nova demo. A fita recebeu o nome de *A Verdadeira Face da Loucura Humana* e, segundo o próprio Beto Fares, ali o som da banda já começava a mudar um pouco devido às mudanças de alguns integrantes. Nessa época o atual guitarrista da banda, Pedrinho, teve uma primeira passagem, trazendo outras referências, muitas delas da experiência com bandas de metal, o som da banda acabou migrando para o estilo chamado de *Crossover* “que tirava definitivamente o Delinquentes daquele som primário do punk-rock”, como enfatiza Beto Fares em entrevista concedida para esta pesquisa.

Com o passar dos anos, a banda foi se tornando cada vez mais reconhecida na cena local e também no cenário nacional através das experiências tocando em outras cidades e das participações em coletâneas voltadas para o público *underground* com tiragem e distribuição para todo o território brasileiro. Naquele momento o novo milênio se aproximava e até então a banda ainda não havia lançado, uma obra de fato autoral e com várias faixas, apenas aquelas fitas demos e é nesse

momento que eles começam a trabalhar naquele que seria o primeiro registro oficial da banda, o álbum *Pequenos Delitos*.

Era quase final da década de 1990 e o empresário Ná Figueredo, um personagem indispensável para se compreender essa cena da música em Belém, responsável pela loja que leva o seu nome e que entre vender roupas e acessórios que o público do rock consumia naquele momento também estava começando um selo musical. O selo Ná Music - hoje Ná Records - que já havia produzido e lançado uma coletânea de bandas de rock paraenses. O próximo passo do selo que estava nascendo era gravar um disco de uma banda da cena local e a convite do próprio Ná Figueredo, a banda Delinquentes pode iniciar a produção do seu primeiro disco e o radialista Beto Fares foi novamente chamado para dirigir a produção desse trabalho. A fase inicial - pré-produção - aconteceu por acaso, porém acabou sendo fundamental para resultado do disco, como eles, banda e produtor, afirmaram em entrevistas para esta pesquisa.

O estúdio disponível para a gravação do disco foi o XD, estúdio de uma casa de noturna chamada Xodó, conhecida popularmente por ser uma das casas mais populares da cena do brega no período de 1980 até meados da década de 1990. Porém, como cada gênero musical tem suas nuances, dinâmicas, expressões e, como se pode perceber, entre o brega e o *hardcore* existe uma distância muito grande desses elementos. O técnico de estúdio não estava acostumado a gravar bandas de rock e o resultado das gravações não agradou muito aos produtores e nem a própria banda, porém o que era pra ser o produto final acabou se tornando em uma boa experiência de estúdio para a banda e para os produtores que agora tinham um material como referência para as músicas que os Delinquentes iriam gravar em seu primeiro disco, segundo informações que coletei nas entrevistas que realizei.

O passo seguinte foi transferir as gravações para um dos estúdios da Funtelpa, a Fundação de Telecomunicações do Pará, transmissora da Rádio e Tv Cultura do Pará. A Funtelpa cedeu o Estúdio Edgar Proença por algumas semanas para que a banda pudesse concluir a gravação do seu disco. O mesmo estúdio onde o programa Balanço do Rock já havia produzido outras demos, inclusive a da própria banda Delinquentes. E neste estúdio eles tiveram uma liberdade maior para gravar - do jeito mais adequado - aquilo que a sonoridade das músicas necessitavam, ainda que com os poucos recursos disponíveis da época.

O que veio depois disso, já no ano de 2000, marca simplesmente o surgimento de um dos discos mais relevantes da história do rock paraense, quiçá da produção musical local como um todo. O disco *Pequenos Delitos* já nasceu importante e com a passar dos anos o primeiro disco da banda Delinquentes só ganhou mais em importância. E por isso se tornou referência para uma parte expressiva das bandas que surgiram depois. São dezesseis faixas representativas e muitas delas

fazem parte do repertório atual da banda até hoje. No momento em que essas gravações chegaram aos ouvidos do público, o *Pequenos Delitos* estabelecia ali um novo patamar em vários sentidos para a cena do rock em Belém.

Para as produções que viriam posteriormente a referência era em termos de qualidade técnica de gravação, consistência de repertório e coerência da sonoridade, algo que poderíamos até mencionar novamente a ideia de identidade, nesse caso de uma obra artística. Para a cena paraense, como um todo, uma obra desse tipo influenciou e ainda hoje influencia diretamente toda uma cadeia produtiva da música. Em outras palavras, como a cena de rock de Belém<sup>8</sup>, se organizou, de forma natural, economicamente com cada um de seus participantes ocupando um lugar de importância nesse cenário.

Outras bandas passaram a vislumbrar como uma possibilidade não tão distante, conseguir realizar também o sonho de ter um bom registro das suas músicas, e além disso passaram também a ter uma exigência maior com os resultados de suas gravações. Isso influenciou diretamente a profissionalização dos estúdios e dos técnicos da cidade de Belém que passaram a investir na aquisição de melhores equipamentos e conseqüentemente no melhor resultado sonoro para seus registros fonográficos.

Os resultados dessas ações produziram uma espécie de efeito dominó. Se pensarmos em termos da cadeia produtiva, discos são produtos que beneficiam os artistas, que geram receitas em shows e *merchandising*; que forçam uma profissionalização de músicos, técnicos, produtores; criam espaços na programação cultural da cidade; cavam pautas de divulgação em meios de comunicação; geram o surgimento de novos selos, produtoras de eventos, audiovisuais, artistas; fomentam a formação de público e etc. Em suma, movimentam a roda da indústria cultural de um determinado território.

*Então, ali ele [o disco Pequenos Delitos] cria um patamar. Pra ficar bacana tem que ficar perto daquilo. Então, ele tem um padrão de som que todo mundo passou a buscar naquele momento. E ele tem uma importância musical, porque, por ser o primeiro disco do Delinquentes, ele passa a limpo ali uns, sei lá, quinze anos de carreira que o Delinquentes já tinha. Então, o que a gente enxergava de melhor no repertório dentro do Delinquentes tá ali naquele disco. Então, ele tem essa importância de ter sido um the best dos quinze anos, ou sei lá quantos anos o Delinquentes tinha naquele momento, e passa a ser um padrão a ser seguido pelas bandas mais novas que estavam chegando (FARES, 2015)*

Para as gerações mais novas, o disco pode soar como um ilustre desconhecido. Embora as

---

<sup>8</sup> Podemos até estender um pouco mais além das fronteiras da cidade de Belém devido a representatividade que o disco *Pequenos Delitos* exerce também para as bandas de outras cenas e cidades do estado do Pará.

tiragens em Cd feitas pela banda e pelo selo Ná Music - na época, Ná Records - já se encontram esgotadas, é possível ouvir e fazer *download* do disco *Pequenos Delitos* no blog oficial da banda e também em plataformas de *streaming*, como Spotify, Deezer e Soundcloud<sup>9</sup>.

Devido à importância do trabalho, o disco segue atravessando os anos, persistindo em sua relevância e soando atual para a cena rock de Belém, assim como a própria banda Delinquentes. Até os dias de hoje muitas outras bandas locais de diversos estilos e gerações, como as entrevistadas nesta pesquisa - Cais Virado, Molho Negro e Sokera - tem a banda Delinquentes e a sua obra como uma das maiores referências dentro do rock paraense e também como uma das principais forças que movimentam a cena da cidade de Belém. Mas afinal, qual é a verdadeira importância da banda?

Para todos os entrevistados nesse trabalho, de forma unânime, existem muitos fatores determinantes atrelados a essa resposta. Retornando aos anos primordiais lá na década de 1980, a banda Delinquentes ajudou a criar um novo jeito de se fazer *punk-rock* e, talvez até de forma acidental, acabaram ajudando a construir uma identificação própria para o estilo na cidade de Belém. É importante destacar que a sonoridade também é algo que torna a banda Delinquentes singular. Como já foi dito, as mudanças dos integrantes da banda modificaram o som cru do *punk* e o que se pode ouvir no disco *Pequenos Delitos* já é um resultado dessas misturas de referências. A referência da sonoridade, certamente, vinha das bandas estrangeiras e das bandas da cena *punk* de São Paulo, mas as letras retratavam temas de um contexto conhecido pelo público e, em muitas delas, com um olhar feroz fazia críticas a muitos problemas sociais locais como a miséria, violência, desesperança que se pode notar, por exemplo, nas músicas *Gueto*, *Planeta dos Macacos* e *Um belo dia pra morrer*, do álbum *Pequenos Delitos*. Aliás, essa continua sendo até hoje a temática que permeia todas as composições da banda. É inegável dizer que a resistência é um dos motivos centrais que levaram a banda ao patamar de importância em que se encontra hoje e essa, pode-se também afirmar, talvez seja uma de suas funções principais na cena, como um exemplo de que é possível, mesmo com todas as adversidades vivenciadas, realizar um trabalho artístico em uma cena *underground*, independente do que está no *mainstream*. Breno Barros, professor e pesquisador, um dos fãs da banda entrevistados nesta pesquisa, e detentor de muitos materiais raros da história da banda Delinquentes, destaca que embora a carreira da banda tenha sido sempre um pouco truncada, lança um questionamento: quem é tão longo e ativo como a banda Delinquentes?

A longevidade da banda e o fato de se manterem ativos durante todos os anos de carreira é, sem dúvida, um ponto crucial que determina a relevância que a banda Delinquentes tem para essa cena. Beto Fares arrisca a dizer que a banda Delinquentes “talvez seja uma das bandas mais antigas do Brasil dentro desse segmento” e que a relevância deles já não é somente apenas para o cenário

---

<sup>9</sup> Os álbuns estão disponíveis para *download* em: <http://delinquenteshc.blogspot.com.br/p/discografia.html>

local, mas a banda Delinquentes consegue transcender um pouco mais e alcançar uma importância em nível nacional. Para o empresário Ná Figueredo isso só é compreensível do ponto de vista da atividade constante da banda e pela qualidade do trabalho que eles vinham fazendo. Para ele basta lembrar de tantas bandas tão interessantes quanto Delinquentes que passaram ao longo desses anos e que hoje já não estão mais em atividade ou em um ritmo de produção mais lento. E a banda Delinquentes é a única que consegue se manter até os dias atuais com uma produção mais frequente, consistente ou até mesmo insistente.

Mas o que explicaria tanta insistência? O próprio Jayme confessa que não é algo fácil de se acreditar e ao responder a minha pergunta se alguma vez já pensou em desistir da banda foi taxativo: “todo ano”. Talvez seja possível entender isso pelo lado da paixão que move todo e qualquer artista. O movimento criativo que o leva realizar sua obra pode muitas vezes ser comparado, e porque não dizer confundido, à insistência. E segundo Ná Figueredo, a vontade do Jayme era só tocar e não era importante o “como”, mas o “fazer”. Isso manteve a banda Delinquentes viva.

Tal qual a importância que a banda Delinquentes exerce, a figura do vocalista e único membro fundador atualmente entre os integrantes, Jayme Katarro, também tem a sua parcela de importância na preservação da banda. Pablo Cavalcante, baixista da formação atual e um dos personagens entrevistados nesta pesquisa, é enfático ao afirmar que “se a gente for falar de Delinquentes a gente tem que ampliar um pouco mais. A gente tem que falar do Jayme, a gente tem que falar do trabalho dele com o estúdio”. E aqui chegamos a duas novas constatações. O Jayme tem um papel fundamental na história da banda e da cena, assim como o Fabrika Stúdio, local de ensaio criado por ele, também o tem.

Para todos os entrevistados neste trabalho, Jayme Katarro é uma figura que consegue congrega com pessoas das mais variadas possíveis, das mais diferentes tribos em seu entorno e exerce o papel de aglutinador importante para a cena local. Nesse sentido, é, praticamente, impossível fazer referência à cena do rock de Belém sem passar por Jayme Katarro, já que em algum momento essas duas histórias estão entrecruzadas.

Jayme começou cedo no rock. Quando formou a banda Delinquentes tinha apenas dezesseis anos, mas antes disso sua formação musical começou em casa com os irmãos mais velhos. Entre as serestas realizadas pela família e os discos de bandas como The Beatles, Rolling Stones, Led Zeppelin, Deep Purple foram as bases que construíram a estrutura do então garoto que estava aprendendo ainda o que era música e o que significa o *Rock n' Roll*. Um pouco mais tarde, os amigos e vizinhos foram as suas influências para ir um pouco mais além. “Um dia, eu cheguei da

Gramophone<sup>10</sup> (...) e eu trouxe de lá um AC/DC e um Iron Maiden. E nessa época o meu irmão ficou assim 'égua, tu vai ouvir *heavy metal*, Jayme! Pô, isso é muito pesado! E hoje ele dá o maior valor", relembra Jayme em entrevista concedida para esta pesquisa.

Foi lá, na mesma loja de discos, que Jayme viu o cartaz do festival *Pulmão do Novo Mundo* e junto com o mesmo amigo ficaram empolgados para ir ver o que era esse tal festival. Os dois anotaram o endereço, que ficava no bairro do Una, um bairro afastado do centro de Belém, e foram para lá no dia do evento, era lugar distante, indicado apenas por faixas e pixações nas paredes das casas, chegando lá notaram que era num palco improvisado era onde as diversas bandas iriam se apresentar. O festival tinha entre as atrações bandas de rock progressivo, metal, pop-rock, e uma em especial que chamou a atenção de Jayme. Era o Insolência Pública e aquela foi a primeira vez que Jayme ouviu uma banda de punk. E como já mencionei anteriormente, o Insolência Pública foi determinante para o surgimento dos Delinquentes, uma vez que a formação original de uma contava com dois futuros integrantes da outra.

Com o passar do tempo, os Delinquentes foram se tornando uma banda expressiva e a pessoa do Jayme cada vez mais ligada a essa história que ele passou a ter uma nova importância na cena belenense. Passou a ser a pessoa que conectava outras pessoas de diversas tribos e gerações. Um elo, muitas vezes, onde havia uma lacuna. Ná Figueredo, enxerga Jayme Katarro como um ídolo local tamanha é a importância e respeito que ele transmite para diversas pessoas da cena rock de Belém.

O que poderia causar ciúmes e diversos problemas internos para uma banda, onde os egos são acirrados, para os atuais companheiros de Delinquentes isso nunca foi um problema. Eles reconhecem também essa qualidade do *frontman*, tanto é que Raphael Lima, baterista atual da banda, brinca e diz que o Jayme "sempre foi o centro das atenções", mas isso não interfere em nada na relação que os integrantes têm entre si, assim como também não atrapalha o processo de criação da banda. Eles sabem que Jayme tem um papel de líder e por mais que todos façam parte da mesma banda, ele exerce uma função diferente dos outros. É mister dizer também que essa é a formação da banda que está junta há mais tempo. Um detalhe curioso é que Raphael e Pablo, os integrantes mais recentes, antes de se tornarem 'delinquentes' eram fãs da banda.

Para os integrantes da banda, o relacionamento com os fãs continua o mesmo, apesar das diferenças de idades entre um fã mais novo e um fã 'das antigas'. Um dos principais fatores para que a banda siga arrebatando novos fãs, sem perder os antigos, destaca Pablo, é o fato das músicas exprimirem uma certa atemporalidade, as letras se aproximam muito da realidade de um contexto

---

<sup>10</sup> Uma das principais lojas de discos que existiam em Belém. Seu dono era o empresário Floriano Coutinho e antes, com Edyr Augusto tinham outra loja de discos chamada de 33 ¼. A Gramophone funcionou, aproximadamente, entre o meio da década de 1980 até início de 1990.

social em que muitos vivem, não só falando daqueles que moram em áreas mais pobres, mas de questões intrínsecas do ser humano contemporâneo.

Assim como ocorre em toda relação arte-fruidor, as músicas falam por elas mesmas, mas é preciso salientar que a experiência do público é muito diferente da época em que os Delinquentes nasceram. O ‘gueto’ que existia no meio *underground* não é mais aquele das fitas k7 ou dos fanzines. A relação com o público que consome a música hoje é feita massivamente através da internet. É possível dizer que esse ‘gueto’ hoje é maior, mas o relacionamento construído através do contato pessoal ainda é o mais importante para a banda, seja ele nos shows ou em lugares em que os integrantes costumam frequentar.

Ainda existe algo que também é interessante destacar, o fato dos Delinquentes ser uma banda que tem a longevidade que tem, acaba trazendo consigo uma parte da história do rock local, um quê de tradição que poucos artistas conseguem manter. Talvez seja essa tradição o que o baixista Pablo identifica como atemporalidade. Fato que pode ser responsável pela manutenção e renovação de público, além de fazer músicas que sejam relevantes tanto para quem é de 1985, como para quem conheceu a banda em um período mais recente.

Essa música - atemporal - traz consigo recordações de quem a viveu décadas atrás, uma conexão afetiva que faz com que o público mais antigo não deixe de acompanhar a banda. Por outro lado, com o passar dos anos a mesma música pode adquirir novos valores para outros ouvintes mais recentes e essa resignificação carrega em si um grande potencial para a renovação dos apreciadores da banda. É possível que tenha havido quem deixasse de admirar a banda Delinquentes ao longo desses anos. O próprio Jayme, em entrevista realizada para este trabalho, admite que a mudança no som da banda de um *punk* mais tradicional para o chamado *crossover*, com influências de sons como o *heavy-metal*, não agradou uma parte dos fãs, principalmente 'a galera do *skate*' que deixou de acompanhar a banda por não concordar, segundo ele, com essa 'mistura sonora'.

Outra parte fundamental de toda essa história é o surgimento do Fabrika Stúdio, que começou como uma sala de ensaios e hoje existe há mais de dez anos, da qual Jayme é o proprietário. O Fabrika recebe várias bandas, das mais novas até as de formação mais antigas, para ensaios e gravação. É possível dizer que hoje, este estúdio, também exerce um papel importante na construção da cena *underground* da cidade.

Para aqueles que são das gerações mais novas, o Fabrika é um ponto de encontro importante. Zé Lucas, da banda Sokera, banda de *hardcore* nascida há poucos anos, afirma sobre o Fabrika: “a infecção começa aqui!”. Para ele o Fabrika Studio e Jayme são fazem parte um do outro que quase são uma coisa só.

*Eu acho que é muito importante esse lance todo do Jayme e do Fabrika, que para mim são coisas que não se dissociam. O Fabrika Stúdio é parte do Jayme que também é parte da banda Delinquentes (NEVES, 2015)*

O Fabrika Stúdio funciona atualmente como uma espécie de laboratório para muitos artistas, um centro onde circula muita gente, do rock ao brega, do metal à música brasileira, é um local que propicia encontros, às vezes, muito mais interessantes que o próprio fazer musical. Ou seja, é possível afirmar que além de ser um espaço para ensaios e gravações de bandas é também um lugar onde se pode estabelecer contatos, fazer *network*, algo que é muito característico da geração que aprendeu a consumir música através do meio virtual.

Um desses exemplos é o músico João Lemos, da banda Molho Negro. Ele conheceu a banda Delinquentes através de *downloads* das músicas pela internet. João só conheceu pessoalmente Jayme Katarro quando começou a ensaiar com uma antiga banda no Fabrika Stúdio.

*Eu acho que o Jayme tem uma facilidade de conexão (...) ele tem uma linguagem que se aproxima muito (...) o estúdio representa muito isso. O Jayme já fazia isso há, sei lá, dez, vinte anos, mas aí ele monta um estúdio e consegue transformar num espaço físico essa qualidade. Ser um agregador transformou-se num espaço físico. (...) O Fabrika tornou-se uma extensão do cara (FIGUEREDO, 2015)*

Esses fatores exemplificam bem o peso da importância que representam esses três ícones para a cena rock de Belém: a banda Delinquentes, Jayme Katarro e o Fabrika Stúdio. Aqui podemos aplicar novamente o modelo tripartite de Merriam - conceito, comportamento e som - para exemplificar melhor o movimento que ocorre entre essas três peças.

Em primeiro lugar, a banda Delinquentes representa o conceito, exercendo um papel de ícone de resistência e fidelidade ao longo dos seus trinta anos de atividades às raízes do pensamento *punk*, e mesmo que hoje se aproxime mais do *crossover*, inserindo elementos de Metal e *hardcore*, a banda consegue se manter em atividade dentro da cena *underground* sem se fechar para o diálogo com outros artistas de outras linguagens. Segundo relatos colhidos nesta pesquisa, considero importante destacar que essa mesma postura de resistência e de fidelidade àquilo que a banda identifica como a verdade da arte que ela cria, poderia ser a chave de entendimento para explicar a continuidade e também a renovação do seu público.

O segundo ícone é a figura de Jayme Katarro que não poderia representar melhor o comportamento nessa tríade. O único membro fundador presente até hoje na formação da banda é considerado para muitos a personificação dessa resistência e fidelidade que existe no trabalho dos

Delinquentes. Ele representa também aquele que exerce um papel de agregador na cena local, uma espécie de líder para uns ou, no mínimo, alguém a que se deve ouvir e respeitar pela experiência adquirida com os anos de carreira. Permito-me aqui fazer uma comparação aos mestres da cultura popular. Por exemplo, como os mestres de carimbós, para usar um peculiar à cultura paraense, que desenvolvem a sua arte ou um saber de forma empírica e o transmitem para outras gerações através de sua oralidade.

O último ícone que fecha a tríade é o Fabrika Studio. Devido a sua função na cena local como estúdio e a sala de ensaios, representa o som. O que inicialmente tinha como propósito ser um empreendimento para o sustento do seu proprietário, acabou se transformando em mais um braço dessa característica agregadora de Jayme e da banda Delinquentes. O lugar se tornou também um dos ícones importantes para a cena da cidade de Belém por ser um espaço onde circulam artistas de diversos estilos, gerações que proporciona uma integração de vários artistas. Esses três elementos - ícones - juntos funcionam como verdadeiros aglutinadores da cena local.

## Não é ficção

Sábado, 24 de outubro de 2015, 06h30. Um horário nada comum para uma banda ensaiar. Todos os integrantes da banda Delinquentes já estão acostumados com essa rotina de tomar café da manhã e logo em seguida carregar seus instrumentos. Para mim era uma novidade e nem imaginava que conseguiria acordar tão cedo num final de semana para estar no Fabrika Studio registrando as cenas desse ensaio.

A banda Delinquentes estava ensaiando a todo vapor para as comemorações do seu trigésimo aniversário que começaria - oficialmente - naquele dia com uma apresentação ao vivo no programa Balanço do Rock da Rádio Cultura. Me parecia que esse registro seria muito importante para o filme e também para a pesquisa. Posso dizer que para construir essa pesquisa acadêmica precisei mergulhar de cabeça na vida da banda, no seu processo de criação, registrando os bastidores daquilo que a maioria das pessoas só conhecem quando já está pronto e é apresentado ao público em cima do palco. Num determinado momento da pesquisa percebi que os livros, jornais, depoimentos e até mesmo a obra da banda não me trariam todas as informações que eu buscava para compreender de fato o que aquele fenômeno diante de mim estava querendo me mostrar. Era preciso mais, era preciso ir a fundo na realidade da banda.

Assim como a própria essência do *punk* e o seu figurino mandam, o que eu queria apresentar em termos estéticos era algo cru e muito próximo daquilo que é verdadeiro. *Do it yourself*, o lema norteador de todo o pensamento *punk* foi o que acabei adotando como a metodologia inicial para a realização da pesquisa e também do documentário, assumindo toda a sua produção do início ao fim, desde a manipulação da câmera até a edição final de um filme que busca retratar exatamente sem retoques, sem maquiagens uma banda que resiste ao tempo, às mudanças de contexto social, às diversas modificações na sua formação. Tanto o texto desta pesquisa quanto o documentário ao se somarem tentam evidenciar como a banda Delinquentes permanece viva e ativa durante todos esses anos de sua carreira e que todas as dificuldades de ser uma banda *punk* em Belém do Pará - que para outros poderiam ter sido motivos de interrupção - no caso deles, esses fatores, ao meu ver, contribuíram para que a banda adquirisse a relevância que possui atualmente na cena de rock local.

Olhando por outro prisma, o filme também não deixa de ser o meu próprio fanzine sobre os a banda Delinquentes. Corroborando com o conceito de fanzine proposto por Milani (2015), de que este é produto de uma pessoa ou grupo, detentora de todo o seu processo.

O próprio termo ‘documentário’ incita uma outra reflexão. Este trata-se de um filme-documento. Um registro histórico que pode vir a ser utilizado por outros pesquisadores futuramente. Vale a pena ressaltar também que nessa relação cinema-história, seja qual for a sua reflexão, toma-se como seguro o ponto inicial desse raciocínio, de que todo filme é um documento, desde que diga respeito a qualquer marca deixada por um acontecimento que teve existência no passado, esteja ele próximo ou distante de quem o observa. Como nas palavras de Marc Ferro (1992, p.86): “O filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História”.

O filme-documento também é um testemunho dos fatos presentes neste tempo, no contexto em que vivemos. Partindo do pressuposto de que me propus a narrar uma história que acontece diante dos meus olhos - e ouvidos - o pensamento de Cristiane Nova pode clarear um pouco mais essa visão. Em suas palavras: “O cinema é um testemunho da sociedade que o produziu e, portanto, uma fonte documental para a ciência histórica por excelência” (NOVA, 1996, p. 03).

Uma das maiores dificuldades durante o desenvolvimento deste trabalho não foi, em parte, pela sua coleta de materiais ou por ter que debruçar-me sobre a sua pesquisa; muito menos em seus aspectos técnicos os quais eu já tinha alguma noção prévia. A dificuldade foi entender onde esta pesquisa se enquadrava e sobre quais processos eu iria trabalhar. Sendo músico de formação, eu me sentia mais à vontade desenvolvendo uma pesquisa acadêmica na minha área de atuação, ainda que tivesse mantido o foco sobre a observação da obra de outro artista e que esta deveria ser desenvolvida numa linguagem audiovisual. Neste momento é onde o método tripartite de Merriam foi de extrema utilidade.

Na teoria do modelo tripartite de Merriam (1964), o som representa o terceiro - e último - nível de análise do processo que busca estudar a música como cultura. O primeiro nível de análise trata-se da contextualização sobre a música; em segundo nível vem o comportamento em relação à música e, por fim, os sons do fenômeno estudado e uma análise de seu impacto em determinado contexto.

Esse foi o modelo que utilizei para a construção da pesquisa e também do roteiro, adaptando para o contexto deste trabalho: a produção de um filme. Portanto, a análise dos sons não deveria estar baseada numa obra musical e, sim, audiovisual. Neste método utilizado a música continua sendo o centro da pesquisa, mas a análise que faço é sobre o material audiovisual coletado durante o trabalho e o foco não está somente na obra musical da banda, como o método originalmente propõe.

## As entrevistas

Ao total foram mais de oitenta tomadas e cem horas de vídeo, entre entrevistas, registros de shows e matérias de televisão que tive que editar em apenas trinta minutos de filme. Durante o período dedicado à pesquisa, realizei todo o conteúdo das entrevistas em que o filme é contado e que serviram também de suporte para a escrita do trabalho. Os encontros se deram principalmente durante o segundo semestre de 2015, período de maior atividade da banda em decorrência da agenda de shows referente às comemorações de seus trinta anos. Os personagens, como não poderiam deixar de ser, são cada um dos integrantes da banda, mas além disso procurei ex-membros do Delinquentes, pessoas próximas a banda, como os primeiros produtores e responsáveis pelo disco de estreia, *Pequenos Delitos*; fãs e colecionadores de material da banda; músicos contemporâneos e da geração mais nova que já conheceram o Delinquentes através da internet e por frequentar o Fabrika Studio.

No filme utilizei as entrevistas entremeadas com imagens de arquivo da banda, de programas de televisão - cedidos pela TV Cultura do Pará - e imagens que eu mesmo registrei de ensaios, reuniões, shows e da gravação de duas músicas que foram lançadas em forma de *single* virtual ainda em 2015.

Grande parte das entrevistas acabaram acontecendo no próprio Fabrika Studio, por ser um lugar de convergência da maioria dos entrevistados. Em alguns casos tive que me deslocar até as casas dos entrevistados ou em seus locais de trabalho, o que também trouxe variedade de cenários e que de alguma forma contribuíram para um dinamismo de imagens no resultado final do filme-documentário.

## A captação das imagens

As gravações ocorreram dentro de um cronograma pensado a partir de quais pessoas eu iria entrevistar. Não por coincidência, o primeiro que escolhi para essa sequência de entrevistas foi o membro mais importante da história dos Delinquentes, Jayme Katarro. Foram quase duas horas de conversa onde ele me contou desde a formação da banda até o que ele consegue enxergar como contribuição dos Delinquentes para a cena rock da cidade. Ainda nesse momento eu não tinha consciência da importância do próprio Jayme e do Fabrika Studio como outros dois *personagens* dessa cena e que deveriam também receber uma atenção maior dentro do roteiro da pesquisa, o que se deu apenas a partir dos depoimentos dos outros entrevistados.

Aos poucos, após as entrevistas com ex-membros, produtores, fãs e outros músicos é que

fui compreendendo que esses dois 'personagens' também tinham uma grande representatividade para a construção dessa cena.

É a esse ponto da pesquisa que o direcionamento de filme etnográfico passa a ser mais determinante. Antes é preciso ter em conta que o documentário, segundo Ramos (2004), tem suas próprias características e uma delas é a utilização intensa da voz *over* expositiva, que foi uma das regras do estilo estabelecido ainda por John Grierson, nos anos de 1930 (*apud* Coelho, 2012), e que iriam nortear, praticamente, todas as produções até a metade do século XX.

Já o filme etnográfico, ou cinema etnográfico, no seu sentido mais amplo, utiliza uma variedade muito maior de imagens aplicadas ao estudo do homem na sua dimensão social e cultural, ou seja, as imagens e personagens contam por si próprios a história daquele filme, sem precisar do recurso de um locutor conduzindo-lhes ou explicando-lhes o que a própria cinematografia é capaz de dizer.

Alguns estudiosos frequentemente associam que o surgimento do cinema-etnográfico se confunde com o do próprio cinema. Para a antropóloga e cineasta, Claudine de France (*apud* Ribeiro, 2007), desde os primeiros filmes dos irmãos Lumière em 1898, as imagens mostram e descrevem, independentemente da intenção, o propósito ou dispositivo de pesquisa que está subentendido.

Os métodos do cinema etnográfico são muito variados e Claudine de France também considera haver entre as inúmeras atitudes metodológicas possíveis, duas tendências opostas no filme etnográfico - os filmes de exposição e filmes de exploração. A primeira tendência pressupõe alguns procedimentos extra-cinematográficos como, por exemplo, a escrita de um roteiro precedente à realização do filme. Já a segunda utiliza o cinema como metodologia de pesquisa, de exploração, que foi a que acabei utilizando na condução desse filme e construí o roteiro a partir das entrevistas realizadas.

O conceito de cinema etnográfico se consolida com os filmes de Jean Rouch, tendo ele se tornado para muitos estudiosos da área, a síntese do antropólogo e do cineasta. Segundo Ginsburg (1999), Rouch representa a figura de grande referência paradigmática do filme etnográfico por acabar sintetizando, de certa forma, os procedimentos de Robert Flaherty e as teorias de Dziga Vertov - dois cineastas considerados, pelo próprio Jean Rouch, os fundadores do filme antropológico.

Rouch (*apud* Ginsburg, 1999), aplica o que ele chama de “antropologia compartilhada”, numa troca entre pesquisador-cineasta e os protagonistas do filme. Esse procedimento iniciado por Flaherty, consiste na apresentação do resultado das filmagens para os protagonistas e estes participam também da construção do filme dando suas opiniões. Nesse processo o filme

desenvolve-se a partir do olhar do realizador, das análises partilhadas das imagens, das conversas com os protagonistas, da sucessiva repetição das tomadas de vista.

Rouch também aplicou ao seu método a proposta de “cinéma-vérité” de Vertov onde a linha de pensamento parte da verdade do cinema, e não de um cinema verdade. Ou seja, a verdade representada no filme não é a verdade, porque está sendo contada através do olhar de um diretor, portando essa verdade está sujeita a análise de uma pessoa e de seus pontos-de-vista, e por isso não pode ser tida como a verdade real. Esse direcionamento é dado geralmente durante a montagem do filme quando é feita a *découpage* e são selecionados os cortes de imagens que irão compor o filme no seu final.

Para Vertov (*apud* Coelho, 2012), no ‘cinema artístico’ a colagem das cenas são rodadas separadamente em função de um argumento mais ou menos elaborado pelo encenador. Quando se trata da montagem de um filme sem atores e sem argumento é atribuída uma significação diferente e uma importância bem maior, pois será o trabalho de montagem que dará ao filme a sua estrutura e a sua significação, que trará visibilidade para os temas que o filme se propõe a discutir. E é neste momento que começa um trabalho em que se conta a história simplesmente com as imagens registradas. Essas duas práticas também fizeram parte do processo de construção desse filme.

Comecei a montagem do filme após a fase de captação de todas as imagens que eram necessárias dentro do prazo estabelecido do ano de 2015, ano em que a banda comemorava seu trigésimo aniversário.

Após ter concluído aquilo que eu julgava ser o filme que expunha melhor as questões em torno do objetivo deste trabalho, o que na linguagem cinematográfica se chama de o ‘primeiro corte do diretor’, eu propus à banda para que se fizesse uma reunião para assistir ao trabalho concluído até aquele momento e que eu gostaria de ouvir tudo o que eles tivessem a dizer sobre o que eles haviam acabado de ver. É importante ressaltar que primeiro eu selecionei as imagens e depoimentos que, a meu ver, respondiam aos meus anseios em relação a este trabalho, ou seja com os objetivos propostos da pesquisa de investigar a relevância da banda Delinquentes e descobrir que fatores a influenciaram.

Segundo a teoria de Vertov, se estava imprimindo uma verdade ao filme que não representa a verdade total da realidade, mas apenas aquela julgada necessária para expor os pontos que se gostaria de pôr em relevo.

Passado esse momento de montagem, eu expus o trabalho ao julgamento dos próprios protagonistas do filme, para que eles fizessem suas considerações e ao fim que eu pudesse construir esse trabalho junto com eles, realizando uma antropologia compartilhada segundo Flaherty.

A este conceito junta-se ao que Jean Rouch (*apud* Ginsburg, 1999), costumava aplicar em

suas práticas da tradicional relação entre observador e observado herdada da antropologia, com a câmera em suas mãos ganhavam uma outra dimensão, pois na sua relação de quem filma (observador) com quem está sendo filmado (observado) é estabelecida uma ligação onde as duas partes investigam e constroem juntos o produto final daquele trabalho-pesquisa.

Para Vertov cada plano nada valia por si, isoladamente, como as palavras no texto ou na poesia, mas em função das conexões, da articulação com os outros planos 'não é nada, em si, fora de qualquer contexto, mas, na relação estabelecida entre ele e os outros, torna-se expressivo do conjunto' (RIBEIRO, 2007, p.13).

Não se trata aqui, de maneira alguma, querer copiar Flaherty, Vertov ou Rouch, mas apenas de aplicar alguns dos conceitos estabelecidos por eles. Pensando também que esse filme poderá ser assistido por uma plateia que vai além da acadêmica, leigos nesta temática, era necessário que a linguagem fosse acessível ao maior universo de pessoas possíveis. E é novamente aí que reforço a importância do processo de edição e montagem do filme. O processo de ir lapidando todo o material bruto e desenvolvendo-o num roteiro claro, reunindo todas as imagens soltas - até então - em um filme de fato. Segundo Freire, “um bom filme etnográfico deve aliar o rigor científico à arte, no caso, a arte cinematográfica”. (2007, p.58).

### **Influências**

Alguns outros filmes serviram como material para a essa pesquisa, além de trazerem referências audiovisuais para o resultado que se buscava alcançar. É o caso dos filmes *Punks* (1983) e *Botinada* (2006), duas obras que procuram investigar a chegada do punk no Brasil e tratam da organização das bandas nos anos primórdios do movimento na cidade de São Paulo. Mesmo que o foco central desses dois documentários se tratasse de um outro contexto e se restringissem apenas a cena da cidade de São Paulo, eles são referências para começar a entender como o *punk* foi se formando no Brasil, como o pensamento foi assimilado e como foi se difundindo aos poucos para o resto do país.

O material voltado para a cena local veio do documentário *Balanço do Rock - A mais tribal de todas as festas* (2015), produzido pela Tv Cultura sobre o programa de rádio com o mesmo nome há mais de 25 anos no ar. O longa-metragem aborda a história do programa que abriu as portas e estúdios da Rádio Cultura para as bandas de rock local e se tornou instrumento importante na criação e consolidação da cena na cidade. Uma das bandas que tiveram papel fundamental naquele contexto foi exatamente a banda Delinquentes, pois foi através dessa abertura que a banda

pode gravar o seu primeiro disco e começar a se consolidar como um dos principais personagens da cena rock de Belém.

Outra referência utilizada foi o filme *Mistaken for Strangers* (2013), um documentário que traz a banda americana The National como estrela, mas o foco da narrativa está na produção do próprio filme. Conduzido na forma de primeira pessoa, onde o diretor é a própria pessoa que conduz a câmera e não existem outras câmeras de apoio, esse foi o filme que me deu a ideia da estética da qual eu iria utilizar para o meu filme.

Sem muitos recursos, o que eu poderia fazer com apenas uma câmera era algo que apontasse para uma narrativa de primeiro plano, com uma edição de cortes mais secos, dinâmicos e onde os entrevistados se referissem para a câmera como seu interlocutor, dando a sensação de que o próprio espectador estivesse fazendo parte daquela cena.

Como a banda havia disponibilizado todo o seu material como mais uma fonte de pesquisa, alguns recortes de jornais, matérias em revistas, entrevistas gravadas em programas de tv, fotos raras foram utilizadas também na montagem do filme.

### **O Roteiro**

O roteiro do filme-documentário também está baseado no modelo tripartite de Merriam (1964): conceitos, comportamento e som.

O roteiro de gravação acabou não seguindo um modelo direcionado, como é comum de se trabalhar em produções audiovisuais. Esse trabalho acabou sendo - de fato - a minha primeira experiência dirigindo e roteirizando uma produção desse tipo e, pode se dizer que pela minha pouca experiência, adotei um processo que eu julgava ser desorganizado e muito particular. Só depois acabei descobrindo que este processo não estava fora dos padrões quando analisamos um filme etnográfico onde o roteiro é construído a partir das informações obtidas durante as entrevistas e a partir dos materiais coletados no período da pesquisa. Posso dizer que o roteiro foi sendo construído aos poucos, com as informações que eu ia coletando a cada nova conversa com os entrevistados e após cada nova informação que eles iam me fornecendo. A partir desse ponto é que eu pude ir costurando depoimento por depoimento até que o discurso fosse fazendo sentido dentro de um contexto maior.

### **O Filme**

O produto disso é um filme de trinta minutos sobre a banda Delinquentes onde os próprios integrantes da banda assumem os papéis de protagonistas e os outros personagens da cena rock da

cidade atuam como coadjuvantes que irão ajudar a evidenciar as questões propostas através do seu olhar sobre a banda. Como as atividades da banda se concentram principalmente no Fabrika Studio, seria natural que a maior parte das entrevistas e registros fossem realizados ali.

Eu havia preparado um roteiro de perguntas para cada entrevistado, mas não me preendi somente às questões que já havia pré-estabelecido, visto que cada personagem trazia elementos novos e diferentes para a abordagem da entrevista e algumas perguntas foram surgindo no decorrer da conversa.

Para a construção de roteiro e montagem do filme, utilizei a mesma lógica para estruturar os capítulos e apliquei no filme para os momentos onde o foco está no que cada capítulo se propõe a por em relevo. A primeira parte do filme, chamada de *Eu lhes contarei o que me aconteceu* é o que no modelo de Merriam (1964), se concentra no contexto e por isso foca na fase de formação da banda, o cerne do pensamento *punk* que tomou conta daqueles jovens numa cidade em meio a floresta amazônica.

Durante as entrevistas que realizei para o documentário, pude perceber que num primeiro momento existiam algumas bandas *punks* em Belém, mas não existia de fato um tal 'movimento *punk*' com um pensamento político-social. O som era mais facilmente assimilado do que as informações de maneira geral e esse *delay* pode ser apontado como um dos principais motivos pelos *punks* de Belém agirem de uma forma que reforçava a imagem de baderneiros que se tinha a respeito do movimento.

*A ideia era essa, eu me lembro bem dessa palavra: bora aloprar (sic) (...) Então, a gente saía de noite (...) fazendo aquilo tudo que a gente repudia (...) que é por exemplo, detonar um orelhão (...) fazendo aquela coisa que era o estereótipo mesmo, que era como chegava na gente (KATARRO, 2015)*

Nesse momento em que o filme contextualiza o momento em que a banda surgiu, no contexto *underground* onde ela estava inserida, quem apresenta são dois dos fundadores da banda Delinquentes, Jayme e Regi. É a partir do depoimento desses dois personagens que o filme apresenta um panorama do contexto social onde eles estavam inseridos, cravados no meio da floresta, com poucos recursos técnicos e de informações escassas na época.

Mesmo com essas dificuldades e a banda tendo passado por trocas de integrantes, se começa a apresentar um lado profissional onde a banda Delinquentes começa a tornar o processo criativo uma constante, sempre com novas composições e experimentando outras sonoridades.

A banda começa a 'sair da garagem' quando é convidada para participar de uma gravação

na Rádio Cultura. Naquele momento a banda Delinquentes já era conhecida na cena e a partir dessa gravação, com uma qualidade técnica e uma exigência maior de um bom resultado fonográfico, a banda começou a tornar-se expoente do rock de Belém.

O segundo momento do filme realizado neste trabalho trata de quem fazia parte do gueto onde se encontrava a banda Delinquentes. Quem eram as pessoas próximas à banda? Quem produziu seus trabalhos? Quem distribuiu? Quem eram os fãs e o que faz dessa banda em especial, entre tantas outras muito mais famosas, representar algo tão importante na vida deles? Para Merriam, esse momento se detém ao comportamento das pessoas envolvidas no contexto observado no primeiro momento, por isso é neste ponto em que as falas desses personagens aparecem no filme e quando se vai conhecendo aos poucos a relação de comunhão que existe entre essas duas partes, a importância que eles têm na trajetória da banda Delinquentes e o impacto que ela representa na vida de cada um.

O aspecto afetivo está - de alguma forma - sempre presente nessa relação artista *versus* fã. Seja pelo apelo visual, sonoro, ou pela representação de protesto social explícitas nas letras da banda. De alguma forma os fãs se reconhecem através dessas expressões e começam a formar suas tribos, ou nesse caso, seus 'guetos'. O filme aborda que em alguns casos esses fãs acabam se tornando divulgadores do trabalho desses artistas, e alguns deles o fazem através dos fanzines.

Nesse momento é que se revela, através dos próprios depoimentos dos entrevistados, também a relevância que tem o Jayme e o Fabrika Studio nessa cena. É quando se passa a compreender que a qualidade pessoal que o Jayme sempre teve de ser uma espécie de líder e de conseguir aglutinar pessoas se torna mais visível e como o Fabrika Studio transformou essa qualidade de Jayme em um espaço físico, numa experiência coletiva.

O filme termina com as respostas de cada entrevistado à uma mesma pergunta: qual a importância da banda Delinquentes? Cada um deu sua opinião para dizer o que representa os Delinquentes e qual a importância que a banda tem na cena rock de Belém, além de que fatores eles apontam que justificariam essa relevância.

Para alguns a longevidade é um dos fatores determinantes, já que é muito difícil uma banda perdurar por tantos anos. Alia-se a isso o contexto em que a banda Delinquentes está inserida. Não existe uma grande gravadora por trás da banda, ela sempre foi independente desse tipo de suporte; ela é uma banda de um nicho pouco comercial e a isso se restringe ainda mais o fato de que o público não é de uma grande massa.

Além da distância geográfica que nunca permitiu a banda Delinquentes de estar próxima de um grande centro de circulação de artistas, com uma possibilidade maior de fazer concertos, planejar turnês, trocar experiências e ter uma melhor infraestrutura de equipamentos para criar,

produzir e executar suas músicas. Pensar nesses termos nos dias de hoje pode ser até um pouco mais fácil, já que existe em Belém uma infraestrutura para que artistas possam realizar seus trabalhos com mais qualidade. Mas se pensarmos no contexto de 30, 20 anos atrás, essa era uma tarefa árdua onde era necessária muita insistência para conseguir vingar o sonho de se ter uma banda de rock. “Não sabendo que era impossível, foi lá e fez”. A frase atribuída a Jean Cocteau pode cair com uma luva na história da banda Delinquentes. Mesmo com esses fatores desfavoráveis ao sucesso da banda, a resistência só os tornou mais importantes para a história do rock paraense.

Com o tempo suas músicas também foram se tornando cada vez mais fortes, muitas delas são verdadeiros hinos do rock local, e o efeito catártico produzido nos shows é muito potente. Assistir a um show da banda Delinquentes é uma experiência única, e durante essa pesquisa assisti a vários deles. Posso afirmar que cada vez que a banda sobe ao palco não se pode prever o que vai acontecer: qual vai ser o comportamento da plateia, qual será o momento de maior explosão, nem ao menos se consegue dizer qual vai ser a sequência das músicas, porque o repertório é repleto de músicas que toda a plateia sabe cantar, às vezes misturado a novas composições ou homenagens que a banda faz tocando músicas que não são do repertório.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

É sempre muito difícil de se dizer que um trabalho está realmente concluído. A cada nova pesquisa realizada sempre surgem novas visões, novas compreensões, seja para quem leu como para quem a produziu. Uma nova pesquisa sempre abre novas janelas para olhares diferentes e que poderão suscitar em outras pesquisas um dia. Seja um desdobramento deste mesmo assunto ou uma nova visão sobre o mesmo ponto.

O que posso afirmar ao fim desta etapa, é que pude observar mais de perto os fenômenos que ocorrem dentro de uma cena musical onde eu estou inserido e participo de forma ativa dela como artista e como pesquisador. Ao longo de todo o processo de investigação tive a oportunidade de conhecer através da história da tribo onde estou inserido um pouco mais sobretudo da minha própria história. Pude ouvir e viver histórias que muitos outros não tiveram a chance. Posso dizer que além de ser um trabalho acadêmico foi um trabalho de valor pessoal inestimável.

O contato com esses personagens e suas vivências, me fizeram reforçar também o meu fazer artístico. Este é um processo de troca que ocorre invisível e lentamente, inclusive na troca com os colegas de turma e professores. Já que todo processo neste trabalho seu deu de maneira dinâmica e assumindo as transformações pelas quais foi passando ao longo de seu percurso. Os resultados acabaram surgindo de formas inesperadas, através da contribuição de professores e colegas que tiveram percepções, até então, nada perceptíveis para mim.

Posso dizer que todo o trabalho realizado nesta pesquisa ampliou uma compreensão sobre as relações existentes entre a banda Delinquentes e os diversos personagens que estão inseridos na cena rock de Belém. Pode-se dizer também que o que se descobriu através dos questionamentos que motivaram a realização da pesquisa foram surpreendentes, já que o objetivo era investigar apenas a banda. Não se imaginava encontrar desdobramento na figura de Jayme Katarro e do Fabrika Studio como outros dois ícones importantes da cena *underground* da cidade de Belém. Durante todas as entrevistas realizadas, a única pergunta comum a todos os entrevistados questionava a importância da banda Delinquentes para a cena rock de Belém e quatro aspectos foram apontados: obra, longevidade, resistência e atuação na cena. E foi quase unânime que todos respondessem que além disso, para se entender a relevância da banda Delinquentes, era preciso citar e compreender também a ação que esses dois ícones exercem na cena e como eles contribuem para o dinamismo dela. Novamente trago o modelo tripartite de Merriam como metodologia de análise e o que se tem é a banda Delinquentes que representa um conceito, uma ideia, um sentido; o comportamento desta

ideia que se personifica em Jayme Katarro como ícone de resistência e exemplo de fidelidade ao conceito; e o som como resultado disso está muito bem representado pelo furor de bandas que circulam no *Fabrika Studio*.

A banda *Delinquentes* não possui uma obra tão extensa, mas isso não diminui o qual impactante ela é para a cena rock *underground* de Belém. O conteúdo contundente das letras em fusão com a sonoridade agressiva e potente, a performance vigorosa e marcante de seus integrantes credenciam a produção da banda *Delinquentes* como uma das mais importantes do rock paraense. Soma-se a isso o fato de ser ainda uma banda profundamente ativa e uma das mais longevas na cena, mesmo com todas as adversidades e transformações vividas durante todo as suas três décadas de atividade. Pode-se dizer que resistir é a primazia da banda *Delinquentes*.

Quem é participante da cena musical de Belém há mais tempo já viu nascer e morrer diversas bandas de *rock*. Algumas até anteriores a criação da banda *Delinquentes* ou da mesma época, ainda estão ativas, porém num ritmo de produção mais lento. Num cenário onde o equilíbrio entre a profissionalização musical e a estabilidade financeira ainda é tarefa muito difícil de se alcançar, muitos vão desistindo pelo caminho ou procurando alternativas para manter o trabalho artístico sempre vivo. Neste aspecto a banda *Delinquentes* se torna um exemplo de resistência, seja para os artistas da geração que viu o surgimento da banda como artistas de gerações mais novas, que foram conhecer a banda muitos anos depois de seu início, pois ao longo de todos esses anos a banda sempre esteve produzindo novas músicas, fazendo shows em Belém, no interior e outras cidades de estados mais próximos, gravou e lançou um DVD ao vivo e nos anos mais recentes tem lançando *singles* virtuais com frequência.

A aspecto agregador diz respeito ao *Fabrika Studio* e a uma qualidade pessoal de Jayme Katarro, que exerce a figura de um líder na cena, congregando diversas pessoas ao seu redor. Ao inaugurar o *Fabrika Studio* essa qualidade de congregar indivíduos passa a ser uma função natural do estúdio e sala de ensaio, onde os artistas da cena, sejam eles jovens ou mais antigos, acabam se encontrando para ensaiar com suas bandas e por fim acabam se conhecendo, trocando informações, afinidades, percepções que acabam revigorando e movimentando a cena do rock *underground* de Belém como um todo. Isso é o que mantém as bandas em atividade e gera formação de público. Participar da vida do *Fabrika Studio* já é experimentar a vida da cena rock da cidade. Neste sentido, não se pode reduzir a função do *Fabrika Studio* apenas a um local físico com uma infraestrutura mínima para realizar ensaios e gravações com qualidade. O lugar passou a assumir uma posição de epicentro cultural, como uma incubadora de ideias, projetos, composições que de lá partem e irão reverberar de alguma forma na cena.

É claro que a presença e a vivência de Jayme Katarro no *Fabrika Studio* é um ponto que se

deve destacar como diferença entre outros estúdios que existem na cidade. Não se trata apenas de uma questão de espaço físico, mas poucos lugares tem como proprietário uma figura com a experiência e a relevância na cena de Belém como o Fabrika Studio e Jayme Katarro. Alguns lugares tem condições técnicas superiores ao Fabrika Studio, porém não tem a mesma vida. E o que se pode testemunhar é que no Fabrika Studio a vida da cena *underground* de Belém está muito viva e sempre se renovando.

O último aspecto, inclusive citado por Jayme Katarro, é a lealdade às fontes e valores de luta e contestação presentes desde a fundação da banda e que ainda hoje fazem parte do espírito da banda Delinquentes e reforçados sempre a cada nova composição, show ou posicionamento das ideias de seus integrantes. Essa fidelidade revigora a banda e chama a atenção de quem os acompanha há mais tempo e também aproxima novos fãs, renovando o público. Como citado anteriormente, é o que Maffesoli chama de paradoxo essencial da pós-modernidade, pois é quando a fidelidade às fontes ganha um novo significado e passa a ser o que mantém a banda relevante até os dias de hoje, o que traz vida nova para dentro do gueto delincente. Passa a ser também uma perspectiva de futuro, já que a banda se alimenta dessa troca com o novo que a atualiza e redinamiza.

Todas essas percepções são portas para novos olhares e análises futuras que já começam a se desvelar. Ainda há muito que se pesquisar sobre bandas, personagens, obras e trânsitos das tribos da cena musical de Belém e em especial a cena do rock *underground*. O momento é de ir mais em profundidade e investigar os desdobramentos entre banda e participantes da cena a partir do contexto onde estão inseridos. O que se busca agora é revisitar mais a memória de bandas, artistas, descobrir personagens e histórias do rock paraense para compreender o processo pelo qual esta cena passou até chegar no momento atual. Para isso o que pretendo é produzir obras e conteúdos com o intuito de documentar cada vez mais a cena do rock *underground* de Belém. Fazer parte deste gueto e presenciar as suas transformações, sem dúvida será o combustível que fará surgirem outros pensamentos, compreensões e interpretações.

Além dos objetivos que a pesquisa se propôs a investigar, este trabalho me trouxe experiências que eu ainda não tinha vivido e me fez olhar de outro modo para meu papel de artista-pesquisador. Posso afirmar que hoje tenho muito mais clareza das permeabilidades do meu papel como alguém que está dentro da academia e também inserido na classe artística de Belém. Nessa dinâmica onde o exercício de um não impede a contaminação do outro e são complementares. A tarefa, mesmo que não seja fácil, é tentar enxergar os trânsitos da cena como alguém que participa e contribui de forma ativa e dinâmica dela. Acredito que a experiência adquirida durante este trabalho já modificou a relação que tenho com o meu gueto.

## REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BLOG DA BIBLIOTECA DA ECA. **Citando filmes**. [200-] década certa. Disponível em: <https://bibliotecadaeca.wordpress.com/2011/06/16/citando-filmes>. Acesso em: 12 jan. 2016

BOTINADA: a origem do punk no Brasil. Direção: Gastão Moreira. 110 min, color. Sonopress, 2006.

BRANT, Leonardo. **Arte, mãe de todas as culturas**. 4 jan. 2011. Disponível em: <http://www.culturaemercado.com.br/site/pontos-de-vista/arte-mae-de-todas-as-culturas>. Acesso em: 29 ago. 2015

BURNETT, Henry. **Belém**: música e identidade na cidade plural. Artefilosofia, Ouro Preto, n.14, julho 2013.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas**. Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 1997.

CASTRO, Fabio. **As guitarradas paraenses**: um olhar sobre música, musicalidade e experiência cultural. Contemporânea – comunicação e cultura, vol. 10, n. 02, maio-agosto 2012.

COSTA DA SILVA, Edilson Mateus. **Uma indústria fonográfica na Amazônia**: a música popular paraense na segunda metade do século XX. In: Encontro Regional De História: Poder, Violência E Exclusão, 19º. 2008, São Paulo. **Anais**. ANPUH-SP/USP.

COELHO, Rafael Franco. **Algumas notas sobre a história do cinema documentário**

**etnográfico.** Revista Comunicación, N°10, Vol.1, ano 2012.

CULTURA PAI D'ÉGUA. Apresentado por Alberto Silva Neto. Belém: Tv Cultura, 10 abr. 2006. Duração 16 min. Entrevista com Delinquentes.

CULTURA PAI D'ÉGUA. Apresentado por Alberto Silva Neto. Belém: Tv Cultura, 10 abr. 2006. Duração 16 min. Entrevista com Ná Figueredo.

DAPIEVE, Arthur. **BRock**: o rock brasileiro dos anos 80. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DELINQUENTES. **Pequenos Delitos**. Belém: Ná Music/Tratore, 2000. 1 disco laser (41 min). Disponível em: <http://delinquenteshc.blogspot.com.br/p/discografia.html>. Acesso em: 13 jan. 2016.

DELINQUENTES. **Indiocídio**. Belém: Ná Music/Tratore, 2010. 1 disco laser (39 min). Disponível em: <http://delinquenteshc.blogspot.com.br/p/discografia.html>. Acesso em: 13 jan. 2016.

DIÁRIO DO PARÁ. Teatro Waldemar Henrique completa 30 anos. Diário do Pará, Belém, 2009. Disponível em: <http://www.diariodopara.com.br/impressao.php?idnot=60834>. Acesso em: 12 nov. 2015

DIÁRIO DO PARÁ. 1º álbum do “Stress” completa 30 anos. Diário do Pará, Belém, 2012. Disponível em: <http://www.diariodopara.com.br/impressao.php?idnot=160462>. Acesso em: 12 nov. 2015

DIÁRIO DO PARÁ. Praça da República: reflexo da Evolução de Belém. Diário do Pará, Belém, 21 jan. 2011. Disponível em: <http://diariodopara.diarioonline.com.br/N-125605-PRACA+DA+REPUBLICA++REFLEXO+DA+EVOLUCAO+DE+BELEM.html>. Acesso em: 12 nov. 2015

ESQUENTA. [Manifesto Punk]. Facebook. 21 janeiro 2013 Disponível em: <https://www.facebook.com/esquentaoficial/posts/193029144172190>. Acesso em: 29 nov. 2015

ESSINGER, Silvio. **Punk**: anarquia planetária e a cena brasileira. São Paulo: Ed. 34, 1999.

FAFÁ DE BELÉM. **Tamba-tajá**. Rio de Janeiro: Polydor, 1976. 1 disco vinil (40 min).

FAFÁ DE BELÉM. **Água**. Rio de Janeiro: Phillips, 1977. 1 disco vinil (43 min).

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FREIRE, Marcius. **Jean Rouch e a invenção do Outro no documentário**. Doc On-Line, N°03, Dezembro, 2007.

G1. Banda paraense de heavy metal celebra 30 anos de carreira em Belém. **G1**, Belém, 10 nov. 2012. Disponível em: <http://g1.globo.com/pa/para/noticia/2012/11/banda-paraense-de-heavy-metal-celebra-30-anos-de-carreira-em-belem.html>. Acesso em: 20 nov. 2015

G1. Tradicional praça de Belém já abrigou cemitério de escravos. **G1**, Belém, 27 fev. 2009. Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/Brasil/0,,MUL1012703-5598,00.html>. Acesso em: 5 out. 2015

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

HEBDIGE, Dick. **Subculture**. The meaning of style. Taylor & Francis e-Library, 2002.

HOME, Stewart. **The assault on culture**. Utopian currents from Lettrisme to Class War. AK Press, 1991.

INVASÃO. Apresentado por Robson Fonseca. Belém: Tv Cultura, 2009. Duração 5 min. Entrevista com Jayme Katarro.

JANOTTI JUNIOR, Jeder. **Are you experienced?**: experiência e mediatização nas cenas musicais. Contemporânea – comunicação e cultura, vol.10, n.01, janeiro-abril, 2012.

JANOTTI JUNIOR, Jeder. **Mídia, cultura juvenil e Rock and Roll**: Comunidades, tribos e grupamentos urbanos. Intercom, 2003.

KATARRO, Jayme: editorial [ca. 1985] In: Secreção Esporádica, nº7. Belém, [ca. 1985]

LADO B: o rock paraense dos anos 80. Direção: Janine Valente. Fotografia: Lucas Monte. Documentário, 29 min, color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u0A51aD0-vw>. Acesso em 17 out. 2015.

MACHADO, Ismael. **Decibéis sob mangueiras**. Belém no cenário Rock Brasil dos anos 80. Belém: Grafinoorte, 2004.

MAFFESOLI, Michel. **O Tempo das Tribos**. O declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MAFFESOLI, Michel. **Tribalismo pós-moderno**: Da identidade às identificações. Unisinos, 2007.

MAFFESOLI, Michel. **Saturação**. São Paulo: Iluminuras: Itáu Cultural, 2010.

MERRIAM, Alan P. **The anthropology of music**. Northwestern University Press, 1964.

MILANI, Marco Antonio. **Uma leitura vertiginosa**. Os Fanzines punks no Brasil e o discurso da *união e conscientização* (1981-1995). Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista, 2015.

MONTANARI, Valdir. **História da música**: da idade da pedra à idade do Rock. São Paulo: Editora Ática, 1993.

MONTEIRO, Keila. **A releitura do rock na capital paraense**. Universidade do Estado do Pará. Belém, 2001.

MONTEIRO, Keila. **O Rock na Amazônia**: Peculiaridades desse gênero na história da música urbana em Belém do Pará. I Congresso Internacional de Estudos do Rock.

Unioeste: Cascavel, 2013.

McNEIL, Legs. **Mate-me por favor**. Tradução de Lúcia Brito. Porto Alegre: LP&M, 2014.

MISTAKEN FOR STRANGERS. Direção: Tom Berninger. Fotografia: Tom Berninger. 75 min, color. Estados Unidos, 2013.

NOVA, Cristiane. **O cinema e o conhecimento da História**. O olho da história 3 (1996).

O LIBERAL. Gênero musical que se tornou um estilo de vida para a juventude é comemorado hoje em todo o mundo. **O Liberal**, 13 jul. 2011. Disponível em: [http://www.orm.com.br/plantao/imprimir.asp?id\\_noticia=542535](http://www.orm.com.br/plantao/imprimir.asp?id_noticia=542535). Acesso em: 20 nov. 2015

OLIVEIRA, Alfredo. **Ritmos e Cantares**. Belém: Secult, 1999.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. **Ruídos, timbres, escalas e ritmos: sobre o estudo da música brasileira e o som tropical**. Revista USP nº 77. São Paulo: USP, 2008.

PALHARINI, Luciana. **Do analógico ao digital: o longo caminho da experiência com a música**. 10 mar. 2010. Disponível em: <http://comciencia.br/comciencia/?section=8&edicao=54&id=683&tipo=0>. Acesso em: 17 set. 2015

PORRINO, Carla. **Punks do ABC: bandas, gangues e ideias de um movimento**. Disponível em: [http://memoriasdoabc.uscs.edu.br/?page\\_id=109](http://memoriasdoabc.uscs.edu.br/?page_id=109). Acesso em: 12 de jun. 2016

PUNKS. Direção: Sarah Yakhni e Alberto Gioco. 35 min, color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ba7jKBM0tIw>. Acesso em 12 dez 2015.

RAMOS, Fernão Pessoa e CATANI, Afrânio (orgs.). **O que é documentário?** Estudos de Cinema SOCINE 2000. Porto Alegre, Editora Sulina, 2001.

RIBEIRO, José da Silva. **Jean Rouch - Filme etnográfico e antropologia visual**. Doc On-Line, N°03, Dezembro, 2007.

RIBEIRO, Linda. In: **Balanço do Rock**. A mais tribal de todas as festas. Direção: Robson Fonseca. Fotografia: André Mardock. Belém - PA, Funtelpa, 2015. 71 min, color.

SEM CENSURA PARÁ. Apresentado por Renata Ferreira. Belém: Tv Cultura, 2007. Duração 13 min. Entrevista com Jayme Katarro.

SHUKER, Roy. **Vocabulário de música pop**. Tradução: Carlos Szlak. São Paulo, 1999.

TURBO. **Eu sou Spartacus**. Belém: Rajada Records/Dosol, 2015. Disponível em: <http://www.turbooficial.com>. Acesso em: 13 jan. 2016.

## ENTREVISTAS

BARROS, Breno: depoimento [out. 2015]. Entrevistador: Lucas Padilha. Belém, 2015. Mídia audiovisual. Entrevista concedida a este Projeto de Pesquisa.

BERNARDO, Pedro: depoimento [jan. 2016]. Entrevistador: Lucas Padilha. Belém, 2015. Mídia audiovisual. Entrevista concedida a este Projeto de Pesquisa.

CAVALCANTE, Pablo: depoimento [out. 2015]. Entrevistador: Lucas Padilha. Belém, 2015. Mídia audiovisual. Entrevista concedida a este Projeto de Pesquisa.

FARES, José Roberto: depoimento [set. 2015]. Entrevistador: Lucas Padilha. Belém, 2015. Mídia audiovisual. Entrevista concedida a este Projeto de Pesquisa

FIGUEREDO, Natalício: depoimento [nov. 2015]. Entrevistador: Lucas Padilha. Belém, 2015. Mídia audiovisual. Entrevista concedida a este Projeto de Pesquisa.

KATARRO, Jayme: depoimento [set. 2015]. Entrevistador: Lucas Padilha. Belém, 2015. Mídia audiovisual. Entrevista concedida a este Projeto de Pesquisa

LEMOS, João: depoimento [nov. 2015]. Entrevistador: Lucas Padilha. Belém, 2015. Mídia audiovisual. Entrevista concedida a este Projeto de Pesquisa.

LIMA, Raphael: depoimento [out. 2015]. Entrevistador: Lucas Padilha. Belém, 2015. Mídia audiovisual. Entrevista concedida a este Projeto de Pesquisa.

NEVES, José Lucas: depoimento [nov. 2015]. Entrevistador: Lucas Padilha. Belém, 2015. Mídia audiovisual. Entrevista concedida a este Projeto de Pesquisa.

PILONCHE, Madilson: depoimento [mar. 2016]. Entrevistador: Lucas Padilha. Belém, 2015. Mídia audiovisual. Entrevista concedida a este Projeto de Pesquisa.

PONTES, Raniery: depoimento [mar. 2016]. Entrevistador: Lucas Padilha. Belém, 2015. Mídia audiovisual. Entrevista concedida a este Projeto de Pesquisa.

RODRIGUES, Reginaldo. depoimento [out. 2015]. Entrevistador: Lucas Padilha. Belém, 2015. Mídia audiovisual. Entrevista concedida a este Projeto de Pesquisa