



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

BERNARDO THIAGO PAIVA MESQUITA

A MODERNIZAÇÃO DO CARIMBÓ

SALVADOR-BA
2014

BERNARDO THIAGO PAIVA MESQUITA

A MODERNIZAÇÃO DO CARIMBÓ

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Doutor em Música.

Área de concentração: Etnomusicologia.

Orientador: Angela Elisabeth Lühning.

SALVADOR-BA
2014

M528 Mesquita, Bernardo Thiago Paiva

Modernização do Carimbó /Bernardo Thiago Paiva Mesquita. -- Salvador, 2014.
210 f.

Orientador: Angela Elisabeth Lühning.

Tese (Doutorado - Programa de Pós-graduação em Música) --
Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, 2014.

1. Folclore - Pará. 2. Folclore Brasileiro. 3. Carimbó - Modernização. 4. Instituições e sociedades culturais – Folclore.

I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Música. II. Título.

CDD 398.0981

©Copyright by

Bernardo Thiago Paiva Mesquita
2014.

A Tese de Bernardo Thiago Paiva Mesquita foi aprovada



Ângela Elisabeth Lühning
Orientadora



Tony Leão da Costa



Arivaldo Lima Alves



Claudio Luiz Pereira



Laila Andresa Cavalcante Rosa

Salvador, 15 de outubro de 2014

AGRADECIMENTOS

Esta tese contou com a colaboração e apoio direto de várias pessoas, sem as quais pouco poderia ter sido feito. Quero começar agradecendo o valioso apoio de minha orientadora Dra Angela Lühning. Agradeço o incentivo recebido de minha família. Destaco também a importância de vários pesquisadores que coletaram e transcreveram os dados em entrevistas e nos jornais em micro-filmes da Fundação Tancredo Neves (CENTUR) em Belém. Entre eles estão Dayvid Campos, Ní Ferro, Marilene de Souza, Ana Tereza Hidaka, Luany Leal. Finalmente, sou grato aos músicos amazônidas por sua inestimável contribuição para a formação do rico patrimônio cultural que tentamos conhecer e usufruir.

.

MESQUITA, Bernardo Thiago Paiva. **A Modernização do Carimbó**. 210 f. 2014. Tese (Doutorado) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

RESUMO

Neste estudo, investigo o processo de modernização do Carimbó no estado do Pará, destacando o papel desempenhado pelas instituições públicas criadas no contexto de intensas transformações modernizantes na região amazônica a partir da década de 50. Estabelecendo uma retrospectiva histórica, defendo que a trajetória do ritmo, desde seus primeiros registros historiográficos no final do século XIX, foi marcada pela discriminação, estigmatização e proibições. Entendo os momentos de mobilização da cultura popular, através da experiência de trauma gerada pelo caráter disruptivo da modernização capitalista. Analisando dados recolhidos em entrevistas, jornais e em pesquisa bibliográfica, revelo a inclinação de várias instituições públicas na promoção do Carimbó a partir da década de 50. A criação da Comissão Paraense de Folclore 1950 e do Conselho Estadual de Cultura, CEC, em 1968, são marcos fundamentais no ordenamento e mobilização dos agentes da cultura popular. Neste sentido, destaco a atuação dos intelectuais regionais, mormente os folcloristas paraenses. Além disto, mostro que, em sintonia com esta tendência institucional, as prefeituras locais, criando festivais de Carimbó, a escola pública, fundando grupos de Carimbó entre os alunos e o departamento de turismo, promovendo eventos (DETUR e PARATUR) foram instrumentos importantes na legitimação do Carimbó no início da década de 70. Em conclusão, considero que a mobilização modernizante do Carimbó levada a cabo pelos intelectuais regionais por meio das instituições públicas, tornou-se uma estratégia crescente dentro do período de modernização autoritária durante a ditadura civil-militar no Brasil. Atualmente, está em trâmite a proposta de Registro do Carimbó como Patrimônio Cultural do Brasil. Este reconhecimento oficial do Carimbó entende-se como continuidade da expansão modernizante que analisamos neste trabalho.

Palavras-chave: Carimbó. Folclore. Instituições públicas. Modernização.

MESQUITA, Bernardo Thiago Paiva. **Título: Modernization of Carimbó.** 210 p. 2014. Doctoral Thesis – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

ABSTRACT

In this study, i investigate the process of modernization of Carimbó in Para state, highlighting the role played by public institutions created under intense modernizing transformations in the Amazon region from the 50s. Establishing a historical retrospective, i argue that the trajectory of pace from his first historiographical records in the late nineteenth century, was marked by discrimination, stigmatization and prohibitions. I understand the moments of mobilization of popular culture through the experience of trauma generated by the disruptive character of capitalist modernization. Analyzing data collected from interviews, newspapers and literature, reveal the slope of various public institutions in promoting Carimbó from the 50s. Creation of Pará Folklore Commission in 1950 and the State Council Culture, CEC, in 1968, are key milestones in the planning and mobilization of agents of popular culture. I show that, in line with this institutional bias, local municipalities, through the creation of festivals Carimbó, public school and the department of tourism (DETUR and PARATUR) were important tools in legitimizing the Carimbó in the early 70s. This sense, i highlight the role of regional intellectuals, especially the Para folklorists. In conclusion, i believe that modernizing Carimbó mobilization carried out by regional intellectuals through public institutions, has become a growing strategy within the period of authoritarian modernization during the civil-military dictatorship in Brazil. Currently, the proposal is pending in the Carimbó registry as Cultural Heritage of Brazil. This official recognition of Carimbó is understood as modernizing continued expansion analyzed in this work.

Key-words: Carimbó. Folclore. Public Institution. Modernization.

LISTA DE FIGURAS

<i>Figura 1 – Maestro Clemente Ferreira Júnior.</i>	44
<i>Figura 2 - Margarida Schivazappa rege no palco do Teatro da Paz orfeão escolar</i>	46
<i>Figura 3 - Caricatura de Miguel José de Almeida Pernambuco</i>	98
<i>Figura 4 - Tabela estatística: População de Belém e do bairro do Guamá</i>	138
<i>Figura 5 - Capa do disco de Ely Farias –O carimbo é nosso</i>	159
<i>Figura 6 - Curimbós</i>	179
<i>Figura 7 - Capa do disco do Grupo da Pesada –No embalo do Carimbó</i>	181
<i>Figura 8 - Capa do disco dos Brasas da Marambaia – Carimbó só no Pará</i>	182

LISTA DE MÚSICAS

- Faixa 1 – Mambo Assanhado.*
Faixa 2 – Menina do Norte.
Faixa 3 – Dance Comanchera.
Faixa 4 – Vamos Farrear.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
2 FOLCLORISMO NO BRASIL	16
2.2 COMISSÕES ESTADUAIS DE FOLCLORE E A PROMOÇÃO DO FOLCLORISMO	25
2.3 OS INTELLECTUAIS REGIONAIS E O CAMINHO INSTITUCIONAL DA CULTURA POPULAR EM MANAUS E BELÉM.....	31
2.4 O CANTO ORFEÔNICO NA AMAZÔNIA: O CONSERVATÓRIO AMAZONENSE JOAQUIM FRANCO E A IMPORTÂNCIA DE MARGARIDA SCHIWAZAPPA	38
2.5 A IMPORTÂNCIA DAS LETRAS E DA RENOVAÇÃO LITERÁRIA PARA O REGIONALISMO PARAENSE	46
2.6 O MODERNISMO PARAENSE NO INÍCIO DO SÉCULO.....	48
3 ENTRE A UNIDADE E A DIVERSIDADE DA CULTURA NACIONAL: A IMPORTÂNCIA DO CONSELHO FEDERAL DE CULTURA	52
3.1 O CONSELHO FEDERAL DE CULTURA.....	52
3.2 OS ECOS DOS CARDEAIS DA CULTURA NACIONAL NO ESTADO DO PARÁ: A FORMAÇÃO DO REGIONALISMO CONSERVADOR	58
3.3 O PAPEL DA ESQUERDA NO PROJETO DE CONSTRUÇÃO DA NAÇÃO. CPC E A CONCEPÇÃO NACIONAL-POPULAR	71
3.4 OS INTELLECTUAIS REGIONAIS DE ESQUERDA NO PARÁ.....	75
4 A REDESCOBERTA DO CARIMBÓ: A COLOCAÇÃO DO PROBLEMA	79
4.1 O CARIMBÓ E A REPRESSÃO DA CULTURA POPULAR DE BASE AFRO-BRASILEIRA.....	82
4.2 AS MANIFESTAÇÕES POPULARES, A IGREJA CATÓLICA E A ROMANIZAÇÃO NA AMAZÔNIA.....	102
4.3 A MÚSICA POPULAR EM BELÉM ENTRE 1920 E 1940.....	106
5 A MÚSICA POPULAR PARAENSE NA DÉCADA DE 60: A URBANIZAÇÃO DO CARIMBÓ E OS FESTIVAIS	118
5.1 MÚSICA POPULAR COMO RESISTÊNCIA: A REPRESSÃO E A EXPERIÊNCIA DO TRAUMA.....	126
5.2 CARIMBÓ: DE BATUQUE NEGRO AO LAZER DO CABOCLO.....	134
5.3 O CARIMBÓ EM BELÉM NA DÉCADA DE 60: ENTRE A MODERNIZAÇÃO E A DISCRIMINAÇÃO	141
5.4 O CARIMBÓ E AS INSTITUIÇÕES NO PARÁ	148
5.5 O DEBATE SOBRE A AUTENTICIDADE	158
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	175
REFERÊNCIAS	184

INTRODUÇÃO

Apresento este estudo como uma contribuição para a compreensão do desenvolvimento do Carimbo dentro do processo de modernização da Amazônia entre os anos 50, 60 e 70. Desde que iniciei os estudos de pós-graduação em 2008, a lacuna de conhecimento sobre a música de Belém tem animado minhas iniciativas investigativas. Apesar do interesse manifestado pelas elites intelectuais da cidade, sobre o Carimbó pairava questões ainda nebulosas de compreensão superficial e enviesada. Nos últimos anos a produção de novos trabalhos acadêmicos tem sinalizado um momento promissor dentro da reflexão pública sobre a cultura e a música na Amazônia.

Ao estudar a Guitarrada na dissertação de Mestrado (2009), observei a relevância do Carimbó na constituição do cenário musical de Belém da década de 70. O acúmulo de fontes e dados ao longo das pesquisas de campo permitiu a visualização mais acurada das indagações e incertezas acerca da história do Carimbó. Neste momento percebi que embora as discussões e polêmicas mais intrigantes residissem no impacto gerado pela prática do Carimbó nos moldes da Indústria Cultural em Belém, a dimensão institucional do processo não havia sido devidamente considerada. Por isso, neste trabalho buscamos encontrar na interseção entre Estado e Mercado a chave para compreender os impasses inerentes à modernização do Carimbó.

Embora, tenha-se traçado um percurso historiográfico a partir do século XIX seguindo até a primeira metade do século XX, a delimitação temporal de maior interesse reside aqui entre as décadas de 50, 60 e 70. Isso porque, foi nesse período histórico que a região Amazônica passou por transformações modernizantes de marcantes implicações para sua cultura. A construção da identidade regional através da promoção da cultura popular ocorre justamente no seio das mudanças trazidas pela modernização orientada pelas instituições do estado ditatorial. Sem pretender adentrar na vasta literatura que as ciências sociais fornecem sobre processos modernizadores, parto simplesmente do conceito de modernização conservadora cunhado por Barrington Moore Jr. (1975).

No capítulo 2, a fim de compreender o crescimento da importância da cultura popular no Brasil, abordamos o movimento folclorista e sua influência na formação de intelectuais regionais na Amazônia. Considerando a formação dos intelectuais regionais e suas ações estratégicas na construção dos espaços institucionais entre as décadas de 1920 1950, destaco nesta esfera social a existência de uma dualidade cultural, representada pela articulação entre

cientificismo naturalista/europeísmo erudito e a identidade nacional através das representações folclorizadas da cultura popular. Como expressão da dualidade cultural das elites, analiso a promoção do canto orfeônico em Belém e Manaus. Estabeleci um retrospecto do desenvolvimento do Folclorismo em Belém, para em seguida colocar em relevo o pensamento de esquerda e sua concepção de cultura popular.

Outro ponto importante na formação da intelectualidade regional esteve ligado ao ambiente literário a partir da Academia Paraense de Letras, o Instituto Histórico Geográfico e as revistas e jornais do início do século XX em Belém. As correntes literárias impulsionadas pelo modernismo fermentaram o interesse dos intelectuais paraenses na cultura popular na primeira metade do século XX.

No capítulo 3 abordo a importância da criação do Conselho Federal de Cultura, CFC, em 1967 e a repercussão de sua política nos Conselhos estaduais de Cultura. Pretendemos investigar a ação desse ente coletivo na esfera da cultura no interior da estrutura político-administrativa do regime militar brasileiro. Como principal referência teórica neste ponto, utilizamos o trabalho de Tatyana de Amaral Maia (2012). Objetiva-se analisar os pilares teóricos, objetivos e ações práticas do CFC a fim de saber qual foi a importância dada à cultura popular pelo CFC na formulação de suas políticas e de como os conselhos estaduais entravam em sintonia com esta. O Conselho Estadual de Cultura do estado do Pará foi criado em dezembro de 1967 no contexto de ampliação da política cultural do regime militar.

No capítulo 4, colocamos o problema da presença do Carimbó em Belém partindo da seguinte pergunta: Se o Carimbó era presente em Belém desde o final do século XIX por que sua modernização foi percebida como a descoberta de algo quase que inteiramente novo? Esta questão nos remete à problemática, pouco enfatizada, da repressão social sobre a cultura da população negra e mestiça em Belém. Chamo atenção para as formas repressivas nas quais pautaram-se as ações da Igreja Católica diante da cultura popular na Amazônia. Esta força repressora, presente nos municípios do interior rural, foi responsável pelo enfraquecimento e extinção de algumas danças e ritmos da cultura popular no Pará. No ambiente social de Belém, entre as décadas de 1920 e 1940, vigorou uma concepção elitista que retirava o valor das práticas musicais ligadas às camadas pobres da cidade. Visando a compreensão do período que antecede a modernização do Carimbó nas décadas de 50 e 60 estabelecemos uma reconstituição histórica da música popular, perscrutando o lugar do Carimbó no conjunto da música popular em Belém nas primeiras décadas do século XX.

No capítulo 5, por fim, enfatizamos a presença do Carimbó na década de 60. Primeiramente, noto a presença política da esquerda no Pará e sua importante ação cultural nos meios estudantis, influenciando também o gosto cultural da juventude local, reproduzindo-se no Pará uma tendência político-cultural dos centros universitários brasileiros. A música produzida no seio dos jovens estudantes universitários foi um dos agentes modernizantes do Carimbó, pois contribuiu para a inserção do ritmo em uma esfera social legítima, qual seja, a da instituição pública universitária. Neste contexto, ressalto como a cultura popular de resistência foi construída por setores sociais ligados à intelligentsia de esquerda cujo sentimento de oposição a ditadura catalisou as insatisfações diante da modernização da região promovidas pelas políticas do governo militar.

Apresentamos a modernização capitalista na Amazônia como um processo traumático gerador de repercussões na música popular que formou-se nesta atmosfera. A partir da referência do livro *Entre o Mito e a Fronteira* (2011) de Fábio Fonseca de Castros, refletimos sobre o papel desempenhado pela intelligentsia crítica em Belém. Problematizamos também a noção de Caboclo lançada por Vicente Salles no artigo *Carimbó: Lazer do Caboclo* fazendo a ligação do termo com os debates sobre autenticidade travados ao longo da década de 70. Nos anos 60, apesar da crescente visibilidade social ainda persistia o preconceito e práticas proibitivas em relação ao Carimbó.

Chegamos a um dos pontos centrais na modernização do Carimbó. Analisamos as diversas Instituições públicas no Pará e o embricamento com a cultura popular. Focamos em que momento o Carimbó foi utilizado pelas instituições públicas locais a partir da década de 50 até início da década de 70. A atuação de intelectuais regionais em Belém na década de 50 e 60 começou a visibilizar o ritmo, inserindo-o em sua política educacional e cultural. Correndo em paralelo e ao mesmo tempo em tensão simultânea à dimensão política surge na imprensa local e nacional um debate acerca da autenticidade do Carimbó. Na virada da década de 60 à 70, o Carimbó começava a transformar-se rapidamente em uma música legitimada e aceita dentro dos setores sociais que antes o rejeitavam. Este momento foi marcado por conflitos e polêmicas construídas por diversos atores sociais, músicos, folcloristas, intelectuais e jornalistas. Um debate público foi erigido por estes personagens com base na noção de autenticidade e de origem étnico-social. Este debate ofereceu a oportunidade de analisar alguns aspectos estritamente musicais, especificamente no que tange às conduções rítmicas da percussão e da bateria presentes nas gravações realizadas na década de 70 por alguns grupos de Carimbó de Belém.

Ao longo da tese os capítulos foram construídos de modo a percorrer cronologicamente a trajetória do Carimbó desde o século XIX. Cada capítulo deve ser entendido como parte de uma totalidade apesar de suas insuficiências e nuances específica e não de forma fragmentária. Como as discussões teóricas levantadas encontram-se em cada capítulo não criei um capítulo teórico a parte.

No que tange a metodologia, destaco primeiramente o levantamento realizado em jornais micro-filmados, a disposição no Centro Cultural Tancredo Neves, CENTUR. Também fiz uma pesquisa bibliográfica das principais pesquisas acadêmicas realizadas sobre o Carimbó, desde trabalhos de conclusão, dissertações e teses. Revistas, fotos de arquivos pessoais de músicos, discos também compõem a base empírico sobre a qual este trabalho foi construído.

Como músico paraense que viveu a maior parte da vida na capital Belém, devo dizer que escrever um trabalho acadêmico sobre o Carimbó possui um significado especial, pois a possibilidade de contribuir com o entendimento da história das práticas culturais da cidade de Belém foi um motivador fundamental. O Carimbó é reconhecidamente a música característica do Estado do Pará, desde muito tempo associado a sua história e ao seu povo. Se no século XIX era música marginalizada hoje ganha reconhecimento público e oficial como patrimônio artístico. O presente texto insere-se no rol das tentativas em compreender a rica história da criação e recriação da cultura da população da Amazônia.¹

¹ Em 2009 a então governadora Ana Júlia Carepa sancionou a Lei 7.345 que declara a "Dança do Carimbó" como patrimônio cultural e artístico do Pará, representando as tradições e costumes paraenses. O reconhecimento como patrimônio cultural do Brasil é uma reivindicação da Campanha Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro, movimento organizado a partir das discussões promovidas no Festival de Carimbó de Santarém Novo desde 2005. Este processo foi iniciado pela Irmandade de Carimbó de São Benedito junto ao IPHAN - Instituto do

2 FOLCLORISMO NO BRASIL

2.1 O APOGEU DO MOVIMENTO E AS INSTITUIÇÕES

Como explicar o interesse de vasto número de intelectuais brasileiros pela cultura popular em conexão com necessidade de construção da identidade nacional? Porque uma imagem de povo foi tão útil à identidade nacional? As questões colocadas no debate sobre os folcloristas revelam para além da própria circunscrição do movimento folclórico, de modo que sua análise propicia um entendimento sobre o próprio papel da intelectualidade brasileira.

Para entender a década de 70, apresentarei algumas considerações sobre as linhas gerais do desenvolvimento do Folclorismo em Belém e Manaus em um período anterior. Em seguida coloco em relevo como o pensamento de esquerda concebeu a cultura popular em Belém. Só após este momento estaremos fundamentados para entender a construção de um novo momento histórico cuja marca central é o caráter particularista de suas construções simbólicas e artísticas.

A busca pela identidade nacional estava diretamente ligada ao processo de institucionalização da cultura no país, iniciado durante o Estado Novo e materializado pela criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), do Conselho Nacional de Cultura (CNC) e mais tarde do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) (MAIA, 2012)².

Foi dentro deste quadro de crescente institucionalização da cultura que entre 1947 e 1964 houve intensa atividade dos folcloristas no Brasil através da ação de instituições para-estatais como a Comissão Nacional de Folclore (CNFL) que promoveu uma série de congressos nacionais em diversos estados do país.

Como fruto dos debates intelectuais e do consenso na promoção da defesa das manifestações folclóricas em 1958 é criada uma agência governamental chamada de Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Observando este período de crescimento da valorização da cultura popular, evidencia-se que o folclore tornou-se o tema de grande interesse para intelectuais e ao estado brasileiro, pois constituía um alicerce importante na construção da identidade nacional. Embora o tema da identidade nacional tenha mobilizado

² Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - para registrar o Carimbó Paraense como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil. (ver mais detalhes em <http://www.campanhacarimbo.blogspot.com.br/>)

grandes esforços dos intelectuais no Brasil, é paradoxal observar que os folcloristas não tenham sua importância considerada neste ponto, haja vista a íntima relação da cultura popular com a construção da identidade nacional.

Entre o final do Estado novo e meados da década de 60 assistimos o período de maior intensidade nas atividades folcloristas. Paradoxalmente, o movimento folclórico teve um vertiginoso crescimento de prestígio e influência no mesmo momento em que era acometido pela pecha de um ramo menor, praticado apenas por diletantes colecionistas, sendo por isso mantido fora do espaço universitário. Não cabe aqui discutir os motivos e causas deste desdobramento, assunto discutido minuciosamente por Luis Rodolfo Vilhena³. No seu livro autor utiliza o termo *movimento* para definir seu objeto de estudo cujo aspecto de mobilização coletiva por meio de gestões políticas, apelos à opinião pública, manifestações coletivas em congressos e festivais folclóricos, são elementos centrais para sua formação.

Do ponto de vista da política cultural o movimento enfrentou o conhecido problema de não continuidade na ação governamental, por outro lado, como fruto deste momento de crescimento pode consolidar importantes acervos, tais como aqueles encontrados no Museu de Folclore Edison Carneiro e pela Biblioteca Amadeu Amaral. Segundo o levantamento feito por Gláucia Vilas Boas sobre a produção das ciências sociais neste período, uma quantidade expressiva das publicações tratavam de estudos sobre o folclore somando 48 estudos, ficando atrás somente da antropologia com (VILHENA, p. 39). Segundo Gláucia Villas Boas os estudos de folclore não alcançaram o estatuto de disciplina científica tal como pretenderam alguns de seus estudiosos e defensores, mas por outro sua prática foi institucionalizada em institutos, museus, órgãos do governo estadual e federal (VILLAS BOAS apud VILHENA, p. 40).

De acordo com indicadores levantados no simpósio de Ensino e Pesquisa em Folclore realizado em São José dos Campos em 1992, muitos governos estaduais desenvolveram políticas na área do folclore, muitas vezes apoiados pelas Comissões Estaduais de Folclore.

Vilhena constata que:

Dentro das regiões cobertas pelo Seminário, podemos perceber que, influenciados pelo exemplo do governo federal, diversos governos estaduais desenvolveram iniciativas na área do Folclore, algumas vezes com o apoio das comissões estaduais de Folclore que ainda estavam em atividade na época em pelo menos nove estados

³ VILHENA, Luís Rodolfo. Projeto e Missão: O movimento folclórico brasileiro 1947-1964 Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

(Alagoas, Bahia, Ceará, Espírito Santo, Minas Gerais, Pará, Paraíba, Santa Catarina, Sergipe) (VILHENA, p. 41)

Os casos de Sergipe, Santa Catarina, São Paulo são relevantes assim como a presença de órgãos oficiais como a Divisão de Folclore do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico do Rio de Janeiro, ou o Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore ligado à Secretaria Estadual de Cultura. Luiz Vilhena chega a mesma conclusão que Gláucia Villas Boas quando expressa que mesmo que não na proporção em que a CNFL pretendeu, o folclore conseguiu tornar-se um item significativo da agenda de política cultural do país nas esferas federal, estadual e mesmo municipal (VILHENA, p. 42).

Ainda com base nos indicadores do Simpósio Vilhena constata que os estudos de folclore não conseguiram, de outro modo, penetrar o tão almejado meio universitário das ciências sociais no Brasil. Por quê? O que explicaria fracasso na realização deste almejado objetivo do movimento? Vilhena mostra o contraste entre o brilho das conquistas e o cinza das derrotas do movimento folclorista. De um lado um relativo reconhecimento no campo da política-cultural, de outro, e enorme resistência encontrada.

O sinal mais evidente de que existiu uma tensão entre ciências sociais e estudos de Folclore está na invisibilidade imposta ao segundo dentro do debate nacional. A contribuição dos estudos de folclore não é incluída na narrativa intelectual criada em torno da construção da identidade nacional brasileira. Dante Moreira Leite e Carlos Guilherme Mota entre outros tem produções referenciais neste debate, mas como diz Vilhena os folcloristas embora praticamente não citados por nenhum desses autores, participaram intensamente desses esforços, em sua busca dos traços culturais autênticos do Brasil (VILHENA, p. 45).

Sergio Micelli (1989), em seu estudo sobre as ciências sociais no Brasil conclui que a ciência social resultou da realidade dinâmica da industrialização e urbanização do capitalismo no estado de São Paulo. A geração de Florestan Fernandes, formada pelos primeiros cursos de ciências sociais na década de 30, acabou representando um marco divisório na produção do conhecimento brasileiro. Por não apresentar uma estrutura institucional sólida, embora estivesse ligado ao estado, e por terem sido praticadas sem um preparo acadêmico específico, os estudos folclóricos foram marginalizados diante da ascensão do conhecimento acadêmico representado pelas ciências sociais. Como Luiz Rodolfo Vilhena ressalta “não há dúvida de que a inexistência de uma estrutura institucional que garantisse uma relativa autonomia em relação ao plano político contribuiu para a marginalização dos estudos de folclore” (VILHENA, 1997, p. 55).

Outro fator relevante diz respeito ao contexto político-ideológico. Naquele momento sob a influência do etapismo stalinista disseminado pelo PCB a esquerda nacionalista-desenvolvimentista acreditava que o país deveria passar por uma revolução democrático-burguesa e somente depois chegar ao socialismo. Uma burguesia nacional progressista e comprometida em eliminar o poder das elites e oligarquias agrárias herdeiras de estruturas de propriedade do passado colonial escravista, nunca existiu na história política brasileira. No entanto, é importante notar que existia uma tensão entre a esquerda e os setores oligárquicos-agrírios passadista. Renato Almeida, Gilberto Freyre eram ideólogos de um Brasil atrasado. Os folcloristas, assim, estavam associados com estes setores rurais considerados atrasados e identificados com uma ideologia nacionalista que ocultava as contradições sociais brasileiras. Essa ligação é um dos motivos que explicam a rejeição dos estudos folcloristas por parte das ciências sociais assim como expressos nos conflitos teóricos levada a cabo por Florestan Fernandes (FERNANDES, 2004).

A intelligentsia brasileira desde sua origem no final do século XIX esteve associada aos movimentos políticos próprios de tempos modernizantes tais como o abolicionismo e a instauração da República. Luciano Martins (MARTINS, 1987) comentou que a participação dos intelectuais na esfera estatal por meio de políticas culturais e educacionais visava criar um campo cultural no qual atuariam de forma legítima. Esse empenho para Martins é caracterizado pela ideia de uma —missão. Ainda dirigindo-se à esta primeira geração de intelectuais brasileiros, Daneil Pécaut (PECAUT, 1989) ressalta a tendência destes em organizar a sociedade por meio de uma política dirigista. Ao agir orientado pela ideia de missão cria-se também como consequência mecanismos capazes de garantir formulações políticas para isso.

A institucionalização dos estudos folclóricos foi um objetivo bastante almejado pelos seus praticantes que buscavam a expansão e fortificação da área de estudo. Neste sentido podemos dizer que um dos marcos histórico mais significativo foi a criação da **Comissão Nacional de Folclore** em 1947. Recomendada pela UNESCO, a comissão foi fundada no Rio de Janeiro, pelo folclorista Renato Almeida como uma entidade governamental dedicada ao estudo e fomento do folclore brasileiro, sendo vinculada ao Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura e à UNESCO (VILHENA, 1997).

A importância da institucionalização fica evidente quando partimos de um conhecido artigo escrito por Edson Carneiro sobre a história do Folclore. A comissão Nacional de Folclore aparece no artigo dividindo uma fase inicial cujo pioneiro foi Silvio Romero,

reconhecido pelos folcloristas como o iniciador da tradição de estudos folclóricos no Brasil, de uma fase de renovação representada por Mario de Andrade e Renato Almeida. Na primeira, predominava estudiosos isolados realizando trabalhos individuais resultando apenas em “meros trabalhos literários senão em reportagens pretensiosas” (CARNEIRO *apud* VILHENA, p. 80). A partir dos trabalhos de Mario de Andrade Amadeu Amaral e dos esforços unificadores de Renato Almeida, os estudos teriam chegado a uma fase mais amadurecida e profissional possibilitando um conhecimento mais científico.

Na década de 30 no decorrer das transformações políticas, econômicas e sociais expressas no incremento da industrialização, no crescimento urbano, surge o espaço para a implantação de cursos universitários e o conseqüente desenvolvimento das ciências sociais.

Este processo, gerado no interior do estado ditatorial varguista, levou também à renovação e reconfiguração da intelligentsia brasileira. É neste momento que Mario de Andrade se estabelece como figura mais proeminente do folclorismo brasileiro. Mario de Andrade vinha embalado pelas repercussões geradas pela semana de arte moderna na década anterior, e representava a geração e a região (Sudeste, especialmente Rio de Janeiro e São Paulo) que vivia no seio das transformações sociais mais intensas dentro do desenvolvimento capitalista. Segundo Nicolau Sevcenko, a emergência do folclorismo nesta década acompanhava o nascimento paulista que consistia numa reação às transformações próprias de processos modernizantes. Ele diz que ocorreu

Um esforço sistemático e concentrado pelo desenvolvimento de pesquisas sobre a cultura popular sertaneja e iniciativas pela restauração de uma arte que fosse imbuída de um padrão de identidade concebido como autenticamente brasileiro. Essa busca pelo popular, pelo tradicional, o local e o histórico não era tida como menos moderna, indicando, muito pelo contrário, uma nova atitude de desprezo pelo europeísmo embevecido tradicional e um empenho para forjar uma consciência soberana, nutrida de raízes próprias, ciente de sua originalidade vivente e confiante num destino de sua expressão superior (SEVCENKO *apud* VILHENA, p. 112).

A força do folclorismo no estado de São Paulo nos remete ao aspecto regional da institucionalização do folclórico sobre o qual devemos deter nossa atenção, pois Renato Ortiz transferindo um diagnóstico da Europa para o Brasil defende que este processo teria acontecido da mesma forma no Brasil e por isso diz:

Não é casual que os folcloristas predominantemente se concentram em regiões periféricas como o Nordeste, e que o folclorismo se institucionalize no Brasil na década de 30. Penso que, no momento em que a elite local perde o poder no processo de unificação nacional, tem-se o florescimento do estudo da cultura popular; um autor como Gilberto Freyre poderia talvez ser tomado como representante paradigmático dessa classe que procura reequilibrar o seu capital político através da temática do regional (ORTIZ, 1988, p.162).

Luiz Rodolfo Vilhena contraria essa posição argumentando que como “ao invés do esforço pela institucionalização dessa área de estudos ter partido de regiões periféricas do Brasil, são de São Paulo as propostas que o movimento folclórico escolherá como suas precursoras” (VILHENA, 1997, p. 84).

Entendo como periférica uma região que possua uma estrutura político-econômica herdada do período colonial e ainda não dinamizada pela economia capitalista. São Paulo apenas vai ganhar o status de centro em relação às demais regiões justamente em função do momento modernizante no início do século XX. Isso explica o comentário de Amadeu Amaral que os estudos de folclore, inicialmente dominados pelos nordestinos e gaúchos, “começam então a interessar Minas, São Paulo e estados vizinhos” (AMARAL *apud* VILHENA, 1997, p. 84).

Acredito ser válido entender o florescimento do folclore de forma semelhante como ocorrido na Europa, na qual a valorização da cultura popular surgiu como uma reação às forças modernizadoras do capitalismo as quais pela sua ação dinâmica e arrebatadora incitam uma reação particularista. Mas essa explicação não é suficiente, pois o recrudescimento da cultura popular e de suas representações simbólicas depende das circunstâncias político-econômicas de cada região. O surgimento da cultura popular não acontece em uma região simplesmente por ela ser periférica, mas se, além disto, como condição existir um cenário de transformações sociais modernizantes assim como uma intelligentsia politicamente ativa atuando em instituições estatais ou em associações. A cultura popular não é apenas uma forma de resistência das regiões periféricas, mas também foi em grande medida mobilizada para construção da identidade nacional a partir de um centro unificador.

São Paulo se encontrava em tal contexto tendo sido o lugar de maior desenvolvimento capitalista naquelas décadas, foi também onde o movimento modernista ganhou fôlego militante diferente de outras regiões que, em comparação com São Paulo, permaneciam relativamente estáveis em sua estrutura econômica e social. O desenvolvimento socioeconômico através de relações de trabalhos capitalistas desde a abolição do trabalho escravo no estado de São Paulo foi acompanhado pelo direcionamento do Estado Republicano para a fortificação da Educação Pública. Veja o que nos diz Fernando Limongi,

A educação e a força Pública são setores mais beneficiados pelo orçamento público. Nos anos iniciais da República, os gastos com a educação são os mais baixos de todos os setores selecionados. Entre 1890 e 1900, enquanto caem os gastos relativos à Saúde e os subsídios a imigração, a educação vai abocanhando, lenta mais continuamente, maiores fatias, enquanto os gastos com as Forças públicas sofrem maiores oscilações (LIMONGI, 1989, p. 134-135).

Se nos imediatos depois da instauração da República, a educação não gozava de tanta importância, um segundo momento ela passou a ocupar uma posição estratégica importante dentro do projeto de poder dos Republicanos Paulistas. Acrescentando sobre a importância da educação para os republicanos no projeto geral dos republicanos paulistas, a educação tornou-se uma estratégia de luta, um campo de ação política, um instrumento de interpretação da sociedade brasileira e o enunciado de um projeto social (SOUZA, 1996, p. 24).

Durante o período republicano, a sociedade brasileira contava com a figura do trabalhador livre que consiste na base sólida a partir da qual os republicanos paulistas se preocuparam em redefinir a noção de trabalho. Porém, como lembra Iraci Galvão Salles repensar o real a partir do trabalhador livre significava, de um lado, reconstruir a ordem jurídico-institucional dessa sociedade para que os homens se defrontassem no mercado de trabalho como iguais (SALLES, 1980, p. 16). Nada melhor do que uma educação disciplinadora e uma política cultural para incutir o sentimento de integração no todo coeso e dançante.

A politização da relação Povo-Estado, no qual o cidadão se torna real, tem um significado real no pensamento político dos republicanos. Se, como vimos anteriormente, a República deve ser o instrumento que possibilita o trabalhador se sentir participante da riqueza geral, uma das formas de legitimar essa aparente participação é por meio da ampliação da atividade política do povo no universo da Nação (SALLES, 1980, p. 18).

O desenvolvimento do capitalismo no Brasil levou as classes dominantes, representadas pelos republicanos, uma fração dos proprietários de terra, a criarem uma institucionalidade que viabilizasse a produção simbólica compatível com o modelo de sociedade almejado pelas elites, qual seja, a sociedade capitalista como representantes da superioridade civilizacional.

A Identidade nacional foi construída como uma expressão ideológica que confundia os interesses das classes dominantes com a noção universal de Nação. O sentimento nacional é a crença de que as classes trabalhadoras gozam da riqueza da Nação através do trabalho, do seu ato produtivo livre, o que legitimaria a venda da sua força de trabalho no mercado.

Como diz Iraci Galvão Salles os republicanos ao postularem um governo democrático em função da sua condição de donos do Saber e da História, identificam-se com a Nação, e o querer do povo com seu próprio querer (SALLES, 1980, p. 27).

Notamos uma contradição no fato de que os republicanos paulistas, membros da classe de proprietários rurais, representaram a conciliação entre uma ideia alinhada com o projeto moderno capitalista (liberal científico) e uma base social que representava a persistência de

traços do período colonial e imperial da sociedade. A autonomia presente no papel político desempenhado pelos republicanos é um ingrediente importante no processo, já que foi capaz de criar o elo entre setores sociais conservadores e tradicionalistas, avesso ao progresso, com um projeto de modernização mais dinâmico a partir do capitalismo liberal em sintonia com as classes urbano-industriais. Os republicanos paulistas defendiam uma modernização através da descentralização do poder, a partir da distribuição de recursos pelos municípios. A descentralização era desejada pelos proprietários rurais insatisfeitos com o modelo de distribuição centralizado do Império (SALLES, 1980).

Essa descentralização significava ampliar a participação do povo no universo da nação. As construções indenitárias da nação deveriam ser construídas pela intelectualidade em colaboração com os espaços institucionais que seriam criados a partir daquele momento.

Seguindo a tendência história hegemônica, nas décadas seguintes veríamos a ampliação da ação do estado na esfera da educação e cultura. A criação do Departamento de cultura do município de São Paulo representou um marco inicial na formulação organizada de políticas públicas na área cultural. Mario de Andrade é indicado em 1935 seguindo orientação de Paulo Duarte, então chefe de gabinete do prefeito Fábio Prado. Como diz Luiz Rodolfo Vilhena

Não se deve subestimar o lugar que essa repartição, que desenvolveu um conjunto de iniciativas dificilmente imagináveis hoje, desempenhava no programa desse grupo político, que tomava a questão cultural como um ingrediente fundamental de sua estratégia política (VILHENA, 1997, p. 90).

Em 1937 Mario de Andrade criou e presidiu a Sociedade de Etnografia e Folclore sob o apoio do qual esteve vinculado o curso de extensão ministrado por Dina Lévi-Strauss. Mario afirmava que o curso tinha sido organizado sob bases eminentemente práticas, teve como intenção principal formar folcloristas para o campo de trabalho. (ANDRADE *apud* VILHENA, p. 90).

No caminho até a institucionalização este departamento teve boa dose de importância, mas em função das mudanças no cenário político com a implantação do Estado Novo em 1937, recolocou os velhos políticos do PRP no governo estadual, levando a interrupção dos projetos desenvolvidos pelo departamento. Além da iniciativa representada pelo departamento, tivemos outras tentativas de consolidar os estudos folclóricos, que infelizmente fracassaram tendo apenas uma existência efêmera. De 1941, fundada por Arthur Ramos a Sociedade Brasileira de Antropologia e Etnologia e a Sociedade Brasileira de Folclore, criada por Luís da Câmara Cascudo, em Natal. O Instituto Brasileiro de Folclore de 1942, presidido por Basílio Magalhães no Distrito Federal foi tendo este cenário nada animador como

referência que, em seu diagnóstico publicado em artigo no *Handbook of Brazilian studies*, Mario de Andrade expressa um tom pessimista dizendo que “a situação dos estudos de folclore no Brasil ainda não é boa” (ANDRADE *apud* VILHENA, p. 92).

Mesmo assim as sementes tinham sido lançadas e a necessidade de maior organização dos estudos de folclore foi suprida pela ação de Renato Almeida, que naquele momento ocupava o alto e escalão do ministério das relações exteriores e tinha uma boa circulação pelo meio folclorístico da França. Seguindo uma determinação da UNESCO em 1947, surge ligada ao Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC) a Comissão Brasileira de Folclore. Tão logo é criado já nas primeiras reuniões surge à ideia de se formar subcomitês estaduais que foram criados em todos os estados brasileiros. É interessante notar que para que se formasse uma comissão estadual um convite era feito pela CNFL para um intelectual do estado que seria seu secretário-geral, tudo sob a supervisão e aprovação de Renato Almeida. Em alternativa, a indicação era solicitada a instituições locais como Institutos Históricos e as academias de Letras, ou ao Presidente da Comissão do IBECC do estado (VILHENA, 1997).

As subcomissões estaduais unificaram os estudos de folclore funcionando sob as mesmas diretrizes teóricas e doutrinárias, mas possuíam grande autonomia em suas atividades. É verdade que poucas foram as subcomissões que conseguiram descentralizar suas ações da figura de seu secretário, sendo elas muito dependentes, algumas vezes paralisavam sua ação quando este se afastava por algum motivo. De qualquer maneira, com uma política de arregimentação dos interessados, os estudos folclóricos pela primeira vez alcançaram uma enorme abrangência, construindo uma rede de estudiosos e pesquisadores da cultura popular em todo território brasileiro. Através do I Congresso Brasileiro de Folclore realizado em 1951, os estudiosos puderam reunirem-se e aprovar a Carta do Folclore Brasileiro, documento tornado programático no movimento folclórico brasileiro. Logo em seguida, a CNFL muda o nome de *sub-comissões de Folclore* para *Comissões Regionais* e formula um modelo de convênio com os governos estaduais locais que ficariam responsáveis em financiar as comissões. Apesar de ter expandido os estudos de folclore as comissões estaduais padeciam pela falta de recursos e se os governos locais patrocinavam eventualmente congressos, o mesmo não acontecia na prática cotidiana da pesquisa (VILHENA, 1997, p. 97).

Ao longo da década de 50 ficava evidente que havia uma necessidade pela criação de um órgão na administração federal responsável pela promoção dos estudos de Folclore. Em 1950 na III Semana Nacional de Folclore, Renato Almeida diz: Proclamamos a necessidade, que temos acentuado tantas vezes, da criação de um serviço nacional de folclore, devidamente

aparelhado e ramificado em todos os Estados, para conhecer a sabedoria, a prática e a arte tradicional de nosso povo (ALMEIDA *apud* VILHENA p. 104). Após uma promissora articulação com o então presidente Getúlio Vargas, processo frustrado pelo suicídio do mesmo, em 1958, durante o governo de Juscelino Kubitschek se instituiu um órgão federal para promoção e divulgação do Folclore com o nome de Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, CDFB. Logo após sua criação o órgão realizou importantes ações: inauguração da Biblioteca Amadeu Amaral; convênios com universidades para levantamento do folclore no Ceará e na Bahia; Festivais folclóricos; Revista Brasileira de Folclore; documentários Fonográficos e Fotográficos. Porém, todo o esforço inicial é acompanhado pela crise política e fiscal do governo de João Goulart, cuja deposição pelo golpe de 1964 também representou o declínio institucional do movimento folclórico. A permanência de seu diretor, Edison Carneiro, conhecido homem de esquerda, fica insustentável e Renato Almeida é nomeado na tentativa de salvar o órgão, que naquele momento já contava com vários funcionários afastados. Como observamos o anticomunismo militar também se dirigiu ao órgão folclorista como fica evidente no relato dado em entrevista por Vicente Salles, então membro da equipe de Carneiro. A campanha foi fechada no dia 1 de abril com um cartaz na porta que estes dizeres: “fechado por ser um antro de comunistas” (SALLES *apud* VILHENA, p. 106).

Por fim, consideramos que das pioneiras iniciativas de Amadeu Amaral na década de 20, passando pelos esforços de Mario de Andrade, até a atuação de Renato Almeida e a formação e declínio de seu órgão federal, CDFB, temos um ciclo de passos graduais rumo à institucionalização do movimento folclórico. Se no início na concepção de Amadeu Amaral o atrelamento ao estado era visto com desconfiança, pois corria o risco de ser manipulado por interesses políticos, no final com a criação da Comissão Nacional de Folclore o caráter estatal era o que garantiria a ampliação das ações folcloristas. Amadeu Amaral pensava no trabalho voluntário e gratuito, ideia que, no entanto, mudou no curso dos acontecimentos, passando a ser o apoio logístico e financeiro do estado essencial, como fica evidente na construção de convênios com governos estaduais.

2.2 COMISSÕES ESTADUAIS DE FOLCLORE E A PROMOÇÃO DO FOLCLORISMO

Luís Rodolfo Vilhena identifica na definição de *movimento* a essência das ações dos folcloristas brasileiros entre 1947 e 1964. Sobre a identidade do intelectual folclorista, devemos considerar que a noção de missão e o sentido missionário tornaram-se elementos

chaves para a formação da identidade deste intelectual. Isso significou que a atuação deste intelectual deveria pautar-se, mormente pela coletividade em detrimento da individualidade. A identidade do intelectual folclorista se formou em oposição à figura do literato, de sua tendência pedante à individualidade estilística etc... Mesmo havendo particularidades o que deveria se sobressair entre os membros do movimento folclórico era a ação comum em prol da cultura popular. Como certa vez falou Renato Almeida o que deveria predominar entre os folcloristas era um sentimento comum de solidariedade nacional em torno de um ideal comum (ALMEIDA *apud* VILHENA, 1997, p. 216). O estudioso do Folclore deveria ser um homem simples que não só estudaria a cultura popular, mas que com ela tinha uma identificação.

No que diz respeito ao programa do movimento folclórico, a partir de um artigo de Renato Almeida destaca-se três pontos principais a pesquisa, para o levantamento do material, permitindo seu estudo; a proteção do folclore evitando sua regressão; e o aproveitamento do folclore na educação (ALMEIDA *apud* VILHENA, p. 174).

A pesquisa era prioridade dentro do programa uma vez que a partir dela os demais itens “proteção” e “aproveitamento” seriam realizados. Renato Almeida visualizava na pesquisa científica, sobre as tradições populares, uma possibilidade de dar maior racionalidade ao trabalho dos folcloristas, abandonando o trabalho disperso, diletante e autodidata vigente até aquele momento. Diferente de Florestan Fernandes, para quem a produção científica deveria partir da universidade, um campo marcado pela autonomia dos cientistas, os folcloristas vão se inclinar a coordenar esta pesquisa a partir das instâncias estatais.

O caráter de movimento pode ser identificado nas formas de ações utilizadas pelos folcloristas. Neste sentido, a criação das comissões estaduais significou um passo importante na difusão dos estudos de folclore no território nacional. Isso porque consistia numa rede capilarizada de colaboradores que residiam perto onde ocorriam as manifestações populares, incorporava interessados pelos trabalhos de pesquisa em cidades do interior dos estados (VILHENA, 1997).

A série *Documentos da CNFL* publicadas pela comissão evidencia os números da produção folclorista desde a criação da comissão. Eram publicados documentos produzidos por encontros folclóricos, atas de reuniões da Comissão Nacional, textos de renomados folcloristas brasileiros e estrangeiros. É válido destacar que na maioria de suas edições estes documentos colocavam em circulação os trabalhos de folcloristas pertencentes às comissões estaduais, sendo um importante meio de se verificar o alcance do trabalho folclorista em todo Brasil. As produções estaduais eram responsáveis por 47,7 % do total das produções dos

documentos segundo o quadro estatísticos 1 de Luiz Rodolfo Vilhena (VILHENA, 1997, p. 297). A articulação com os governos estaduais dinamizaram bastante as ações da CNFL, mas de outro modo era debilitadas pela falta de recursos e pelo fato de que dependiam muito das relações pessoais com os membros dos governos.

A produção presente nos Documentos publicados pela CNFL ao longo da década de 50 ainda é marcada pelo amadorismo não consistindo um avanço no nível científico da área. Mesmo que a busca pelo profissionalismo e aperfeiçoamento técnico-científico dos pesquisadores fosse um objetivo importante para o movimento folclórico, como consta na *Carta do folclore brasileiro*, documento resultando do primeiro congresso, nota-se que dentro da estratégia de ação pensada por Renato Almeida, a visibilidade dada à produção autodidata e amadora com as publicações das *achegas*⁴ e de outros documentos, era fruto de uma concepção segundo a qual o preparo científico não era um requisito essencial para realizar a coleta do material folclórico. Para muitos folcloristas importantes do movimento se houvesse “boa vontade” e interesse nada impediria que houvesse um trabalho de coleta e registro ainda que realizado por amadores.

O modelo de “cartas folclóricas” era o mais usual meio de coleta e registro do material folclórico. Como uma espécie de mapa folclórico, as cartas deveriam ser feitas com base em levantamento de dados seguidas de representações cartográficas sobre a existência de manifestações folclóricas. O Atlas folclórico do Brasil, no entanto, não se concretizou pela ineficiência e falta de recursos das comissões regionais e da própria comissão.

Logo que as primeiras comissões estaduais formam-se em 1948, Renato Almeida como representante da CNFL envia cartas e pede que não se cobre impostos para a realização de folguedos, tentando assim conscientizar os prefeitos das cidades brasileiras para a importância das tradições populares. Como ficará mais evidente nas análises que faremos adiante, este período foi marcado pelo aumento da intervenção do estado na esfera da cultura popular nos estados do Amapá e do Pará (VILHENA, 1997).

Sobre esta iniciativa, Vilhena comenta que embora reconheça que os prefeitos que mantêm essas taxas devam julgar os folguedos desprimorosos para seus foros civilizados, ele tenta convencê-los de que, na sua preservação, estaria em jogo a proteção da “seiva tradicional da nacionalidade” (VILHENA, 1997, p. 186).

⁴ Achega era o termo utilizado para designar estes artigos curtos que não passavam de três laudas.

Existia uma emergência em preservar os folguedos especialmente em regiões que passaram por transformações mais intensas. Nestes casos, por exemplo, Edison Carneiro sugeria maior ação do estado na restauração dos folguedos. Outra concepção própria era a necessidade de auto-organização dos grupos populares cabendo aos folcloristas difundir o espírito associativo entre os seus brincantes. Os folcloristas apresentaram-se como aquele grupo social que poderia cancelar a legitimidade das manifestações evitando que estas ao invés de perseguidas fossem apoiadas pelos governos locais.

Segundo Luiz Rodolfo Vilhena a noção de “rumor” foi central na orientação da estratégia do movimento folclorista. A motivação dos membros das comissões estaduais de folclore é observada em uma carta de 1949 remetidas pelo presidente da comissão Renato Almeida às recentemente criadas comissões estaduais. Ainda num período de pouca atividade das comissões, Almeida se expressa cautelosamente “ultimamente não tenho tido o prazer de suas notícias” (ALMEIDA *apud* VILHENA, p. 198), querendo incentivar o início do trabalho pela adoção de tarefas preliminares. Nesta carta ele termina reforçando a necessidade de produzir o “rumor” folclórico, pois no início as comissões deveriam se concentrar na criação de “uma mentalidade mais compreensiva da nossa ação e da importância de nossos estudos e pesquisas” (ALMEIDA: *apud* VILHENA, p. 198).

No que diz respeito à política editorial do movimento folclórico observa-se dois momentos principais. No início, quando havia se aplicado a estratégia do “rumor” folclórico, dava-se maior atenção às publicações oriundas das comissões estaduais, uma vez que objetivava-se reforçar os elos com os intelectuais dispersos pelo país e difundir a importância da pesquisa e preservação do Folclore. Este cenário se alterou num segundo momento em que as publicações passaram a concentrar-se nas conquistas institucionais em torno da Campanha de Defesa do folclore. Como afirma Luiz Rodolfo Vilhena:

A simples mobilização dos folcloristas foi deixando de ser um objetivo prioritário e cresceu o empenho por questões mais amplas como os debates conceituais em torno do folclore e, principalmente, a conquista de espaços institucionais para apoiar sua pesquisa e preservação (VILHENA, 1997, p. 207).

A atuação de Renato Almeida como incentivador das comissões estaduais foi bastante relevante nos momentos iniciais destas comissões. Demonstrando uma notável habilidade de articulação, Almeida mantinha contatos regulares com os secretários-gerais locais, como demonstra suas correspondências ao secretário da comissão baiana Antônio Vianna. Entre 1948 e 1952 Renato Almeida escreveu 60 cartas, número significativo, embora não possamos assegurar que a mesma regularidade em relação às demais comissões. O papel incentivador de

Renato Almeida também pode ser encontrado na carta por ele endereçada ao secretário-geral amazonense Manuel Anísio Jobim, na qual ele felicita o secretário por ter escrito um artigo em defesa da causa folclórica. Ele afirma “Precisamos, no Brasil, clamar sempre e não esmorecer nunca. Os assuntos de cultura dificilmente conseguem interessar. Por isso mesmo nosso esforço deve ser redobrado” (ALMEIDA *apud* VILHENA, p. 199). De modo geral, os congressos nacionais receberam amplo apoio dos governos dos estados onde aconteciam, mas não se limitavam a estes apoios mobilizando outros setores. Renato Almeida atuava no sentido de mobilizar a opinião pública e as autoridades locais, muitas vezes acionando e pressionando os veículos de comunicação locais na divulgação das realizações do movimento folclórico.

Além da mobilização da opinião pública, e apesar de toda aura humanística que envolvia o trabalho folclorista, a articulação com as autoridades governamentais era fundamental como fonte de recursos para a realização de suas atividades. Fazendo parte do Ministério das relações exteriores, a Comissão Nacional de Folclore dispunha de poucos recursos. Os custos com a publicação e envio dos *Documentos da CNFL* e do seu *Boletim Bibliográfico e Noticioso* eram pagos pelo IBECC, não sobrando nada para os secretários-gerais atuantes nos estados. A partir desta escassez de recursos os convênios com os governos locais ganhavam importância na medida em que poderia se tornar fonte de recursos e estrutura ainda que essa parceria fosse em muitos casos precária, variando de acordo com o nível de bom relacionamento entre os secretários-gerais e os governantes locais. Pouco antes do primeiro Congresso, a introdução de representantes de prefeitos e governadores nas comissões estaduais tentou resolver esse caráter vacilante e circunstancial dos apoios governamentais. Algo digno de nota reside no fato de que apesar da carência de recursos para o trabalho regular cotidiano, os eventos realizados, tais como Congressos e Semanas, eram grandiosos e contavam com bons recursos. Assim afirma Luiz Rodolfo Vilhena “O contraste entre esses grandes rituais coletivos e o difícil trabalho cotidiano do movimento folclórico são um dos traços mais característicos de sua atuação” (VILHENA, 1997, p. 202). Havia uma dificuldade constante em garantir verbas para o trabalho regular das comissões estaduais, e em muitos estados, como fica evidente nas palavras de Mario Ypiranga Monteiro (amazonense), o trabalho se concentrava apenas na figura solitária do secretário-geral: “somente eu, nesta terra, me preocupo com o nosso folclore [...] só eu pesquiso, só eu publico” (MONTEIRO *apud* VILHENA, p. 214).

De fato, o movimento folclórico, a fim de angariar o seu apoio, fazia um enorme esforço de mobilização das autoridades sobre a importância de seus eventos. De forma reveladora temos numa carta de Renato Almeida dirigida ao secretário-geral do Pará um exemplo de como este apoio era concedido:

O motivo que explicaria o apoio dado pelos governantes aos eventos das CNFL estava no caráter comemorativo assumido pelos que eventos, incluindo espetáculos abertos ao público e com cobertura da imprensa, indo além de debates intelectuais dos seus membros internos. Outra tática dos folcloristas era aproveitar a oportunidade de realização de eventos comemorativos de significação local para realizar os seus congressos e Semanas.

Neste sentido, os festivais e exposições folclóricas tinham muita importância, pois ligavam o movimento com o público leigo. Assim fica evidente nas palavras de Manuel Diégues Júnior ao descrever a reunião em Curitiba em sua coluna semanal do Diário de notícias Carioca:

Talvez seja esse o aspecto mais importante do congresso, para os que desejavam um contato mais íntimo com a cultura popular paranaense: assistir o Pau-de-Fita, ver danças o Boi-de-Mamão, presenciar um Fandango, encantar-se com a dança das Balainhas, acompanhar o espetáculo esplêndido da Congada. E realmente foi, sem dúvida, dos instantes culminantes da reunião: a exibição em Paranaguá, de diversos folguedos, e a apresentação, em Curitiba, da Congada (JÚNIOR *apud* VILHENA, p. 219).

A importância dada aos festivais e exposições aparava-se na concepção segunda a qual a contemplação das manifestações tinha por si mesma um valor de conhecimento. Na exposição folclórica realizada durante o Congresso Internacional um panorama geral das tradições populares foi organizado por meio de quadros de modo a ressaltar os traços peculiares de cada região. A abordagem antropológica marca a pesquisa historiográfica de Luiz Rodolfo Vilhena permitindo uma compreensão de como os membros do movimento folclorista se auto-definiam. Neste sentido Vilhena diz que a noção de “retratos” foi mais que uma metáfora, pois “expressa à atribuição de um caráter intrinsecamente evocado ao folclore” (VILHENA, 1997, p. 220), pois os folcloristas se viam como reflexo desta cultura que eles apresentavam. O sentimento de “fraternidade folclórica” e cordialidade não eram meras opções entre os membros na medida em que eram entendidos como algo inerente à cultura brasileira que se manifestaria pela prática ritualizada de seus membros por meio dos congressos, exposições e festivais. Os folcloristas tinham por inspiração de sua ação a própria cultura popular como mostra a influência exercida pelo conceito de puxirão, prática dos camponeses do interior de São Paulo. A cooperação mútua dos trabalhadores camponeses servia como referência

inspiradora à mobilização dos folcloristas quando eles descreviam suas práticas como “mutirão”. Percebe-se que, a cultura tradicional era vista pelos folcloristas dentro de uma perspectiva celebratoria marcada pela cordialidade das raças, classes e culturas diferentes. Isso fica nítido quando Domingos Vieira Filho caracteriza a folia do Divino em São Luís como “congraçamento momentâneo de pretos e brancos, em um misterioso élan de raças” (VILHENA, 1997, p. 223).

2.3 OS INTELECTUAIS REGIONAIS E O CAMINHO INSTITUCIONAL DA CULTURA POPULAR EM MANAUS E BELÉM

Nos tópicos anteriores, mostramos os principais momentos do movimento folclórico no Brasil. Considerando que a derrota política sofrida pelos intelectuais folcloristas nos remete a uma reflexão sobre o papel dos intelectuais na formulação das representações culturais de identidade, pretendemos chamar atenção sobre os intelectuais regionais na Amazônia. Qual a formação dos intelectuais regionais e quais foram suas ações estratégias na construção dos espaços institucionais entres as décadas de 1920 1950? Como os intelectuais construíram sua legitimidade e reconhecimento dentro de tais instituições?

Destaco que uma dualidade cultural, representada pela articulação entre cientificismo naturalista/europeísmo erudito e a identidade nacional, pode ser observada já nas primeiras grandes instituições criadas no Brasil como o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, IHGB e a Academia Brasileira de Letras.

O IHGB foi criado em 1838 em sintonia com a sociedade auxiliadora da indústria nacional⁵, o que revelava que a incipiente burguesia brasileira já trazia desde tenra idade a dualidade em sua concepção de desenvolvimento. A instituição foi criada sob dois objetivos centrais: Coletar, publicar documentos relevantes para história do Brasil, fomentar o ensino público estudos de natureza histórica. Como diz Luiz Guimarães Uma vez implantado o Estado Nacional, impunha-se como tarefa o delineamento de um perfil, Para Nação Brasileira, capaz de lhe garantir uma identidade própria, no conjunto mais amplo das “Nações”, de acordo com os novos princípios organizadores da vida social do século XIX (GUIMARÃES, 1988, p. 6).

⁵ A Sociedade Auxiliadora da indústria Nacional foi “criada no espírito da Ilustração e era, como tantas outras sociedades da época, uma comunidade que se propunha ser científica, mas que congregava no mesmo espaço cientistas, letrados, políticos e homens ligados ao mundo dos negócios” (BARRETO: 2008 p.1).

Sabe-se que o instituto foi um grande difusor do conhecimento científico e esteve alinhado à perspectiva naturalista, como ficou evidente em 1847 com a premiação entregue a *Carl Von Martius*, pelo trabalho *Como se deve escrever a história do Brasil*. Este texto, além de falar sobre a importância portuguesa e seu regime monárquico, destacava a mistura entre as raças branca, negra e indígena como o traço central na história brasileira.

A Academia Brasileira de Letras foi outra instituição que solidificou uma cultura literária conservadora baseada no modelo estético academicista defendido pelos seus membros. Os escritores Machado de Assis e José Veríssimo, o qual foi o último fundador da 18ª cadeira desta instituição, foram importantes para esta instituição. Confirmando o conservadorismo literário presente na Revista Brasileira e na Academia Brasileira de Letras, Antonio Dimas diz que estas “Espelhavam-se reciprocamente na siseudez intelectual que lhe imprimiam seus responsáveis maiores e mais aplicados: Veríssimo na Revista; Machado na Academia” (DIMAS, 1994, p. 557).

Joaquim Nabuco, em discurso pronunciado na Sessão Inaugural da Academia em 1897, sinaliza que o viés europeizante não se restringia às Ciências Sociais, mas também alcançava as elites intelectuais do campo literário. Para Nabuco a Literatura Brasileira deveria ser compreendida a partir de um vínculo comum e indelével com a Europa, mormente com a França. Assim falava Nabuco: “Julguei sempre estéril a tentativa de criar uma Literatura sobre as tradições de raças que não tiveram nenhuma [tradição]: sempre pensei que a Literatura Brasileira tinha que sair principalmente do nosso fundo europeu” (NABUCO *apud* CAMPOS, 1960, p. 25).

Destaco a seguir um trecho do discurso de Machado de Assis em proferido em 1897, na ocasião do encerramento do primeiro ano acadêmico “a Academia (...) buscará ser, com o tempo, a guarda da nossa língua. Caber-lhe-á então defendê-la daquilo que não venha das fontes legítimas o povo e os escritores” (Machado de Assis *apud* CAMPOS, 1960, p. 22). A figura do povo entra no discurso de Machado mais como um efeito de retórica do que pela real importância atribuída à população na construção da Língua. É importante salientar que, diante do aristocratismo da Academia Brasileira de Letras, a defesa da Língua Nacional, não significava uma valorização real das formas de comunicação das camadas populares. Olavo Bilac em um discurso de elogio à Gonçalves Dias proferido em 1901 defende o idioma quando diz que “não se dirá que seja enriquecer uma língua o deturpá-la, ou desconjuntá-la, transformá-la na algaravia grosseira que corre as ruas” (OLAVO BILAC *apud* CAMPOS, 1960, p. 36).

Pensamos que a reflexão sobre o papel do intelectual é bastante auxiliar na disposição assumida em nosso trabalho. Neste sentido, o filósofo italiano Antonio Gramsci, referindo-se sobre como o critério “intrínseco” representado pelas obras eram o único objeto de análise capaz de entender o papel do intelectual, dizia “o erro metodológico mais difundido, ao que parece, consiste em ter procurado este critério de distinção no que é intrínseco às atividades intelectuais, ao invés de buscá-lo no conjunto do sistema de relações em que essas atividades (e, portanto, os grupos que as personificam) se encontram, no conjunto das relações sociais” (GRAMSCI *apud* SEMERARO, p. 376). Rompendo incisivamente com a noção de autonomia e independência absoluta do campo de produção intelectual, Gramsci compreende a produção intelectual a partir das relações sociais em que se inserem. A seguir, vamos conferir como estes intelectuais atuavam em Belém e Manaus.

Entre as décadas de 1920 e 1950, a produção cultural Amazônica esteve profundamente ligada a demandas do poder político local num contexto de estagnação econômica do ciclo da borracha. Embora partindo desta consideração, concordo com Marco Aurélio Coelho ao dizer que:

[...] não se trata de estabelecer uma relação mecânica entre “produção cultura” e “setores dirigentes”. Mesmo que se reconheça a existência de uma demanda por parte dos setores oligárquicos no que diz respeito a um novo conjunto de representações acerca da —região!, a relação não deve ser simplificada (PAIVA, 2002, p. 96).

Nestes anos a Amazônia agonizava diante da crise gerada pelo declínio econômico, o sentimento de desamparo pela derrota econômica era reforçado pela indiferença do poder central, sendo muitas vezes mencionado o isolamento geográfico como um grande problema. A produção intelectual se desenvolve em sintonia com os anseios das oligarquias na tentativa de reagir às dificuldades do momento.

Neste sentido, qual era o perfil da intelligentsia amazônica? Comentando o perfil dos intelectuais da região amazônica, Marco Aurélio Coelho diz que “O estilo adotado [...] por estes intelectuais regionais” caracterizava-se por um perfil “polígrafo [...] cambiante entre a abordagem literária e a abordagem científica” (PAIVA, 2002, p. 81). Tal era o caso do folclorista manauara Mario Ypiranga⁶ e dos paraenses Armando e Bolívar Bordallo da Silva⁷.

⁶ Entre as obras de Mario Ipiranga destacamos o ensaio literário *In Memoriam de Cid Lins* de 1946 e os poemas *Gotas de sangue*, de 1986. Como obras científicas indico *Roteiro do Folclore Amazônico*, tomo 1, ilustrado, Manaus, 1964; tomo 2, ilustrado, Manaus, 1974.

⁷ Bolívar Bordallo da Silva deixou duas obras inéditas que demonstram seu caráter polígrafo. A primeira é *Cronologia Bragantina: um capítulo na História da Amazônia* e a segunda o *Livro de Poesia com temas da*

Além de vender livros e participar de concursos literários, de modo geral, os romancistas, que tinham poucas possibilidades por pertencerem a famílias proprietárias rurais decadentes adquiriram independência passando a sobreviver “à custa de emprego no serviço público, na imprensa e nos demais ofícios que se prestam às divagações do espírito” (MICELI, 2001, p. 160). Os intelectuais paraenses em boa medida correspondiam à descrição de Miceli.

Neste trabalho entendo a figura do intelectual regional a partir do conceito de *intelectual tradicional* de Antonio Gramsci, segundo o qual, estes intelectuais orbitavam em torno de uma configuração social atrasada, presos a uma formação socioeconômica dominada pelas elites agrárias. Estes intelectuais cultivaram uma aura de superioridade justificada pelo saber livresco e enciclopédico assim como sua suposta “neutralidade” em relação a implicações político-sociais de suas práticas.

Percorrendo diversas áreas como Sociologia, história, antropologia, folclore, teatro, estes intelectuais envolveram-se em uma institucionalidade regional para que pudessem criar representações sobre a identidade regional amazônica. Como já sabemos os folcloristas de regiões longe dos centros trabalhavam como funcionários públicos, jornalistas, ou no magistério, trabalhando em favor do folclore sem muitos recursos.

Penso que entre as décadas de 40 temos um perfil de intelectual tradicional polígrafo, o qual, porém, entra numa transição, levando ao perfil do intelectual orgânico no Brasil. Observamos isso no curso da modernização brasileira a partir da década de 30, quando o perfil de intelectual representado pelos folcloristas não se adequava ao modelo de profissional intelectual que os projetos dominantes previam. A escola de sociologia de São Paulo representou a criação de um conhecimento científico mais autônomo, desvinculado de laços políticos tradicionais. Os intelectuais regionais, os quais tornaram-se os folcloristas pioneiros na Amazônia, representam um modelo diferente daquele que seria crescentemente imposto pelo desenvolvimento das ciências sociais no Brasil.

Não havendo universidade e nenhuma instituição que pudesse abrigar as ciências sociais na região, com exceção do Instituto Histórico e Geográfico do Pará, a intelligentsia regional

desenvolveu uma esfera institucional particular baseada não somente em critérios acadêmicos modernos e autônomos, mas também pela rede de relações políticas construídas pelos intelectuais.

O pensamento identitário na Amazônia, como percebe-se nos casos das capitais Manaus e Belém, se desenvolve com robusteza a partir de centros institucionais como o Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas e do Pará (IGHA e) (IGHPA) e a Academia Amazonense de Letras (AAL); em Belém o Academia de Letras do Pará (APL), além da notável importância dos jornais daquela época.

Os Institutos Históricos e Geográficos e as diversas Academias de Letras espalhadas pelos vários Estados do país encarregaram-se de agregar os temas e as abordagens relativas aos estudos dos problemas políticos, sociais, econômicos e culturais de suas respectivas “regiões” em articulação com as questões nacionais (PAIVA, 2002, p. 81).

Estas instituições adequavam-se às demandas ligadas aos interesses dos setores dirigentes locais no que tange a construção de uma imagem da região que fosse capaz de reverter o processo de perda da importância econômica no cenário nacional e internacional com o fim do ciclo extrativista da borracha.

Essa proximidade entre cultura e política verificada na dinâmica dessas instituições regionais como o IGH e a AL, no caso do Amazonas e do Pará, significava certa ingerência que impedia o desenvolvimento de um campo de estudos autônomos. Ao atribuir autoridade aos intelectuais as instituições foram importante como espaço sócio-político-cultural reforçador da legitimidade das representações de identidade regional sobre a região.

As instituições culturais estabelecidas em Belém ao longo da primeira metade do século XX, assim como a presença de intelectuais e artistas interessados no nacionalismo modernista, foram a base sobre a qual surgiu o interesse em formas comissão estadual de Folclore em Belém.

Na *Introdução à Literatura no Pará*, José Ildone em um texto intitulado de Personalidade Literária de Raimundo Morais (p. 215), apresenta-o como um escritor de valor grande conhecedor da linguagem da Amazônia. Raimundo Morais e Bruno de Menezes são os dois primeiros folcloristas da Amazônia das décadas de 20 e 30 do século XX.

No entanto, o Folclorismo não brotou espontaneamente dos solos encantados da Amazônia. Longe de ser uma corrente de pensamento resultante da experiência das classes populares na Amazônia, o pensamento folclorista no Pará foi difundido por forças que obedeciam ao sentido de fora para dentro e de cima para baixo. Neste sentido, considerar o papel desempenhado pelo Museu Paraense Emílio Goeldi, é importante para que situemos o

Folclorismo no Pará como um fenômeno em sintonia com a tendência histórica de crescimento da ação cultural através do Estado a partir de 1930. O caráter institucional do folclorismo paraense pode ser observado a partir do papel do Museu Emílio Goldi na fundação da Comissão Paraense de Folclore.

O Museu Paraense Emílio Goldi é fundado em 1871 a partir da criação da Associação Philomática, “Amigos da Ciência”. A fundação do Museu contou com a iniciativa de dois naturalistas, o então governador General Couto de Magalhães e Domingos Soares Ferreira Penna, este último foi seu primeiro presidente. Fechado após a morte de Ferreira Penna, o Museu só reabriria pela ação de José Veríssimo que, sob a influência do positivismo e naturalismo tornou-se o diretor da instituição em 1891.

Depois da 2ª Guerra Mundial o Pará não vivia um bom momento econômico e, além disso, em 1946 morre o diretor do Museu Carlos Estevão de Oliveira dando início a um período de crise para a instituição. Até este momento as pesquisas concentravam-se em botânica e zoologia assim como nas áreas de etnologia. Ainda que estivesse vivendo uma crise, em 1948 o Museu ganha novo impulso com o início da arqueologia pesquisas arqueológicas sob a liderança de Betty Meggers e Clifford Evans, do Smithsonian Institution (EUA)⁸.

A Comissão Nacional de Folclore Brasileiro CNFB, fundada em 1947, criou a rede de intelectuais regionais e deu um impulso para que as representações sobre a identidade regional fossem criadas. Na esteira do crescimento do movimento folclorista sob o comando de Renato Almeida, os irmãos Armando Bordallo da Silva e Bolívar Bordallo da Silva, juntamente com outros intelectuais próximos ao Museu Paraense Emílio Goeldi, fundaram em 1947 o Instituto de Antropologia e Etnologia do Pará junto e a Comissão Paraense de Folclore em Outubro de 1950.

A Comissão Paraense não tardaria em colocar-se em movimento. Em 1951, por ocasião da realização do primeiro Congresso de Folclore Brasileiro, foi enviado um representante paraense ao evento, José Coutinho de Oliveira, primeiro secretário Geral da Comissão Paraense de Folclore, Seção Pará⁸. Neste mesmo momento e por força deste acontecimento o texto *A Evolução Do Boi- Bumbá Como Forma De Teatro Popular* foi escrito por Bruno de Menezes como uma forma de contribuição da Comissão de Folclore do Pará ao Congresso, chegando a obter um parecer elogioso de Osvaldo F. de Mello Filho, foi incluído no relatório

⁸ Os pesquisadores norte americanos buscavam explicar a ocupação humana pré-histórica da Amazônia utilizando métodos como escavações planejadas e a análise de grande quantidade de fragmentos de cerâmica.

da Comissão. Esse trabalho foi desenvolvido e em 1958 publicado como um livro chamado *Boi-Bumba* autor popular. Em 1959 Bruno de Menezes também lançou o livro “Batuque”. Em 1957, Armando Bordallo da Silva apresenta o texto *Canoeiro e Pescadores* no III Congresso Brasileiro de Folclore.

No trabalho de Luís Rodolfo Vilhena (VILHENA, 1997) temos um levantamento do número de trabalhos produzidos pelas Comissões Estaduais. Se os números presentes no quadro 1, de um lado atestam a significativa participação das comissões estaduais na produção de trabalhos folclóricos, de outro no que tange o caso específico do estado do Pará, não temos uma produção tão expressiva, como fica evidente no quadro 8 (VILHENA, 1997, p. 303). Ao conferir a produção de artigos por estados, o Pará fica na posição 11º no ranking com 5 artigos publicados. Ainda analisando o quadro 6 (VILHENA, 1997, p. 302) notamos que estes artigos paraenses foram publicados entre 1958 e 1963. Neste Período a Comissão Paraense de Folclore já conta com a participação de inúmeros intelectuais renomados na cidade no Pará como Bruno de Menezes e os irmãos Bordallo.

Neste período também achamos válido destacar a participação da folclorista Maria Brígido no grupo Norte Teatro Escola do Pará. Este grupo se destacou pelo vanguardismo e ecletismo, estudando e encenando pioneiramente no Brasil peças de autores europeus que variavam entre nomes como Anton Tchekov (*O Urso*), Sófocles (*Édipo-Rei*), Eugéne Ionesco (*A Cantora Careca*), Fernando Arrabal (*Pic-nic no Front*), Max Frish (*Biederman e os Incendiários*) e Ibsen (*Os Espectros*). Como o jornalista Lúcio Flávio Pinto comentou “O Norte Teatro apresentou espetáculos desses autores num período em que futuros encenadores ainda não iam além da leitura de textos em São Paulo” (ÉLERES, 2008, p. 6).⁹ Contando com a ajuda de Maria Sylvia Nunes, Paraguassú Éleres listou cronologicamente as montagens realizadas pelo grupo entre 1958 e 1962. O nome de Maria Brígido aparece no elenco das peças *O Pedido de Casamento de Anton Tchekov* e de *Édipo Rei de Sófocles* ambas encenadas em 1959.

Em 1964, 5 anos depois, Maria Brígido, através da Comissão Paraense de Folclore, organizou um evento chamado “exposição da cultura popular”. Com base no caso de Maria Brígido, podemos constatar que o interesse pelo Folclore aliava-se à uma formação baseada

⁹ O Norte Teatro Escola do Pará montou encenou a obra *Morte e Vida Severina* de João Cabral de Melo Neto e participou do I Festival de Teatro de Estudantes em 1958. Neste festival concorriam grupos de 12 estados brasileiros. Como informa Paraguassú Éleres (também membro do grupo) “O NTEP levou 5 prêmios no festival de Recife: melhor ator (Carlos Miranda), melhor autor (JCMN), melhor direção (Maria Sylvia), melhor música de cena (Waldemar Henrique), melhor cenário e espetáculo do Norte” (ELERES:2008 p.40-41).

na cultura europeia seja clássica ou mais de vanguarda. Essa dualidade formativa, como veremos em outro tópico, encontramos em Adelermo Mattos. A atuação como promotor da cultura popular através do Folclore andava de mãos dadas com uma formação cultural cuja referência estava em obras e artistas europeus. Essa relação entre música folclórica e cultura erudita aparece como traço da formação de um membro da Comissão Paraense de Folclore, como Maria Brígido, e se justifica pelo papel dado ao Folclóre na construção da identidade nacional. A comissão teve como membros figuras da intelligentsia local bastante ilustres. Em 1981, Armando Bordalo da Silva era o secretário geral da Comissão Regional de Folclore do Pará. No início dos anos 80 a Comissão foi composta ainda pelo professor Coutinho de Oliveira, Dr. Paulo Maranhão Filho, Bruno de Menezes Jaques Flores, Margarida Schiwazappa, George Colman, Washinton costa e Dr. Bolivar Bordalo da Silva (SILVA, 1981, s/p).

Margarida Schivasappa e Jaques Flores foram membros da Comissão Paraense de Folclore e podem ser considerados dois artistas representantes da intelectualidade regional atuante nas instituições locais. Jacques Flores¹⁰ é por um lado o típico intelectual regionalista de perfil versátil atuou em várias áreas como o Jornalismo, funcionalismo público além de ter sido poeta. Também representa a prova de que o modernismo no Pará influenciou no interesse pela cultura popular e pela singularidade da região.

É importante notar que o cenário intelectual em Belém era heterogêneo e complexo, algo que pode ser constatado no fato de que a mesma instituição, como foi o caso da Comissão Paraense de Folclore, poderia abrigar intelectuais de orientação ideológica de esquerda e direita, como representava respectivamente Bruno de Menezes e Margarida Schivasappa. Essa dualidade também existia no seio da Comissão Nacional de Folclore, da qual participavam Edison Carneiro, intelectual membro do PCB.

2.4 O CANTO ORFEÔNICO NA AMAZÔNIA: O CONSERVATÓRIO AMAZONENSE JOAQUIM FRANCO E A IMPORTÂNCIA DE MARGARIDA SCHIWAZAPPA

O canto orfeônico surgiu na Europa do século XIX, criado pelos Estados Nacionais na tentativa de introduzir costumes e uma moral “civilizada” na população pobre, menos o canto em conjunto impõe a noção de solidariedade no esforço, acostuma o indivíduo a fundir suas

¹⁰ Sobre Jacques Flores ver em: <<http://acervodagraphia.wordpress.com/category/jaques-flores/>>.

próprias experiências, com as dos seus companheiros, ensina-lhes a sentir e agir em massa, realizando seu trabalho de acordo com o trabalho do grupo, tornando-o consciente de ser parte de um todo num conjunto organizado, valorizando, assim, a necessidade de uma disciplina por todos consentida e adotada com o fim de ficar evidente que o Canto Orfeônico tinha uma função disciplinadora e socializadora dentro das escolas. Em 1894, o paulista Carlos Alberto Gomes Cardim¹¹ formou-se na Escola Normal de São Paulo¹² e em seguida passou a exercer vários cargos na administração do magistério público de São Paulo tendo sido diretor do Conservatório Dramático Musical de São Paulo e catedrático do Curso de Música. Influenciado pelo orfeonismo europeu do século XIX, especialmente na tradição francesa, Carlos Alberto Cardim defendia:

Educar, amenizar, civilizar, aliviar fadigas, proporcionar prazer, corrigir vícios, eis a ação humanitária e proveitosa da música. (...) E a música, diz Guizot, dá à alma uma verdadeira cultura íntima e faz parte da educação do povo. Tem por fim desenvolver os diversos órgãos do ouvido e da palavra, amenizar os costumes, civilizar as classes inferiores, aliviar-lhes as fadigas, os trabalhos e proporcionar-lhes um prazer inocente em lugar de divertimentos grosseiros e ruinosos (GOMES CARDIM, 1912, p. 5).

Esse aspecto educativo alinhava-se ao projeto de construção da identidade nacional intensificado a partir do varguismo na década de 30. O melhoramento da execução musical estaria em segundo plano diante deste macro-projeto, o que, no entanto, não significa pouca atenção aos aspectos intrinsecamente musicais do repertório assim como a existência de concepções musicais hegemônicas, como era o caso da música erudita europeia. Além da busca pela identidade nacional pelo uso de canções folclóricas, infantis, marchas e hinos:

Concomitantemente, também havia a preocupação em diminuir progressivamente a considerada “nefasta” presença das culturas afro-indígenas; daí o combate às práticas musicais que não as práticas musicais eruditas: oralidade, memorização, improvisação, não utilização de códigos musicais escritos (o que era índice de selvageria), “canto gritado”, não utilização do temperamento igual oficial etc (GILIOLI, 2003, p.11).

No Amazonas a presença do Canto Orfeônico marcou o processo de criação do Conservatório Musica Joaquim Franco em 1965. A ideia partiu de músicos atuantes em Manaus como Cleomar Feitosa e Dirson Costa. Ganhando o apoio do então governador Artur

¹¹ Nasceu em São Paulo, filho de pai português e mãe gaúcha. Entre 1917 e 1918, Cardim integrou a diretoria da Associação Beneficente do Professorado Público Paulista do Estado de São Paulo. Em 1913, Cardim foi nomeado professor de Psicologia e Pedagogia da Escola Normal Secundária de São Paulo e subdiretor e 15º.

¹² A Escola Normal de São Paulo Foi criada em pela lei nº34 de 16 de março de 1846. Para muitos sua origem “vincula-se à difusão dos ideais liberais de secularização e expansão do ensino primário” (TANURI: 1994, p. 41). http://www.histedbr.fae.unicamp.br/navegando/fontes_escritas/3_Imperio/1846_escola_normal.pdf

Cézar Reis, o Conservatório foi criado através da lei estadual 223 e consolidado com o nome de “Conservatório Amazonense de Música” em 1965. Hirlândia Neves explica que apesar deste nome inicial, em todos os outros documentos e relatos coletados o nome que sempre apareceu foi “Conservatório Musical Joaquim Franco”. Cleomar Feitosa relata que o critério para escolha do nome do conservatório era escolher “Um nome que representasse a música na cidade” (FEITOSA *apud* NEVES, 2009, p. 59). A partir deste critério, o nome de Joaquim Franco foi escolhido em forma de homenagem e reconhecimento.

Joaquim Franco, pianista¹³, nascido em 1858, na cidade de Campinas, tornou-se um maestro e empresário de grande prestígio no cenário de música erudita em Manaus, criado pelas elites da borracha no final do século XIX. Sua atuação alinhava-se ao desejo das elites locais em cultivar a alta cultura europeia, de acordo com os modelos franceses. Atendendo a demanda da Associação Lyrica Amazonense articulou a vinda de algumas companhias líricas

Manaus, entre estas a veio a Manaus a soprano Maria Bosi. Joaquim Franco foi responsável pela fundação da Academia Amazonense de Belas Artes, da qual foi diretor e professor de Piano. A escolha de seu nome evidencia que a memória musical a qual os músicos locais recorreram na década de 60, era aquela criada pela elite da borracha e que permanecia forte colonizando o imaginário local. A figura de Joaquim Franco representa uma das faces do projeto civilizacional tão caro às classes dominantes brasileiras. O outro viés pertencente a este mesmo projeto, identificamos na construção da identidade nacional e, neste sentido, a prática do Canto Orfeônico manifesta sua importância (NEVES, 2009).

Em 1956, o Coral João Gomes Junior, criado por Nivaldo Santiago, tornou-se um centro de difusão e formação musical mostrando que a prática de Canto Coral e Orfeônico eram fortes naquele contexto institucional. No estado do Amazonas o Canto orfeônico esteve presente no ensino regular como nos informa a professora Cleomar Feitosa lembrando de suas antigas professoras de canto orfeônico no ensino regular. “Eu fiquei no instituto de educação [do Amazonas], dando aula de canto orfeônico porque eu comecei lá. A minha professora me preparou para substituí-la, então esse trabalho eu fiquei fazendo” (FEITOSA *apud* NEVES, 2009, p. 65). A presença do canto orfeônico, acrescida do culto ao eruditismo eurocêntrico, deu a tônica conservadora do Conservatório de Música Joaquim Franco, CMJF. Segundo o texto da lei de fundação o Conservatório era criado para “Defender e desenvolver

¹³ Para saber sobre o Maestro ver (SALLES: 1970), (PASCOA: 2000) ou http://www.bv.am.gov.br/portal/conteudo/serie_memoria/20_joaquim.php.

o patrimônio artístico musical do Amazonas, preservando o senso e a tradição de cultura do povo, a fim de conservar as artes em todas as suas manifestações, num elevado espírito de cultura nacional e patriótica” (Lei Estadual N °275 24/08/1965).

A influência do Canto Orfeônico refletia a força do projeto cultural dominante baseado na dualidade da imposição civilizacional e construção da nacionalidade. No plano do ensino em primeiro lugar, porque seus primeiros diretor e vice-diretora, Dirson Costa e Lila Borges da Sá, tiveram a formação musical atrelada ao Conservatório Nacional de Canto orfeônico do Rio de Janeiro e atuavam dando aulas no ensino regular ginásial. (NEVES, 2009, p. 69). Dirson Costa, músico oriundo do Piauí, estudou no Rio de Janeiro, tendo sido aluno de Villalobos. Lila Borges foi diretora do Instituto de Educação do Amazonas, IEA, mas era professora de canto orfeônico também, na parte ginásial. (FEITOSA *apud* NEVES, 2009 p. 69). Comentando sobre a importância dada ao Canto Orfeônico e ao Coral Hirlândia comenta que os Alunos assistiam às aulas de instrumentos, Teoria Musical, Solfejo e Leitura Métrica, Harmonia e História da Música. Neste quadro, todos os cursos estariam subordinados à prática de canto coral. (Lei N°275, 24/08/1965). (NEVES, 2009, p. 71).

Com base no relato de vários ex-alunos, Hirlândia Milon observa a predominância do repertório erudito nas aulas de instrumento. Além disso, no relato de Pedro Sampaio, fica transparente que este repertório era rigidamente imposto. Assim ele diz: “Esse era o problema, nós estudávamos música erudita, e ai daquele que quisesse fazer música popular” (SAMPAIO *apud* NEVES, 2009, p. 71). Este purismo elitista era praticado pelas instituições locais que reproduziam o comportamento tradicionalmente irradiado pelas instituições centrais como o Instituto Nacional de Música. Há um paralelo entre a imposição de modelo de repertório em Manaus da década de 60 e o episódio em que Luciano Gallet se opôs veementemente à inclusão de músicas de Ernesto Nazareth em um recital, no Instituto Nacional de Música em 1922. (KIEFER, 1977, p. 123; NEVES, 2008, p. 87). Antes de meramente individual, esta postura de Gallet representava o pensamento geral dos compositores¹⁴ e professores do Instituto Nacional de Música.

Até aqui, a exposição sobre o Canto Orfeônico pretende sublinhar como a presença do Canto Orfeônico, ainda que pudesse incluir canções folclóricas em seu repertório, não

¹⁴ Sobre as conexões políticas devemos lembrar que além de Luciano Gallet, “Leopoldo Miguez gozava de grande prestígio junto ao governo republicano, situação partilhada por outras personalidades de seu grupo: o compositor Alberto Nepomuceno e José Rodrigues Barbosa” (VERMES:2004).

significava uma postura emancipatório real, nos levando a interpretar que o folclore nacional eruditizado ligava-se ao projeto de construção da memória nacional sob a perspectiva das elites culturais. Salientamos a necessidade de compreender que as representações da identidade regional não eram provenientes dos setores populares, mas sim criações de parcelas da intelligentsia que atuavam sob a hegemonia do projeto de identidade nacional.

Neste sentido se questionou o sociólogo Renato Ortiz “A memória nacional, se colocando na perspectiva da conservação dos valores populares, não se identificaria por fim à própria memória popular?” (ORTIZ, 1994 p.135). Parece evidente que o caráter nacional destoa da memória popular fruto de seu cotidiano uma vez que:

[...] a memória nacional se situa em outro nível, ela se vincula à história e pertence ao domínio da ideologia [...] o que caracteriza a memória nacional é precisamente o fato de ela não ser propriedade particularizada de nenhum grupo social, ela se define como um universal que se impõe a todos os grupos (ORTIZ, 1994, p. 135-136).

A identidade nacional, ainda que superficialmente pareça uma construção particularista, possui na verdade uma pretensão universalista baseado numa perspectiva englobante, numa identidade forjada desde o Estado cujo objetivo precípua era assegurar a subordinação dos indivíduos e populações à esfera da ordem capitalista.

Vamos considerar o caso do Pará. Desde o início do século XX, Clemente Ferreira Junior praticava o canto orfeônico no Pará, o que levou à expansão desta prática como fica evidente na comemoração da adesão do Pará à Independência realizada em 15/08/1911. Este evento, sob a direção do Maestro Clemente, “levou para a praça pública 1.500 vozes juvenis, ocasião em que fez cantar seu *Hino 15 de Agosto*, com versos de João Pontes de Carvalho. No mesmo ano, nas festas de 7 de setembro, fez uma concentração de 2.000 vozes” (SALLES, 2007, p. 59).

Figura 1 - Maestro Clemente Ferreira Júnior.



Fonte: (Belém PA 9/10/1864; id. 9/10/1917).

Em grande parte, devido às intensas atividades musicais e pedagógicas do Maestro Clemente Ferreira Junior, nas décadas seguintes, anos 30, 40 e 50, Belém se tornaria um grande centro para a prática do canto coral orfeônico. Os Corais que mais se destacaram foram o Orfeão Meneleu Campos, o Conjunto Vocal Franz Schubert, o Grupo de Canto Coral de Belém e o Orfeão Português¹⁵.

Devido os esforços de Ettore Bosio e Antônia Rocha Castro o Instituto Carlos Gomes, que havia sido desativado devido à crise da borracha e desarticulação financeira das oligarquias políticas, volta funcionar em 1928 como escola de música pública, dando vazão à propagação do canto orfeônico no Pará.

O Conservatório Carlos Gomes expressava o gosto europeizado das elites locais da borracha, um centro de cultivo e formação da música erudita dos séculos XVIII e XIX. Ao comentar o aspecto do repertório no ensino do Conservatório até as décadas de 70 e 80, Lia Braga Vieira afirma “A música brasileira tem um espaço reduzido nesse repertório e concentra-se nos compositores representantes do nacionalismo, que alcançaram reconhecimento, como Villa-Lobos, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, além do paraense Waldemar Henrique” (VIEIRA, 2001, p. 133).

O Conservatório Carlos Gomes sintetizava a dualidade fundamental do projeto cultural das classes dominantes desde o século XIX. De um lado, o cultivo de uma arte “superior” através da música erudita, de outro o fomento do nacionalismo através dos compositores nacionalistas e pelo cantor orfeônico.

No que concerne ao canto orfeônico, Eurico Moraes, Waldomira Queiroz, Dulcinéia Paraense, Maria Helena Correa Cardoso, foram professores formados pelo Conservatório Carlos Gomes que desempenharam um papel importante na difusão do canto orfeônico no Pará. A partir da década de 30, o canto orfeônico passou a ser fomentado pelo Estado Brasileiro dirigido por Getúlio Vargas, e a nível local pelo interventor Magalhães Barata. Nesta década, foi a cantora Margarida Schivasappa quem teve um papel de destaque na propagação do canto orfeônico (SALLES, 2007).

A relação da cantora lírica paraense com o Canto Orfeônico nos aponta uma relação entre os artistas paraenses e o ideário do projeto de construção da identidade nacional

¹⁵ Corais de caráter religioso também se destacaram como Schola Cantorum, Coro dos Maristas, que tiveram atuação exclusivamente nas igrejas o em festivais religiosos, assim como o coro infantil do Grupo das Irmãzinhas de Santa Inês, o Coro de Santa Cecília, o coro da Associação de Canto Coral de N.ª S.ª de Nazaré. Corais infantis também se notabilizaram, entre eles o mais conhecido das Belemitas (SALLES: 2007 p. 63).

intensificado na década de 30. Em 1934, Margarida Schivasappa ganha uma bolsa e vai estudar na Superintendência Musical e Artística, SEMA, no Rio de Janeiro, onde entrou em contato com o ideário nacionalista da época. Sob a influência de Heitor Villa Lobos, de quem foi aluna, ao retornar ao Pará Margarida Schivazappa foi a primeira superintendente do Ensino de Música e Canto Orfeônico do Pará, o que permitiu difundir o canto orfeônico nos grupos escolares de municípios do interior do Estado na década de 30. Enquanto membra da comissão Paraense de Folclore publicou uma comunicação chamada *Paneiro*, descrevendo os usos e utilidades do “cesto feito com a mão com talas de palmeiras e cipó, de uso habitual e necessário nos lares de todas as camadas sociais, na zona compreendida do Estado do Maranhão à foz do Amazonas” (SCHIVAZAPPA *apud* SALLES, p. 70).

Figura 2 - Margarida Schivazappa rege no palco do Teatro da Paz orfeão escolar.



Fonte: Foto no *Álbum do Pará*, org. Hildebrando Lima. Belém: Novidades, 1939.

Segundo o historiador Vicente Salles “O coral foi o primeiro recurso de que se serviram os artistas locais para sobreviver no momento da crise que se abateu na Amazônia com a quebra da borracha. E firmou uma tradição. Vocalistas amadores constituíram o grosso dos corais paraenses” (SALLES, 2007, p. 64). Esta geração de compositores paraenses é marcada pela criação da identidade musical regional, num momento de conjuntura política e econômica adversa. Como os pioneiros do Canto orfeônico nas regiões sul e sudeste, no Pará Clemente Ferreira Junior também tinha uma ligação com grupos das oligarquias políticas locais. O intendente, Antônio Lemos, foi seu apoiador até sua queda e expulsão do Pará nos anos 1911-1912, o que acabou levando a saída do Maestro para o Rio de Janeiro. Salles possui uma visão positiva acerca deste período da história da música no Pará, pois:

[...] marca o início da fase heróica das relações de cultura musical no Estado nortista, a fase verdadeiramente áurea, superior a tudo que o fastígio econômico construiu artificialmente, para satisfação de prazeres efêmeros, pois é nesse período

que se pode falar com segurança na “música paraense”, quando se define a “identidade regional” que vai transpirar na obra de Jayme Ovalle (1894-1965), Waldemar Henrique (1905-1995), Gentil Puget (1912-1948), Wilson Fonseca (1912-2002) (SALLES, 2007, p. 65).

Vicente Salles acredita que esta geração representava uma face cultural “verdadeiramente áurea” diferente da construção artificial dos tempos áureos da borracha. Sobre o Canto Coral e orfeônico dizia ele “a prática produziu frutos excelentes. Não só para benefício do povo. Mas, sobretudo dos compositores” (SALLES, 2007, p. 64).

Apesar da notável produção cultura deste período, não devemos ocultar os aspectos menos agradáveis, já que sabemos do caráter conservador e disciplinador presente no projeto das oligarquias locais e do estado brasileiro de forma geral. Não deixa de ser contraditório que o historiador Vicente Salles, inegavelmente um pesquisador respeitador e admirador da cultura popular, atribuísse tanta positividade ao Canto Orfeônico, uma prática que apesar da utilização de canções folclóricas, significava a inferiorização das práticas musicais afro-ameríndias e urbano-populares. A visão sobre o canto orfeônico fornecida pela pesquisa de Renato Gilioli nos coloca diante de uma condição crítica em relação à prática dos Corais orfeônicos em Belém das décadas de 20, 30,40 e 50. Segundo Gilioli:

Um dos postulados do projeto de canto orfeônico era evitar o “canto gritado”, expressão que qualificava direta ou indiretamente as técnicas vocais das etnias não brancas e ditas “atrasadas”, manifestações essas que seriam “dissonantes”, ou seja, não estavam em conformidade com a música ocidental moderna. Portanto, este postulado musical parece se inscrever no quadro interpretativo das teorias racistas da época. (GILIOLI, 2003, p. 232).

As duas faces do canto orfeônico são de um lado o cumprimento do ideal civilizador através do caráter disciplinar baseado na noção de superioridade da cultura musical europeia. Deste modo explica-se a ênfase na racionalização do ensino através de métodos e didática própria. De outro lado, uma cultura humanística observada na prática das canções folclóricas visando a construção da identidade nacional. O Canto Orfeônico nos remete ao espírito civilizacional que animou o Imperialismo Europeu no século XIX, sob a égide do qual o Naturalismo de José Veríssimo também se situava. Essa relação nos permite visualizar a natureza da Identidade Amazônica construída pelos intelectuais regionalistas que agiam em torno das instituições locais. Dentro desta perspectiva, o Folclore só tinha legitimidade enquanto uma espécie de matéria bruta a espera de uma lapidação higienizante, realizada pela sua tradução erudita europeia. A utilização do folclore nas práticas de Canto Orfeônico não significava a valorização da cultura popular num sentido particularista e positivo para essas culturas, mas sim num sentido universalista e inferiorizante das práticas musicais brasileiras e

de sua população mais pobre e marginalizada. Por isso, penso que a definição crítica mais adequada à identidade musical nacional e regional é a de um constructo ideológico falso-universalista.

Os casos da criação do conservatório Joaquim Franco e do cenário de Canto Orfeônico e grupos corais no Pará evidenciam a conciliação articulada entre o projeto civilizacional imperialista do século XIX e o programa nacionalista defendido pelas classes dominantes brasileiras ao longo de nossa modernização (1930-1980) no século XX.

2.5 A IMPORTÂNCIA DAS LETRAS E DA RENOVAÇÃO LITERÁRIA PARA O REGIONALISMO PARAENSE

Na relação entre a Academia Paraense de Letras, o Instituto Histórico Geográfico do Pará e as revistas e jornais do início do século XX em Belém, residem os elementos que frutificaram transformações importantes no âmbito artístico-cultural do Pará.

No contexto do apogeu do ciclo econômico baseado na extração do látex, Augusto Montenegro, então governador do estado do Pará, adotou políticas para o melhoramento das instituições educacionais. Em 1902, surge a Liga Benficiente dos Professores Normalistas difundindo conhecimentos científicos e literários. Neste início de século vale destacar a produção de obras didáticas feitas no Instituto Lauro Sodré assim como a ação de diversas gráficas estrangeiras (francesas e portuguesas) e a revista *Educação e Cultura* a partir de 1934. (MEIRA; ILDONE; CASTRO, 1990).

Existia uma evidente predominância de textos estrangeiros no Pará, ao ponto de que na década de 30 se utilizava no Ginásio Paes de Carvalho um compêndio de História Universal escrito por autores portugueses, algo que não agradava o ideário nacionalista de José Veríssimo, logo compartilhado pelo professor e poeta vigiense Vilhena Alves. Era esse espírito nacionalista que animava a publicação da revista *Seleção Literária* em 1900.

Os Jornais e Revistas têm uma grande importância no cenário cultural do início do século XX, pois abrigavam grande parte dos homens de letra que ingressariam na Academia Paraense de Letras. É o caso de *A Semana* que tinha como Redator-Chefe Rocha Moreira, e como secretário Peregrino Junior. O primeiro foi poeta e um dos responsáveis pelo ressurgimento da Academia Paraense de Letras em 1913, o segundo tornou-se depois membro da Academia Brasileira de Letras (MEIRA; ILDONE; CASTRO, 1990).

No início do século XX *Correio Paraense*, *Diário de Belém*, *A Província do Pará* e a *Folha do Norte* eram os maiores Jornais, mas a *Província* merece um maior destaque no que diz respeito a sua importância cultural e artística. Contando com homens de boa formação cultural em sua equipe jornalística, o jornal forneceu um importante apoio às manifestações artísticas-culturais da cidade de Belém, tornando-se o maior veículo incentivador das artes no norte do país. Antônio Lemos foi chamado de “O Mecenas do Pará”. Mesmo assim, em 1912 o prédio de A Província do Pará assim como a casa de Antonio Lemos são incendiadas e saqueadas. Lemos é agredido nas ruas por seus inimigos políticos e em 1926 a Província fecha de vez por problemas financeiros (MEIRA; ILDONE; CASTRO, 1990, p. 182).

Mesmo que sem longa duração, na primeira metade do século XX, surgiram inúmeras associações literárias no Pará. As 6 principais revistas são *Caraboo*, *Belém Nova* e *A Semana* e *Guajarina* assim como as revistas publicadas pela APL e IHGP, por sua maior duração (MEIRA; ILDONE; CASTRO, 1990).

Em 1912, aparece a Associação de Imprensa do Pará. Esta entidade congregou importantes jornalistas e intelectuais dentro os quais alguns se incorporariam nos quadros da Academia Paraense de Letras. Sobre as atividades destes José Ildone diz:

Os remanescentes do Círculo dos Repórteres se juntaram a outros intelectuais e produziram atividades marcantes para a vida comunitária belemense, especialmente na comemoração de datas cívicas, nas promoções filantrópicas e nas recepções a novos associados (MEIRA; ILDONE; CASTRO, 1990, p. 173).

A Associação dos Novos surge em 1921 reunindo a juventude de estudantes, jornalistas e poetas. Entre suas ações estavam a promoção de palestras literárias, debates e sessões cívicas. Como órgão de divulgação da Associação as revistas *A Semana* e *Belém Nova*. No número 28 da Revista *Belém Nova* lemos os seguintes trecho de Luis Barreiros sobre a *Associação dos Novos*:

Aliando, no dia da festa à Bandeira, na sede da Associação da Imprensa do Pará, a solenidade de inauguração em sua galeria do retrato de Rui Barbosa à louçania da recepção preparada a Leopoldo Peres, a Associação dos Novos refletiu, ao vivo, a elação dos ideais de seus jovens dirigentes... Uma e outra, dessas oblatas votivas de admiração, se harmonizam e se conjugam para se identificar nos estos cívicos numa ingênita emotividade patriótica (MEIRA; ILDONE; CASTRO, 1990, p. 175).

A euforia diante do grupo fica evidente em passagens em que a nova geração aparece num lugar onde “somente o coro orfeônico do heroísmo e desinteresse dos arroubos e sonhos da mocidade, no imprevisto colorido dos seus gestos coletivos de fé e de esperança, pode lograr repercussão no meio utilitário da evolução contemporânea” (MEIRA; ILDONE; CASTRO: 1990 p.176). Apesar das muitas possibilidades diante do tema do modernismo

paraense eu gostaria de destacar um aspecto em particular. A relação do meio artístico-intelectual com as efemérides e valores cívicos do estado.

Num apêndice, da Revista da Academia Paraense de Letras, intitulado Belém à Vista escrito por Océlio Medeiros nota-se uma crítica à deficiência do ensino da História do Pará O Autor inicia chamando atenção para a importância da disciplina científica História, para em seguida comentar que em relação ao Brasil:

[...] não é difícil contestar-se uma profunda diferenciação de vida de usos, de costumes, neste crisol da evolução, pela qual, nas marchas dos tempos, vamos-nos desenvolvendo. Por isso, ao invés da história geral, a história particular, não em noções, mas em minúcias profundas, destacando seriamente cada Estado com a sua vida. Eis o motivo por que achamos deficiente o ensino da história do Pará (MEDEIROS *apud* ILDONE, p. 206)

Ainda segundo Océlio Medeiros, a história de Belém e do Pará padece do desconhecimento e os homens mais destacados da sociedade não transpõem fronteiras, ou seja, “nascem, vivem, progridem, celebrizam-se, e enfim, obscurecidos pelas circunstâncias, encerram a existência nos limites de uma pequena área” (MEDEIROS *apud* ILDONE, p.207).

Medeiros reflete a partir da visão do turista, que ao chegar a Belém à espera do exotismo da paisagem amazônica, encontra apenas uma cidade tranquila e sem informações sobre seu passado.

No mesmo período em que a literatura paraense ingressava em uma onda de renovação de suas bases, observamos o surgimento de uma fértil produção historiográfica no Pará. Em 1915, Teodoro Braga lança as *Apostilas de História do Pará*, e em 1920 de Raimundo Proença e Sílvio Nascimento as *Noções de História Pátria*. Confirmando o interesse intelectual pela história do Pará, em 1937, surgem *Pontos de história do Pará* e *Noções de História do Pará*, de Raimundo Proença e Ernesto Cruz e logo em seguida em 1938 e 1942 surgem *Noções de História do Brasil e do Pará* e *Síntese da História do Pará*, de Jorge Hurley e Artur César Ferreira Reis, respectivamente (MEIRA; ILDONE; CASTRO, 1990, p. 303).

2.6 O MODERNISMO PARAENSE NO INÍCIO DO SÉCULO

A proliferação de movimentos artísticos (Cubismo, futurismo, expressionismo, dadaísmo, surrealismo) em meio a um cenário turbulento da crise europeia ecoa com vigor nas letras brasileiras e logo influencia os artistas paraenses.

Como nos informa José Ildone, no campo da poesia havia a predominância do parnasianismo. Ele diz que “observando-se a poesia local, chega-se à conclusão de que ainda

o parnasianismo que se sobrepõe a qualquer nova expressão, nas primeiras décadas deste século. Esse fato, aliás, é comum no resto do Brasil” (ILDONE, 1990, p. 220). Ao mesmo tempo, podemos considerar a avaliação de J. Eustáquio de Azevedo, um dos maiores historiadores da Literatura Paraense, conhecido também por sua aversão à escola simbolista. Em sua obra *Antologia Amazônica* de 1904, após avaliar o surgimento das escolas sertanejas condoreira, parnasiana, naturalista e simbolista, faz um comentário descritivo importante:

Os intelectuais paraenses, afeitos à leitura simultânea desses novos sistemas, sem orientação segura, borboletearam por todos eles, tornando-se ecléticos; e, desde então, procurando sobressair uns aos outros nas composições de prosa e verso que pela imprensa, e em livros, ofereciam à avidez do leitor (AZEVEDO *apud* ILDONE, 1990, p. 222).

Então, observamos que apesar da predominância parnasiana existia um cenário de ecletismo estilísticos e estético em Belém¹⁶. Foi poucos anos depois, quando seis anos antes da Semana de Arte Moderna, em 1916, um grupo de escritores paraenses lançou em Belém a revista *Efemeris*. Em torno deste fato criou-se, posteriormente, um sentimento de indignação dos intelectuais e artistas da região Norte com os autores de livros didáticos, compêndios e livros de história em geral, pela negligência diante da importância e pioneirismo da revista paraense. Esse é o tom informativo que José Ildone apresenta no tópico *O Modernismo e seus enraizamentos*. A revista paraense é valorizada por ser uma espécie de anúncio das mudanças trazidas pela Semana de Arte Moderna que em fúria se jogaria contra o tradicionalismo estabelecido em 1922. Assim diz José Ildone:

A tentativa de renovação de 1916 não iria perder-se. As revistas em torno das quais os grupos de literatos renovadores se aglomeravam, teriam sequência em Belém, provando que a busca de nova mensagem literária não é privilégio dos centros mais avançados do país (ILDONE, 1990, p. 226).

O ambiente cultural na Belém do auge da riqueza da borracha possuía um alto grau de europeização e um contato frequente com as novidades europeias.

No número 10 de fevereiro de 1924, estampa uma propaganda da Transatlântica Italiana, que tinha sede em Gênova e agência em Belém (Rua de Bragança, nº3)... [...] Antes, porém, a revista *Efemeris* em 1916, estampava duas propagandas altamente significativas para reforçar o que afirmei anteriormente: - Pará-Chic-Livraria e Papelaria...9...) Revistas Brasileiras, Portuguesas, Inglesas, Francesas, Espanholas e Italianas (ILDONE, 1990, p. 226).

Era Belém uma minoria de membros das elites que liam revistas estrangeiras, aprendiam latim na escola, e se expressavam com expressões estrangeiras no dia-a-dia. Muitos viajantes

¹⁶ O ecletismo também existiu em sua dimensão arquitetônica. Fabio Fonseca de Castro, em **A cidade Sebastiana** comenta sobre este ecletismo na arquitetura de Belém.(CASTRO:2001)

que conheceram Belém entre 1920 e 1960 relatam os traços europeus da cidade. Fábio Fonseca de Castro comenta o relato de um ex-membro da elite do látex em Belém, Synésio Mariano de Aguiar, que contou-lhe que:

[...] durante a infância, passada em Belém durante o ciclo do látex, era obrigado a falar em casa em cinco idiomas além do português, e que em cada dia da semana, durante o almoço, os pais conversavam com os filhos numa língua diferente. Assim, as segundas-feiras eram conhecidas por “as inglesas”, as terças-feiras por “alemães”, as quarta-feiras por “as francesas” e assim por diante (CASTRO, 2010, p. 166).

O vanguardismo futurista nos chega mais rápido, pois vêm direto dos informes que o escritor Fernando Pessoa e Mario de Sá Carneiro faziam do movimento. A atuação de Fernando Pessoa como crítico aqueceu o debate público português e provavelmente repercutiu em Belém também, uma vez que tendo ele relativizado a importância de Camões teria um impacto nas escolas da cidade que tinham os Lusíadas como leitura obrigatória.

O pioneirismo artístico-literário de Belém existia em função de sua aproximação com Portugal, sendo por muitos considerada a cidade mais portuguesa do Brasil. José Ildone chega a comparar a introdução e propagação das ideias renovadoras em São Paulo e Belém, concluindo que Belém teria sido mais rápida em fechar um ciclo de movimentação de apenas 7 anos entre 1916 *Efemeris* e 1923 *Belém Nova*. (MEIRA; ILDONE; CASTRO, 1990, p. 225).

A revista *Belém Nova* é o melhor emblema das ideias modernistas no Norte. Publicada entre 1923 e 1929, esta inovadora publicação literária reunia escritores, poetas e os mais destacados jovens intelectuais paraenses da época entre os quais estavam Paulo de Oliveira, De Campos Ribeiro, Wenceslau Costa, Abguar Bastos, Clóvis de Gusmão, Pedro da Silva Santos, Eimar Tavares e Bruno de Menezes (MEIRA; ILDONE; CASTRO, 1990, p. 235).

Em Belém, apesar do marco inovador representado pela *Belém Nova*, não houve uma ruptura violenta com a velha guarda e nem o a formação de grupos dissidentes como houve em no modernismo paulista. No *manifesto da Beleza*, Francisco Galvão expressa com nitidez às ideias modernistas. E quando ele diz “porque nós estamos fazendo a grande obra da criação de uma Arte puramente nossa, verdadeiramente nacional” estamos diante da crítica ao plágio e da defesa de uma Arte nacional. Esta dimensão particularista presente no modernismo é um dos pilares mais importantes para nossas construções identidade no Pará. No editorial “uma reação necessária”, Bruno de Menezes, referindo-se ao movimento modernista de 22, oferece outra passagem onde se explicita este particularismo: “Arte, isenta de modelos estrangeiros, livre de imitações escolásticas, independente no sentido lato da palavra-regional-plasmando a vitalidade de uma raça” (MENEZES *apud* ILDONE, p. 241). Durante o período de publicação

da revistam, os manifestos estavam em alta, e são eles que nos fornecem indicações de um discurso particularista, regionalista, por exemplo, como em *À geração que surge* e no famoso manifesto de Abguar Basto, *Flaminaçu*, de 1927. No primeiro temos um tom conclamador:

É chegada para o Norte brasileiro a hora extraordinário de seu levantamento Ergamo-nos! Seja o Pará o baluarte da liberdade nortista!... [...] O Sul proposita da mente se esquece de nós.[...] Façamos nossos imortais; coroemos nossos príncipes de Arte...[...] Libertemo-nos! Mostremos aos anêmicos de iniciativa, de patriotismo, de atividade, que o Norte pode ter a sua Literatura [...] Criemos a Academia Brasileira do Norte! (MEIRA; ILDONE; CASTRO, 1990, p. 290).

No *Flaminaçu*, temos passagens no mesmo diapasão particularista do primeiro manifesto:

Flami-n'-assu é mais sincera porque exclui, completamente, qualquer vestígio transoceânico; porque textualiza a índole nacional: prevê as suas transformações étnicas; exalta a flora e fauna exclusivas ou adaptáveis do país. Combate os termos que não externem sintomas brasílicos, substituindo o cristal pela água. O aço pelo acapu, o tapete pela esteira, o escarlate pelo açaí, a taça pela cuia, o dardo pela flecha, o leopardo pela onça, a neve pelo algodão, o veludo pela pluma de garças e sumaúma, a “flor de lótus” pelo “amor dos homens” [...] Amor, a Beleza, a Força, a Alegria e os herpes das planícies e dos sertões, e as guerras de independência, canta ruidosa os nossos usos e costumes, dando-lhes uma feição de elegância curiosa (BASTOS *apud* MEIRA; ILDONE; CASTRO, 1990, p. 293-294).

A movimentação literária belenense cujo principal meio de expressão era a revista *Belém Nova*, teve um profundo impacto nas gerações de artistas atuantes nas décadas seguintes. Em suas considerações finais sobre este período José Ildone diz que “Apesar de alguns escritores continuarem respirando Amazônia, mas, estranhamente nada escrevendo sobre ela, a tendência que se observa é a do exame, da interpretação, da louvação contida ou da denúncia em torno da realidade regional”. (ILDONE, 1990, p. 305). A atmosfera cultural estava carregada pelo regionalismo que ainda se desenvolveria bastante nas obras de Dalcídio Jurandir, Eneida de Moraes, Haroldo Maranhão, Benedito Monteiro e na música com o maestro Waldemar Henrique.

3 ENTRE A UNIDADE E A DIVERSIDADE DA CULTURA NACIONAL: A IMPORTÂNCIA DO CONSELHO FEDERAL DE CULTURA.

Neste capítulo abordo a importância da criação do Conselho Federal de Cultura, CFC em 1967 e a repercussão de sua política nos Conselhos estaduais de Cultura.

Pretendemos investigar ação desse ente coletivo na esfera da cultura - _ no interior da estrutura político-administrativa do regime civil-militar brasileiro. Objetiva-se analisar seus pilares teóricos, seus objetivos e ações práticas. Especialmente interessante para nossa pesquisa são três pontos: Saber qual foi à importância dada à cultura popular pelo CFC na formulação de suas políticas e de como os conselhos estaduais entravam em sintonia com esta. Segundo, como o movimento folclórico se alinhou com a política do CFC depois de 1967 no regime militar? Até que ponto o folclorismo da década de 50 e início de 60 influenciou as concepções sobre cultura popular dos CFC assim como dos conselhos estaduais? Para este fim, nosso principal auxílio é o trabalho de Tatyana de Amaral Maia¹⁷.

No que tange a documentação em que se baseia nosso estudo de tese informo que utilizamos ofícios, pareceres, conferências e atas, publicados integralmente na Revista de Cultura do Pará (RCP), órgão do Conselho Estadual de Cultura CEC-PA.

Além disso, consideramos as atas das sessões ordinárias e solenes do órgão, reunidas sob o título de Anais e que passaram a ser publicadas a partir de 1975. Boa parte das fontes aqui reunidas foram extraídas desses anais e da revista sem falar nas matérias de jornais da época¹⁸.

3.1 O CONSELHO FEDERAL DE CULTURA

Em 12 de novembro de 1966, o Conselho Federal de Cultura, CFC, foi criado pelo Decreto-Lei nº74, funcionando efetivamente no Rio de Janeiro, apenas a partir de 27 de Fevereiro de 1967. Este ato institucionalizou a ação do Estado no setor cultural. Figura chave

¹⁷ MAIA, Tatyana de Amaral. Os Cardeais da cultura Nacional: O Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975). São Paulo: Itaú Cultural: Iluminuras, 2012. Este livro resultada da tese de doutorado de Tatyana de Amaral. Seu trabalho recebeu o prêmio do Itaú cultural.

¹⁸ As fontes de jornais constam nos jornais micro-filmados e acessíveis ao público na Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves, FCPTC. Trabalhamos também com as edições da Revista de Cultura do Pará entre 1968 e 1978(edições trimestrais e semestrais) embora o recorte principal de pesquisa seja entre 1968 e 1975.

¹⁹ Josué Montello, em depoimento dado numa reunião do CFC em 1971, afirmava que a questão cultural preocupava Castello Branco, principalmente n o Rio de Janeiro e São Paulo, cidades onde a esquerda era mais forte.

na criação do Conselho, Josué Montello, tinha sido convidado pelo ministro da Educação e Cultura, Raymundo Moniz de Aragão (1965-1966) para propor renovações, surgindo como proposta a criação de um Plano Nacional de Cultura e de um órgão como sujeito das ações do ministério (MAIA, 2012).

A criação do CFC refletia a acirrada disputa político-ideológica vigente no contexto da ditadura militar, e seu surgimento pode ser interpretado como uma resposta cultural dada às esquerdas da época pela ditadura. O acirramento dos conflitos aumenta em função das medidas autoritárias tomadas pelo regime nos anos após o golpe: demissões sumárias nas instituições de ensino, invasão da União Nacional dos Estudantes, UNE, perseguições e prisões de jornalistas, professores, intelectuais, artistas e estudantes, foram práticas de repressão que causaram enorme insatisfação. Depois da prisão de Ênio Silveira, proprietário da editora Civilização Brasileira, a esquerda passa a exercer profunda crítica ao regime lançando em 1965 na imprensa o manifesto *Intelectuais e artistas pela liberdade*, assinado por um número aproximadamente de 660 intelectuais e artistas. A esquerda era caracterizada por significativa produção cultural como atestavam o intenso engajamento dos centros populares de cultura, os CPC's da UNE, o Teatro de Arena e Teatro Oficina, o Cinema Novo, O Show opinião, a Revista Civilização Brasileira (1965-1968). A força da esquerda na área cultural ao longo da década de sessenta, é comentada por Roberto Schwarz em 1969, dizendo que “apesar da ditadura de direita, há relativa hegemonia cultural de esquerda no país” (COHN, 1984, p. 88).

A censura e repressão à produção artística e intelectual do primeiro momento aumentaram ainda mais após o AI-5 de 1968, incrementando-se o aparato repressivo do Estado através dos Inquéritos Policiais- Militares, os Atos Institucionais, a Lei de Imprensa e a Nova Lei de Segurança Nacional.

Concordamos com o diagnóstico de que a política do Estado militar girava em torno de dois eixos: A repressão e censura de um lado coibindo a ação da esquerda e de suas organizações, e de outro lado, na tentativa de ocupar o vazio criado pela ação repressora, incentivando a criação de agências e órgãos de fomento da área cultural. Os números levantados pela pesquisa de Sergio Miceli¹⁹ demonstram que o Estado empenhou-se na

¹⁹ MICELI, Sergio. O processo de construção institucional na área cultural federal (anos70). In: MICELI, Sergio. (Org). Estado e cultura no Brasil. São Paulo:Difel,1984p.55-83.

criação de agências, institutos e conselhos²⁰ assim como na promoção de documentos, programas e campanhas²¹ tornando-se um grande mecenas da cultura brasileira. É a partir deste segundo eixo dentro do contexto sócio-político do período pós-golpe de 64 que entendemos o significado da criação do Conselho Federal de Cultura em 1967. Se o regime se expunha com a crescente repressão às liberdades civis mostrando seu lado mais violento, oferecia em contrapartida uma face otimista e repleta de positividade em torno de sua política cultural. Vejamos a descrição do sociólogo Gabriel Gohn sobre a operação do Estado na área cultural.

Enquanto na linha de frente se travava uma batalha mais árdua para desbaratar as forças adversárias e neutralizar a sua produção, com vistas a assumir o controle do processo cultural no passo seguinte. A censura e a intervenção nas instituições culturais têm a ver com essa face mais visível, apesar de tudo, de uma ação que, no entanto visava mais fundo (...) a codificação do controle sobre o processo cultural (COHN, 1984, p. 87-88).

Vale ressaltar que nesta disputa político-ideológica “o conselho permaneceu nos espaços tradicionalmente ocupados pelas elites culturais atuantes no Estado desde o primeiro governo Vargas (1930-1945)” (MAIA, 2012, p. 39).

Este caminho institucional vinha sendo construindo desde a década de 30 pelos intelectuais, entre os quais alguns ligados aos movimentos modernistas, folcloristas assim como às academias de letras e aos Institutos Históricos Geográficos. Sem dúvida o marco inicial das políticas culturais dirigidas pelo Estado remonta ao governo de Getúlio Vargas (1930-1945), período em que as forças estatais se preocuparam em construir uma Institucionalidade para o setor cultural. Trabalhando sob a perspectiva da preservação do patrimônio Material, influenciado pelo discurso modernista da preservação das cidades histórica, criou-se em 1937 o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN).

Além disso, ocorreu a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) e do Instituto Nacional do Livro (INL). Finalmente, em julho de 1938 o governo cria o primeiro Conselho Nacional de Cultura. Essa movimentação precede o surgimento do movimento folclórico, mas que, no entanto, emergiria poucos anos depois em meio a este ambiente de predominante caráter nacionalista. Após o golpe de 1964, a postura de intervenção estatal na área da cultura não só permanece como se amplia (MAIA, 2012, p. 159).

O ideário nacionalista estava contido na doutrina de segurança nacional defendido pelos militares reunidos na Escola Superior de Guerra (ESG) e encontrou um forte paralelo na

²⁰ Instituto Nacional de Cinema (1966); Conselho Federal de Cultura (1966); Embrafilme (1969); Departamento de Assuntos Culturais (1970); Conselho Nacional de Direito Autoral (1973); Centro Nacional de Referência Cultural (1975); Fundação Nacional de Arte (1975); Conselho Nacional de Cinema (1976); Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1979); Fundação Nacional Pró-Memória (1979).

Política Nacional de Cultura (PNC) criada em 1975. Muitos intelectuais que contribuíram com os cursos realizados pela ESG vieram a ser membros do CFC, entre eles Afonso Arinos de Melo Franco, Gilberto Freyre e Arthur Cezar Ferreira Reis, entre outros.

Quando Tatyana de Amaral Maia diz que o “CFC privilegiou a preservação, a defesa e a divulgação do patrimônio cultural”, evidencia-se também uma linha de continuidade histórica no campo teórico e cultural pela permanência dos três pilares fundamentais do movimento folclorista sintetizados por Renato Almeida na pesquisa, na defesa e no aproveitamento. O estado militar ampliava uma tendência cuja marca principal estava no estreitamento da relação entre Estado e Intelectuais na produção de políticas culturais (MAIA: 2012 p.39).

Segundo Tatyana do Amaral Maia:

[...] para os membros do Conselho, a ação estatal no setor deveria priorizar as áreas consideradas essenciais da cultura nacional: os conjuntos arquitetônicos, as obras da literatura, as comemorações dos acontecimentos históricos singulares, as manifestações folclóricas (MAIA, 2012, p. 39).

Os conselheiros eram escolhidos pelo Presidente do CFC e distribuíam-se em 4 câmaras: Artes, Ciências Humanas, Letras e Patrimônio Histórico e Artístico. Entre 1967 e 1975 o Conselho Federal de Cultura teve três presidentes, Josué Montello (1967-1968); Arthur Cezar Ferreira Reis (1969-1972) e Raymundo Moniz de Aragão (1973-1974) assim como 40 intelectuais exercendo os cargos de conselheiros. Segundo análise de Maria Madalena Diégues Quintella²² estes intelectuais já possuíam experiência em atividades burocrático-administrativas adquiridas em instituições como museus, institutos históricos ou em missões para divulgação da cultura brasileira. Tatyana de Amaral Maia diz que “essa definição de elite cultural permite visualizar como as práticas da ABL e do IHGB foram incorporados pelo Conselho (CFC)” (MAIA, 2012, p. 41).

O Conselho Federal de Cultura também incorporou a valorização da cultura popular, um ponto que já era central no projeto do movimento folclorista nas décadas de 40 e 50. A presença de pessoas ligadas a Comissão Nacional de Folclore Brasileiro, tais como Vicente Salles e Artur Cezar Reis, nos quadros do Conselho atesta certo nível de continuidade entre as duas entidades por meio de uma rede de pessoas que vinham construindo um consenso desde a década de 30. A presença dos folcloristas sinaliza para a importância atribuída à cultura popular dentro do conselho. Tal relevância é atestada pelo relatório publicado em 13 de Abril

²² QUINTELLA, Maria Madalena Diégues. Cultura e poder ou espelho, espelho meu: existe alguém mais culto do que eu? In: MICELI, Sergio(Org). Estado e cultura no Brasil. São Paulo: Difel, 1984 p.113-134.

de 1976, no qual o secretário de Estado de Cultura, Desportos e Turismo submete à apreciação do Conselho Estadual de Cultura o anteprojeto de implantação do Museu de Arte Popular do Pará²³ (Revista de cultura do Pará. Ano 6 n° 22 e 23- Janeiro/ Junho- 1976. p.375).

De acordo com a análise de Madalena Diegues a identidade dos membros da elite cultural no Brasil baseava-se em critérios formais e informais. Um importante requisito informal era o discurso de pertencimento a uma “grande irmandade”, algo muito próximo da ideia de “fraternidade folclórica” difundida nos anos 50 dentro da Comissão Nacional de Folclore Brasileiro, CNFB. (QUINTELLA, 1984). Semelhantemente ao ocorrido dentro do movimento folclórico, o sentimento de pertencimento ao Conselho Federal de Cultura se fortifica nas reuniões e encontros. No que diz respeito às afinidades ideológicas pode-se sublinhar a busca pela identidade nacional como um dos objetivos mais perenes nesta elite cultural. Para Tatyana de Amaral Maia os intelectuais do CFC formavam uma rede cujos traços principais eram:

A organização de grupos bem articulados no interior do Estado a partir do primeiro governo Vargas (1930-1945); a participação ativa em movimentos organizados como estratégia de inserção nos debates políticos e culturais do país; a crença no papel da “tradição” como valor da modernidade. Esses posicionamentos políticos estavam alicerçados em outras matrizes ideológicas, principalmente no otimismo, no regionalismo e no nacionalismo (MAIA, 2012, p. 44).

Ao definirem o intelectual como “homens de pensamento e ação” os conselheiros do CFC se inseriam numa tradição intelectual construída a partir da década de 20. A busca pela identidade nacional é constante neste processo que implicava também numa ação de dirigismo estatal. A construção da identidade nacional era tarefa que deveria caber aos intelectuais, pois enquanto conhecedores da realidade nacional estariam habilitados a encontrar os elementos válidos na formação das categorias “povo” e “nação”.

Ressalto que a partir da década de 40, dentro do cenário geopolítico internacional marcado pela Guerra Fria, o Brasil aproxima-se do bloco capitalista liderado pelos EUA. Assim, no Brasil surge a Ideologia de Segurança Nacional com base na ideia de garantir a integridade territorial, e a ordem social. É neste momento que o Estado Brasileiro impõe sua tutela em relação às demandas nacionais e que se sobressai a noção de que os interesses da nação deveriam vir à frente e acima de interesses individuais internos. É importante lembrar que o jurista Afonso Arinos de Mello Franco participou dos debates parlamentares da criação

²³ Revista de cultura do Pará. Ano 6 –n° 22 e 23- Janeiro/ Junho- 1976. Belém- Pará.

da Lei de Segurança Nacional, no final da década de quarenta, tornou-se em 1966, um dos primeiros membros do CFC (COMBLIN, 1978).

Outro fator de continuidade entre a Comissão Nacional do Folclore Brasileiro e o Conselho Federal de Cultura é percebido no fato de que o CFC estimula a criação dos conselhos estaduais e municipais, renovando também uma relação espacial de poder entre um centro de poder federal e um núcleo regional reprodutor e auxiliador de suas concepções. Tendo herdado uma institucionalidade capilarizada formada por pesquisadores e intelectuais em rede, o CFC representou novamente um centro político criador e irradiador de ações diretivas que eram reproduzidas em escala regional a partir das institucionais locais do estado. Se durante o tempo do movimento folclórico se tratava lugares de poder ocupados pela Comissão Nacional e suas comissões estaduais, durante a ditadura militar era o CFC e seus conselhos estaduais que ocupariam essas posições.

No entanto, o CFC se diferenciava de forma significativa em um ponto importante do antigo Conselho Nacional de Cultura (CNC) criado ainda durante o Estado Novo. Nas palavras proferidas na solenidade de instalação do Conselho, em janeiro de 1967, Josué Montello diz sobre o Conselho:

Inspirado na ideia federativa, o novo órgão começa por levar em consideração, no panorama da cultura brasileira, a variedade regional consagrada pela federação política. Parte assim da peculiaridade local, numa Nação de dimensões continentais, para eleger a harmonia da unidade. Não há de impor uma política de cultura, ao sabor das planificações abusivas, senão há de recolher de cada região do País as aspirações, as tendências e tradições, que motivarão essa política, na ordenação de um Plano Nacional²⁴.

Josué Montello evidencia uma diferença entre o CNC e o CFC. Se no primeiro a ideia predominante de cultura era representada pela unidade e homogeneidade no segundo foi o fator heterogeneidade que se tornou central. A tarefa principal consistia em “recolher de cada região do País as aspirações, tendências e tradições”²⁵. Esta concepção já estava presente no discurso feito por Castello Branco na cerimônia de inauguração do CFC, no qual ele expressou o desejo de “que os conselheiros fossem representantes das diversas regiões do país” (MAIA, 2012, p. 49). Assim sendo, o Conselho Federal de Cultura teve membros de vários estados brasileiros.

²⁴ *CONSELHO ESTADUAL DE CULTURA- CEC*. Belém, set./1968, “Discurso proferido pelo acadêmico Josué Montello, presidente do Conselho Federal de Cultura, por ocasião de sua instalação”. p. 180.

²⁵ Idem, idem.

Considero este ponto bastante relevante dentro de nossa análise sobre a influência exercida pelas forças institucionais sobre a modernização do Carimbó. Quando o governo passa a reconhecer o valor da diversidade, as regiões e suas particularidades adquirem maior peso na construção da identidade nacional. De uma entidade “Nacional” criava-se um organismo “Federal”, sendo essa mudança na denominação um sinal desta diferença de perspectiva.

Por isso, Tatyana do Amaral nos informa que “O CFC estimulou a criação dos conselhos estaduais de cultura (CECs) e dos conselhos municipais de cultura (CMCs), considerados fundamentais para o planejamento e a execução de políticas culturais que abrangessem todo o território nacional”. (MAIA, 2012, p. 104). A necessidade dos conselhos estaduais e municipais cresce em função do objetivo da criação de um “sistema nacional de cultura”, o qual funcionaria a partir da articulação de tais conselhos. Assim, com o intuito de solidificar os conselhos estaduais e municipais, entre os dias 22 e 34 de abril de 1968 realizou-se a I Reunião Nacional dos Conselhos de Cultura.

Neste tópico ressalto como a criação do Conselho Federal de Cultura representou uma inflexão no que tange às preocupações do estado à diversidade regional brasileira. A construção a cultura nacional passou a considerar com mais ênfase a cultura de cada região, atribuindo maior importância a singularidade regional dentro do Plano de Cultura previsto. Se em vários pontos observamos uma continuidade na ação desta elite cultural a partir da década de 30, de outro modo houve mudanças de curso e diferenças importantes nesta trajetória histórica.

3.2 OS ECOS DOS CARDEAIS DA CULTURA NACIONAL NO ESTADO DO PARÁ: A FORMAÇÃO DO REGIONALISMO CONSERVADOR

O Conselho Estadual de Cultura do estado do Pará foi criado pela LEI Nº 4.073, de 30 de dezembro de 1967. Em agosto, deste mesmo ano, 4 meses antes sua criação, na mensagem endereçada ao presidente e demais membros do Poder Legislativo do estado, o então governador Alacid Nunes justifica a criação do conselho dizendo:

Para permitir um melhor intercâmbio cultural entre as Unidades da Federação e a União, o qual, uma vez concretizado, possibilitará a integração nacional nesse campo de atividade o Ministério da Educação e Cultura sugeriu a este Executivo a criação do Conselho Estadual de

Cultura, que muito poderá contribuir na formulação do Plano Nacional de Cultura, em seu aspecto regional.²⁶

Uma maior preocupação como “aspecto regional” marcou uma diferença de perspectiva nos esforços de construção da identidade nacional indo da unidade à diversidade. Foi por solicitação do próprio presidente do Conselho Federal de Cultura, Dr. Josué Montello, que o governador Alacid Nunes articulou a criação do conselho estadual junto ao poder legislativo.

O Conselho Estadual de Cultura do Pará, o primeiro criado na região amazônica, foi constituído de 15 membros nomeados pelo Governador do Estado por um período de 6 anos, mas na verdade havia mudanças de um terço dos membros de dois em dois anos. O Conselho foi formado por câmaras ou comissões cujas tarefas recaíam sobre assuntos pertinentes às artes, letras e ciências humanas assim como questões referentes ao patrimônio histórico e artístico estaduais. Após a solicitação do governador Alacid Nunes o projeto foi encaminhado, porém com alterações feitas pelos deputados da Assembleia, destacando-se o artigo 2º. De acordo com este artigo do projeto:

[...] será obrigatória a inclusão, entre os membros do Conselho, de representantes indicados pelas seguintes entidades: Prefeitura Municipal de Belém, Arquidiocese de Belém, Universidade Federal do Pará, Instituto Histórico e Geográfico do Pará, Academia Paraense de Letras, Instituto dos Advogados e Sociedade Médico-Cirúrgica do Pará²⁷.

O Governador Alacid vetou esse 2º artigo, pois o órgão não deveria ter vinculação classista, já que não se tratava de uma entidade representativa. O governo queria garantir que não houvesse espaço o crescimento de opiniões conflitantes dentro da entidade, tendo em vista que esta deveria subordinar-se a formulação da política nacional de cultura do CFC (MORAES: 2006 p155).

Ao Conselho Estadual de Cultura do Pará competia a elaboração do Plano Estadual de Cultura, organização e concretização de suas ações administrativas. A atuação do Conselho Estadual, no entanto, não deveria ocorrer em isolamento, e sim em sintonia e parceria com outros organismo e instituições. Em primeiro lugar, deveria colaborar com o Conselho

²⁶ *CONSELHO ESTADUAL DE CULTURA- CEC*. Belém, Mensagem do EXMO Sr. Governador do Estado À Assembleia Legislativa, encaminhando o projeto de lei que —cria o conselho estadual de cultura e dá outras providências (Ofício nº 526/67-SEGOV de 9-8-67).

²⁷ CFC/Pa, 1968 p. 15.

Federal de Cultura, entendido como “órgão consultivo de assessoramento, na formulação, execução e fiscalização do Plano Nacional de Cultura”²⁸. Em seguida, deveria auxiliar instituições culturais locais; atuar na defesa e preservação do patrimônio histórico e artístico assim como promover exposições, festivais, congressos artísticos, científicos e literários. (MORAES, 2006, p. 185).

Era notável o papel político das instituições educacionais naquele momento de grande organização e agitação estudantil, o que mobilizaria a ditadura no sentido de anular estes focos de resistência. Vale ressaltar que havia uma parceria entre os diretores de órgãos da secretaria de educação e cultura e os membros do Conselho Estadual de Cultura, os quais poderiam se reunir para debater temas em comuns e afins.

Na esfera estadual paraense os intelectuais integrados no Conselho Estadual de Cultura, semelhantemente aos intelectuais conselheiros federais, já era personagens públicos de conhecida e experiente atuação na esfera cultural e na esfera política. Se na esfera federal tínhamos o sociólogo Gilberto Freyre, o jurista Afonso Arinos de Mello Franco e o historiador Arthur Cezar Ferreira Reis, na esfera estadual contava-se com o professor Clóvis Silva de Moraes Rego, o médico José Rodrigues da Silveira Neto, Reitor da Universidade Federal do Pará UFPA do jurista Otávio Mendonça, da educadora Maria Annunciada Chaves, Aloysio da Costa Chaves e do historiador Ernesto Cruz.

A seguir temos uma tabela²⁹ feita com o objetivo de relacionar os primeiros 15 conselheiros estaduais e os Cargos e Funções que exerciam no momento em que foram nomeados por Alacid Nunes:

Membros do CEC	Profissão	Cargos que ocuparam antes do conselho
José Rodrigues da Silveira Netto	Professor de Higiene Preventiva de Medicina Universidade do Pará.	2º Tenente Médico da Reserva de 2º classe do Exército Nacional

²⁸ *CONSELHO ESTADUAL DE CULTURA- CEC*. Belém, Projeto de Lei, encaminhado á Assembleia Legislativa. P. 7.

³⁰ Com base nos dados das Revistas de cultura do Pará, fiz esta tabela para mostrar em detalhes o perfil dos intelectuais atuantes no CEC.

Otávio Mendonça	Professor catedrático e advogado	Secretário de Educação do Amapá na gestão de Janary Nunes.
Orlando Chicre Miguel Bitar	Advogado e professor de línguas, Francês, Inglês e Latim.	Ex-professor de sociologia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade Federal do Pará.
Ernesto Bandeira Coelho	Militar. Engenheiro Militar do exército	Instrutor Chefe de Artilharia no Centro de Preparação de Oficiais da Reserva em Porto Alegre
Daniel Queima Coelho de Souza	Advogado e professor catedrático da Faculdade de Direito da Universidade Federal do Paraná	Secretário Geral do Estado (Período Maroja Neto, 1945) e Consultor Geral do Estado (Período Jarbas Passarinho. 1964-1966)
Acy de Jesus Neves de Barros Pereira	Advogado e professor titular efetivo da 2ª Cadeira de Português do Colégio Estadual “Paes de Carvalho”. Professor Adjunto no exercício da Cátedra de Língua Portuguesa, do Curso de Letras da Faculdade de Filosofia, Ciência e Letras da Universidade Federal do Pará.	Membro da Comissão Examinadora do Concurso da Habilitação da Escola de Teatro da Universidade Federal do Pará(1964-1965). Professor de português do Ginásio Souza Franco (1954-1962).
Maria Anunciada Ramos Chaves	Professora Catedrática do	
	Colégio Estadual “Paes de Carvalho”, efetivo de Ensino Superior da Universidade do Pará	Colégio Moderno. Professor Federal
Clóvis Silva Morais Rêgo	Governo. Titular efetivo Professor de Escolas da Cadeira de Português Noturnas da Capital na 1ª do Colégio Estadual “Paes Companhia de Metralhadoras de Carvalho”. Anti-Aéreas, em Val-de-Cães	Secretário de Estado de Inspetor do ensino Público
Aloysio da Costa Chaves	Juiz do Trabalho. Presidente do Tribunal Regional do Trabalho da 8ª Região. Professor Catedrático de Economia Política da Faculdade de Direito da Universidade Federal do Pará	Advogado. Diretor da Faculdade de Direito da Universidade Federal do Pará.

Silvio Augusto Bastos Meira	Professor Catedrático de Direito Romano da Universidade Federal do Pará	Consultor Geral da Prefeitura Municipal de Belém. Ex- Deputado Estadual (1947- 1954)
Inocêncio Machado Coelho Neto	Funcionário aposentado da Justiça do Trabalho	No Governo Magalhães Barata foi nomeado Arquivista da biblioteca e Arquivo Público do Estado, .Diretor de Imprensa, Propaganda e Turismo do Departamento Estadual de Imprensa eE Propaganda, DEIP. Foi nomeado Chefe do Museu Paraense Emílio Goeldi
Temístocles Santana Marques	Jornalista e professor de Português. Diretor do Jornal O Liberal	Redator Chefe do jornal “O estado do Pará” durante 30 anos. Deputado Estadual. Interventor Federal em Ananindeua. Membro da Academia Paraense de Letras e do Instituto Histórico Geográfico do Pará
José Sampaio de Campo Ribeiro	Engenheiro agrônomo e Jornalista. Presidente da Academia Paraense de Letras e Presidente da Ass, Geral do Instituto Histórico e Geográfico do Pará	Funcionário Civil do Ministério da Marinha. Secretário de Estado de Educação e Cultura. Presidente Do Rotary Clube de Belém-Nazaré
Ernesto Horácio da Cruz	Funcionário Público. Presidente do Instituto Histórico Geográfico do Pará	Presidente da Academia Paraense de Letras. Diretor da Biblioteca e Arquivo Público do Pará
Luiz Miguel Scaff	Médico. Conselheiro Regional de Medicina do Estado do Pará. Representante do Ministério da Saúde no Conselho Deliberativo da superintendência do Desenvolvimento da Amazônia	Auxiliar Acadêmico do Ambulatório de Doenças Venéreas da Policlínica Geral do Rio de Janeiro

Entre os conselheiros estaduais estavam representadas diferentes áreas e diversas funções na Medicina, Luiz Miguel Scaff e José Rodrigues da Silveira Netto, no Direito havia Silvio Augusto de Bastos Meira e Aloysio da Costa Chaves no jornalismo Temístocles Santana Marques e no ensino e Maria Anunciada Ramos Chaves.

A experiência na esfera de administração pública pode ser exemplificada pela presença de Machado Coelho Neto que ocupou cargos importantes durante o Governo Magalhães Barata.

No que concerne à relação com instituições culturais Clóvis Silva de Moraes Rego era membro do Instituto Histórico e Geográfico do Pará. Temístocles Santana Marques era membro da Academia Paraense de Letras e do Instituto Histórico Geográfico do Pará. José Sampaio de Campo Ribeiro foi Presidente da Academia Paraense de Letras e Presidente da Ass, Geral do Instituto Histórico e Geográfico do Pará. Ernesto Horácio da Cruz foi Presidente do IHGP e da Academia Paraense de Letras assim como Diretor da Biblioteca e Arquivo Público do Pará. Os dados na tabela confirmam que os intelectuais do Conselho Estadual de Cultura possuíam o mesmo perfil dos intelectuais do CFC e que sua formação, inexperiência na esfera pública e alinhamento ideológico foram decisivos em sua escolha.

Apesar da diversidade de suas formações e visões, todos estes personagens intelectuais e profissionais compartilhavam uma posição em comum em apoio ao regime ditatorial e da ação do Estado na área cultural. Espelhando os intelectuais do CFC, alguns dos integrantes do CEC/PA tiveram uma proximidade e contribuição nos cursos e palestras promovidos pela ESG tais como José Rodrigues da Silveira Neto e Silvio Augusto de Bastos Meira. Analisando a relação entre o CFC e o CEC/PA, o historiador Cleodir Moraes diz:

Se, no esquema da política cultural pensada pelo governo federal, o CFC deveria equacionar a diversidade cultural apresentada pelas regiões do país na elaboração de uma “cultura nacional” que galvanizasse a identidade brasileira, caberia aos Conselhos Estaduais de Cultura, dentro dessa estrutura político administrativa, responder aos anseios daquele órgão com a definição daquilo que seria, a partir do trabalho dos conselheiros, a “cultura” e a “identidade” amazônicas (MORAES, 2006, p. 156).

Parecia que um grupo de excelência tinha sido formado para dar conta das demandas políticas do Estado na área da cultura. Era de acordo com o caráter conservador dos intelectuais do CEC/PA, sob sua ótica político-cultural, que as representações identitárias sobre a Amazônia deveriam ser criadas e fortificadas. Se os intelectuais do CFC buscavam a preservação e a divulgação de uma face nacional, de uma identidade nacional, o CEC/PA deveria desenvolver uma proposta de identidade amazônica.

Como mostramos a declaração de Josué Montello representava uma inflexão importante no processo de construção da identidade nacional, agora destacando-se a importância da diversidade regional, que deveria ser enfatizada. O Desafio do CEC/PA estava colocado neste contexto.

Acy de Jesus Neves de Barros Pereira e Clóvis Silva de Moraes Rego participaram do Primeiro Encontro Nacional de Conselhos de Cultura, de 22 a 24 de abril de 1968, no Rio de Janeiro, coordenado pelo CFC. Neste mesmo ano ocorreu a instalação oficial do órgão em 30 de outubro. Para organizar as atividades do Conselho Estadual de Cultura foram criadas as Câmaras de Letras e Artes (CLA) e de Ciências Humanas e Patrimônio Histórico e Artístico Estadual (CHPHAE), assim como uma Comissão Permanente de Legislação e Normas (CPLN). Os dois principais órgãos do Conselho Estadual eram o Plenário, que consistia no órgão máximo de deliberações no qual as intervenções e conferências eram realizadas pelos membros nas reuniões ordinárias e solenes; e a Revista de Cultura do Pará, meio oficial de publicação das reuniões, além de artigos. O Presidente e o vice eram eleitos pelos conselheiros para um mandato de 2 anos ficando responsável pela coordenação geral do Conselho.

Otávio Mendonça dizia ao jornal *Província do Pará* que os conselheiros iriam se empenhar “para a preservação das nossas tradições e a defesa do rico patrimônio artístico que nos legaram outras gerações e estimular os artistas de hoje a contribuírem para a cultura do nosso povo”³¹. Nesta declaração fica evidente que estes três pilares (*Preservação, Defesa e Estímulo*) assemelhavam-se à perspectiva do CFC, no qual também ecoava os princípios orientadores do movimento folclorista, formulados por Renato Almeida como os “três problemas fundamentais” *Pesquisa, Proteção e Aproveitamento*. A atuação do CEC/PA encontrava respaldo numa tradição de política cultural institucional que teve o movimento folclórico como um dos pioneiros. (VILHENA, 1997).

No ano de 1972, houve muita mobilização em torno da comemoração ao Sesquicentenário da Independência e inúmeras conferências foram realizadas sob a organização do CEC/Pa. As Conferências e Palestras foram realizadas não só por membros do próprio Conselho, mas também por alguns convidados. Segundo a análise do historiador Cleodir Moraes “Integração, desenvolvimento, identidade nacional, cultura nacional, são temas quase que frequentes nos relatos dos conselheiros e dos demais palestrantes convidados” (MORAES, 2006, p. 184) e isso revelava o ângulo pelo qual a Amazônia era vista e como sua especificidade regional poderia construir a identidade nacional.

Em 1970, um acontecimento indicador da interpretação sobre a Amazônia foi a publicação do livro *Estudos Amazônicos*, uma compilação de ensaios de José Veríssimo, escritos e publicados em jornais na virada do século XIX ao XX. Como nos informa Cleodir Moraes na ocasião o então reitor da UFPA e Conselheiro Aloysio da Costa Chaves dizia que o

“regionalismo sadio” de José Veríssimo³⁰ estava presente em “admiráveis sínteses” sobre a realidade amazônica. Repleta de reverências, os fatos e manifestações em torno da publicação desta obra, não deixavam dúvidas que pensamento de José Veríssimo ainda consistia um forte referencial para as elites intelectuais locais. Por isso vale pontuar os aspectos gerais da visão de José Veríssimo sobre a Amazônia.

O Naturalismo, corrente literária a qual se filiava José Veríssimo, enfatizou o caráter regionalista da Amazônia, procurou realçar os traços da natureza assim como as populações locais, decorrendo daí a utilização da etnografia em muitas obras dos autores naturalistas³¹.

Quando José Veríssimo estudava a Amazônia ele buscava entender a região dentro do escopo histórico da civilização ocidental. Tratava-se de saber que lugar a Amazônia, e toda sua singularidade étnica-cultural ocuparia dentro da nação e do mundo ocidental. Partindo da história da Amazônia no período colonial, Veríssimo considerava que a região era marcada por uma forte mestiçagem especialmente entre índios e brancos, já que a presença negra não tinha sido numericamente tão grande. Assim, do ponto de vista étnico teríamos um predomínio de “mamelucos” e de índios destribalizados chamados de “tapuios”. Vejamos como José Veríssimo falava sobre os Tapuios e Mamelucos da Amazônia:

Daquela ração selvagem, inferior, perseguida e alvitada pela escravidão e pelo desmembramento de sua rudimentar familiar e d’esta civilizada, superior, porém mal educada e representada talvez pelo que tinha de pior, provieram o tapuio e o mameluco, um coagido a viver uma vida artificialmente civilizada e cruzando-se, ou antes, mestiçando-se, se assim posso dizer, ela ação dos meios, o outro seu filho verdadeiro, com todos os defeitos de ambas, e quiça sem algumas das boas qualidades de nenhuma (VERÍSSIMO, 1887, p. 307).

Segundo Veríssimo, devido à forma como se deu a colonização os tapuios se encontravam ainda em um estágio de uma espécie de semi-civilização, padecendo de uma degeneração moral, situando-se no final do século XIX ainda entre a barbárie e a civilização. Já que os tapuios não possuíam nem a cultura indígena originária, nem a bagagem civilizacional, José Veríssimo começa a tratar esta questão como um problema.

³⁰ José Veríssimo nasceu em Óbidos, na província do Pará, em 1857. Até o fim da década de 1880 viveu no Pará de onde se mudou passando a residir no Rio de Janeiro. Foi nesta cidade que José Veríssimo faleceu acometido de um ataque de *uremia*, em 2 de fevereiro de 1916.

³¹ O Naturalismo do século XIX representa uma importante corrente de pensamento para a história da Amazônia. A concepção naturalista estava vinculada às expedições realizadas por viajantes ingleses, alemães, franceses, italianos, americanos e russos. Num contexto de avanço do Imperialismo Europeu levado a cabo pelas potências capitalistas europeias, este naturalismo foi formado na atmosfera cientificista, da qual surgiram as teorias racistas do século XIX. A região Amazônia na metade do século XIX tornou-se objeto de grande interesse etnográfico.

Para observarmos como o pensamento de José Veríssimo é recorrente e se encontra também nas descrições dos viajantes naturalistas europeus abaixo temos a seguinte passagem de dois dos mais conhecidos viajantes, Martius e Spix.

Nem os sentimentos cristãos dos reis nem a bem intencionada disposição dos estadistas, nem a proteção e poder da Igreja puderam levantar os índios do Grão-Pará do estado selvagem em que foram encontrados, para os benefícios da civilização e do bem-estar cívico; como dantes permanece essa raça rebaixada, sofredora, sem significação no conjunto dos outros, joguete dos interesses e da cobiça de particulares, um peso morto para a comunidade, que de má vontade a suporta (MARTIUS; SPIX *apud* COSTA, 2000, p. 246).

É a partir desta perspectiva que José Veríssimo enxerga na população nativa um problema, para o qual ele aponta duas soluções: Educação e Povoamento. Acreditando na Educação em 1883, ele fundava a *Sociedade Promotora da Instrução* e em 1890, publicava o livro *A Educação Nacional*. A educação, no entanto, não era suficiente na resolução dos males amazônicos. Caberia ao povoamento um papel importantíssimo. Atualizando uma sugestão dada pelo famoso Conde de Cobineau, José Veríssimo achava que este povoamento deveria prioritariamente ser feito pelos trabalhadores europeus. Do cruzamento destes com os mestiços amazônidas esperava-se que resultasse uma população apta ao trabalho, livre da indolência, um “mal” próprio do homem amazônico. Dessa forma, o povoamento era visto como uma forma de regeneração moral, social e econômica da população amazônica, além de contribuir para o aumento demográfico da região (VERÍSSIMO, 2007).

Como reconhece Leandro Tocantins “José Veríssimo vem formar com Inglês de Sousa as duas figuras principais do regionalismo nascente na Amazônia” (TOCANTINS, 1966 p.859).

Sem dúvida, José Veríssimo é conhecido por ter inserido a Amazônia na reflexão sobre a identidade nacional, ou seja, pensar a construção nacional a partir da singularidade regional. Por isso, seu prestígio entre os intelectuais do CFC e CEC/PA não deve causar estranheza. O próprio livro *Estudos Amazônicos* foi publicado sob a direção de Arthur Cezar Ferreira Reis (CFC) que dizia que “Não se verá aqui uma Amazônia romântica, sob a força de um lendário que lhe assegura certa poesia, é certo, mas importou no desvirtuamento do que ela representava realmente como espaço, como natureza e como resultante da ação criadora e disciplinadora do homem” (VERÍSSIMO *apud* MORAES, p. 190).

Arthur Cezar Ferreira Reis destacou-se neste momento não só por sua estreita relação com os Conselheiros do CEC/PA, mas também por ter tido uma considerável produção sobre

a região, sendo uma de suas visões mais centrais era a de que o território da Amazônia era alvo da cobiça internacional.

Para Arthur Reis havia uma necessidade urgente em formular uma política de integração nacional da Amazônia. Tal política em sua concepção seria pragmática e embuída do espírito cívico. Mas não só isso. Em sua concepção as ações dessa política deveriam ser planejadas seguindo uma baliza científica, que entendesse a região de forma realista e precisa. A partir disto entendemos os elogios de Arthur Cesar Reis á obra de José Veríssimo, uma vez que a Amazônia não poderia mais ser vista pela ótica do exotismo, tinha uma preferência pelo naturalismo à qualquer romantização da história e cultura amazônica. Esse racionalismo ligava-se à perspectiva de desenvolvimento pensada pelos militares sob os auspícios do capitalismo norte-americano, da mesma forma que o desenvolvimento cultural, pensado como um fator importante neste processo a partir do golpe de 1964 estava em sintonia com a doutrina de segurança nacional cujo florescimento deu-se no período do pós II Guerra.

Segundo a Doutrina de Segurança Nacional há uma identificação entre Estado e Nação. Nas palavras de Teresinha Ferrari:

O Estado é a parte ativa, a Nação é o passivo, composto do Poder Nacional, que vem a ser todos os recursos tanto materiais como humanos da Nação, já existentes ou em potencial: população, recursos, território, poder espiritual, moral. A nação resume-se em uma única vontade, que é forjada, introjetada de acordo com o passado histórico, de acordo com as tradições, o posicionamento geopolítico, a moral; ocorre que as massas não têm consciência destes elementos, por isso o estado deve forjar uma vontade nacional (FERRARI *apud* MONTAGNA, p. 36-37).

Na tentativa de captar de forma mais concreta as ideias e posicionamentos presentes no Conselho Estadual de Cultura do Pará, comento alguns artigos publicados em sua Revista de Cultura do Pará através de seus membros conselheiros ou colaboradores. Pretendo avaliar comparativamente os motivos explicativos da valorização da cultura popular que animaram os intelectuais europeus no início do século XIX e algumas concepções presentes nos artigos e conferências da Revista de cultura do Pará durante a década de 70. Faremos isso a partir dos motivos citados por Peter Burke e que foram discutidos no tópico “Surgimento da Cultura Popular”. O historiador Inglês aponta três razões principais para o crescimento da importância da cultura popular na Europa: *estéticas, intelectuais e políticas*.

Tratemos em primeiro lugar das questões estéticas. Sabe-se através do trabalho do historiador Peter Burke que a valorização da cultura popular surge na Europa motivada, entre outros motivos, pela rejeição às formas de Arte naquele momento representada pelo classicismo. Johann Gottfried Herder questionava os artistas e críticos modernos assim “O

que sabem de tudo isso nossos críticos modernos, ‘os contadores de sílabas’, ‘especialistas da escansão’, mestres da ciência morta?’ (HERDER *apud* BERLIN, p. 154 - 155). Como já mostrado no tópico *surgimento da cultura popular* a Arte moderna incomodava com seu formalismo e seu polimento racional era considerado artificial enquanto a espontaneidade natural da poesia popular era exaltada.

Aponto a semelhança desta posição à que encontramos no discurso e publicado em 1972³² “Presença de Bruno de Menezes” pelo conselheiro Machado Coelho na ocasião da comemoração do aniversário do poeta paraense Bruno de Menezes. Nesta ocasião o conselheiro paraense se refere à obra *Batuque* nos seguintes termos “reflexo de amor de nossa terra, expressão de dor de nossa gente, sofrimento e piedade, sonho e desespero, ânsia incontida, desabafo, impulso e vibração, a poesia folclórica de Bruno de Menezes [...] [é] apurada, depurada, nada nela é artificial, falso, sofisticado” (p. 226). A rejeição à racionalidade estética fica evidente nas palavras do Conselheiro que acrescenta ainda “Pode-se chamar, portanto, a esses poemas, poemas de reação, reação ao intelectualismo, ao simples processo literário, mais jogo da inteligência que voz da sensibilidade” (p. 226).

No que tange ao elemento intelectual destaca-se o impulso anti-racionalista. No seio dos intelectuais brasileiros essa questão era ambígua. Se de um lado havia na figura de Arthur Cezar Ferreira Reis um elogio ao naturalismo literário de José Veríssimo assim como a busca por uma política de integração nacional cuja participação da Amazônia deveria ser balizada por um ‘planejamento racional’, de outro modo havia, por Parte de Machado Coelho a defesa da superioridade da Poesia. No artigo “Presença de Bruno de Menezes”, após contar uma breve história sobre o poeta Mallarmé manifesta sua posição ante a dicotomia Ciência-Poesia³³ dizendo “A Poesia é maior do que a ciência, porque prescinde de demonstração. A música, que é poesia, não precisa ser provada, disse o mestre Alain em seus “Propos” 91 famosos” (Machado Coelho, *Revista de Cultura do Pará* ano 2 p. 224). Machado afirma explicitamente a superioridade da Poesia em relação a Ciência e também diz que a Poesia tinha uma essência divina “Cristo era um poeta, o poeta da suprema poesia, quero dizer, do supremo sentimento” (225). Os elogios feitos por Machado Coelho ao poeta Bruno de

³² *Revista de Cultura do Pará*. Ano 2, 1972. n° 6e 7- Janeiro -Junho. P. 224

³³ Essa questão aparece nas palavras do amazonense Márcio Souza quando avalia a importância do artista Hannemam Bacelar na história das artes no Amazonas. Depois de considerar o artista como um “anarquista clássico que confundia a vida com a própria poesia”, Marcio considera que o Hanneman “pode, por isso compreender nossa região muito mais do que qualquer tecnocrata montado em estatísticas inverificáveis” (SOUZA: 1990 p.24).

Menezes chama atenção pela diferença entre estes dois personagens de nossa história cultural. Enquanto Machado Coelho era um homem conservador, religioso, tendo sido diretor de Imprensa, Propaganda e Turismo do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda, DEIP, durante o período do interventor Magalhães Barata, Bruno de Menezes tinha uma aproximação com o anarquismo e com os setores sociais marginalizados dos bairros pobres de Belém. Estaríamos mais uma vez sob o efeito poderoso do pensamento Raiz presente tanto em conservadores como em indivíduos ligados a esquerda.

Por fim o elemento político que desenvolvemos ao longo deste tópico. Podemos observar os pontos de continuidade com o ideário do programa folclorista, a ligação dos intelectuais do CEC/PA com as instituições políticas e culturais do estado do Pará. A partir dos elementos apresentados neste tópico gostaríamos de ressaltar que a noção de identidade regionalista propagada a partir da parceria CFC-CEC/PA, formando o que chamo um regionalismo conservador, foi construída por uma parcela da intelligentsia conservadora do estado do Pará.

Dessa formava a cultura popular do Pará ligava-se ao projeto de construção da identidade Nacional em sintonia com os princípios da Doutrina de Segurança Nacional em voga no período militar. Isso significava que a dimensão política estava na oposição entre o Nacional e a “ameaça comunista”, uma força externa que ameaçava a soberania territorial, sobretudo por sua estranheza à cultura nacional. Neste momento Gilberto Freyre desenvolve a ideia de estilo brasileiro de democracia. Outro fator ameaçador às tradições regionais seria identificado nos veículos de comunicação de massa e os novos valores trazidos pelo consumo e pelo mercado.

Em 1968, o conselheiro Ernesto Bandeira Coelho, na sessão de posse da nova presidência do CEC/PA, ressaltava que o Conselho Estadual era importante naquele momento a “defesa dos símbolos culturais de nossa terra que corriam perigo num mundo de vertiginosidade sequência dos fatos”.

Ante o revolto espetáculo do mundo atual em meio aos desentendimentos que o angustiam e as inquietações que o desalentam numa época em que a vertiginosidade de sequência dos fatos, movida pela sofreguidão e, não raro, a incoerência, parece suplantar o avanço das ideias, gerando um inadmissível, mas não obstante aparente desprezo pela vitalidade desses símbolos há de ser tenso, por irredutível, o empenho de preservá-lo e de a um só tempo, prover de igual atenção os novos e legítimos padrões que, a seu lado, a civilização hodierna erige e multiplica³⁴

³⁴ ANAIS 1968/1969. CEC, Belém, 1975, p. 36

É interessante notar que o regionalismo conservador marcava uma diferença na tendência histórica lançada pela periferia da Europa no início do século XIX. Tal contraste observa-se em dois fatores. Vamos a eles.

Quando a coletânea de canções populares *Des Knabem Wunderhorn* (The Boy's Wonder Horn) foi publicada em 1805 por Achim von Arnim e Clemens Brentano, o agente externo ameaçador era representado pelo exército de Napoleão Bonaparte cuja invasão significou a intensificação de transformações modernizantes capitalistas na Alemanha.

Contraditoriamente, no contexto da Amazônia durante a ditadura civil-militar brasileira o regionalismo conservador do CEC/PA estava alinhado justamente às forças políticas cujo planejamento estratégico e ação estatal levariam as transformações modernizantes experimentadas na Amazônia. No regionalismo conservado, não há oposição entre os agentes da modernização e os produtores das identidades regionais. Essa oposição existe pelos representantes do que chamo de regionalismo de resistência.

É importante apontar a contradição no fato de que tanto do ponto de vista estritamente político quanto na área econômica, o agente externo que maior influência exercia sobre os rumos políticos do país correspondiam justamente ao Imperialismo norte-americano além dos grupos representantes do capital estrangeiro. As forças políticas conservadoras trabalhavam para que Brasil se subordinasse a geopolítica internacional estadunidense.

Num cenário de mudanças sociais, ao conselho estadual paraense, caberia cuidar para que a perda de valores e identificação das novas gerações com os valores morais e culturais do estado não resultasse no caos, e na indisciplina. A meu ver, é como se as forças conservadoras da política brasileira pretendessem fazer uma fogueira sem causar um incêndio. Alcançar este equilíbrio era função do CEC/PA. Além disso, nota-se que a valorização da cultura popular ocorrida na Alemanha, embora também tenha sido produto das elites intelectuais letradas, em boa medida ligadas à universidade de Heidelberg e de Göttingen no início do século XIX, não constituíam um grupo organizado a partir da esfera estatal. O regionalismo conservador na Amazônia que se desenvolve neste momento a partir da esfera estatal se liga à uma tendência histórica brasileira no século XX de ação estatal na esfera da cultura. Quando lançamos esta avaliação comparativa ampliamos inevitavelmente o escopo temporal, sem, no entanto, pretender uma explicação de um caso ao outro. Apenas queremos marcar brevemente as diferenças entre as ações de intelectuais na construção de representações particularistas existentes no decorrer da modernidade.

3.3 O PAPEL DA ESQUERDA NO PROJETO DE CONSTRUÇÃO DA NAÇÃO. CPC E A CONCEPÇÃO NACIONAL-POPULAR

Pode parecer bastante estranho constatar a estreita relação mantida entre os intelectuais militantes da esquerda e os intelectuais mais voltados à uma posição conservadora. Tal relação, encontramos com mais nitidez no Congresso Afro-Brasileiro de 1937 na Bahia e em instituições como a Comissão Nacional de Folclore. Neste campo intelectual conviveram com grande proximidade e sintonia de figuras de esquerda como Edison Carneiro, Jorge Amado, Aydano do Couto Ferraz, assim como figuras de caráter mais conservador como Gilberto Freyre e Camargo Guarnieri. Devemos entender a posição do maior partido de esquerda no Brasil na primeira metade do século XX, o partido comunista brasileiro, PCB. A adesão do PCB ao projeto nacional-desenvolvimentista foi decisiva para que seus intelectuais militantes estivessem ocupando os mesmos lugares que intelectuais mais conservadores.

A ideologia do nacional-desenvolvimentismo vigorou como ideário predominante aproximadamente entre o final da década de 1930 até 1964. O período getulista é considerado por muitos autores como aquele que mais encarnou o ideário nacional (FONSECA, 2004). O projeto nacional-desenvolvimentista brasileiro tinha como objetivo fundamental a promoção de um desenvolvimento econômico autônomo, fundado na criação de um mercado interno capaz de superar a condição de completa dependência que caracteriza um país cuja economia está fundada unicamente na exportação de bens primários. Para tanto se acreditava que tal desenvolvimento deveria ser liderado pelo Estado, por meio de políticas chamadas de “substituição de importações”, pelas quais algumas áreas consideradas estratégicas eram estimuladas e protegidas da competição de produtos importados por meio de barreiras tarifárias. Institutos como ISEB e CEPAL³⁵ eram, sem dúvida, importantes polos de difusão do nacional-desenvolvimentismo nas décadas de 50 e 60.

O nacional-desenvolvimentismo penetrou fortemente no seio da esquerda brasileira que endossava os fundamentos de tal projeto. A intelectualidade de esquerda bastante ligada ao reformismo stalinista do PCB atribuía o atraso do capitalismo latino-americano aos “obstáculos externos”. Dentro desta visão o imperialismo estadunidense impedia o

³⁵ A CEPAL, Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe, foi criada em 1948 pelo Conselho Econômico e Social das Nações Unidas com o objetivo de incentivar a cooperação econômica entre os seus membros. O ISEB, Instituto Superior de Estudos Brasileiros, foi um órgão criado em 1955, vinculado ao Ministério de Educação e Cultura, dotado de autonomia administrativa, com liberdade de pesquisa, de opinião e de cátedra, destinado ao estudo, ao ensino e à divulgação das Ciências Sociais.

desenvolvimento nacional, assim como os resquícios feudais também obstaculizavam o avanço do capitalismo internamente. Tal concepção dualista da sociedade brasileira tinha como base a teoria da revolução por etapas stalinista, sob os auspícios da III Internacional comunista.

Por isso, a proposta de compatibilizava-se com nacional-desenvolvimentismo. Em seu texto *Descaminhos da Revolução Brasileira: o PCB e a construção da estratégia nacional-democrática (1958-1964)*, o historiador Ricardo da Gama Rosa Costa assim se manifesta sobre a tese nacional-democrática:

A tese, na época hegemônica entre os opositores do capitalismo, havia produzido um projeto político marcado pela viabilidade de uma alternativa nacional ao imperialismo e pela aposta de que este movimento de libertação, no qual se destacava o viés nacionalista, poderia contar com a participação e até mesmo a condução da burguesia industrial nativa (COSTA, 2012, p.1).

A concepção nacional-popular expressa, no plano da cultura, este casamento. Postulavam desta forma, portanto, que a nação deveria se opor ao “imperialismo” o que, obviamente, implicava uma aliança de classe no interior do país dependente entre o proletariado e a burguesia que era considerada “nacional” e “progressista”. Segundo a resolução política do V Congresso do PCB realizado em 1960 a burguesia brasileira “por conta de seus interesses imediatos, tendia a chocar-se com o capital monopolista, o qual representaria um obstáculo aos seus negócios” (COSTA, 2012, p.13).

Obviamente que no cenário político da esquerda na década de 50 não havia apenas o PCB. Os socialistas, trabalhistas e nacional-desenvolvimentista também endossavam um desenvolvimento nacional autônomo, num momento de entusiasmantes vitórias e lutas de libertação nacional na Ásia, África e em 1959 com a Revolução Cubana.

Nesse contexto, o Centro Popular de Cultura (CPC) surge no Rio de Janeiro, em dezembro de 1961, vinculado à União Nacional de Estudantes (UNE). Da insatisfação com a atuação restrita do Teatro de Arena Oduvaldo Vianna Filho, vulgo Vianinha, surge a proposta de um teatro que busque o público popular. O grupo didatiza a teoria marxista da mais-valia em um texto teatral e, com o Teatro Jovem, monta **A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar**. Em 1961 o primeiro núcleo se instala no prédio da UNE, na Praia do Flamengo, nº 132, no Rio de Janeiro, com uma diretoria composta por Oduvaldo Vianna Filho, o cineasta Leon Hirszman e o sociólogo Carlos Estevam Martins. O objetivo do CPC é a propaganda política: definir estratégias para fazer da atividade cultural um instrumento de conscientização do

operário e do homem do campo (MORAES, 2000; GULLAR, 2006; HOLLANDA, 2004, p. 76).

Os jovens intelectuais que se organizam em torno de um novo papel da arte e do artista pretendem interferir no processo político do país com o objetivo de criar e divulgar uma "arte popular revolucionária". Em seu momento inicial o CPC possuía duas fontes de influência mais evidentes: a noção de desenvolvimento nacional do ISEB, assim como as noções de arte socialista propugnadas pelos artistas do PCB durante quase duas décadas. Em 1962, Carlos

Estavam Martins, sociólogo oriundo do ISEB, então presidente do CPC, redige aquele que se tornaria um dos documentos mais controversos do grupo e para muitos a prova final de sua relação com o ISEB e com o realismo socialista: O Anteprojeto de Manifesto do CPC. Publicado na revista Movimento com o título *Por uma arte popular revolucionária*, o texto tentava definir a arte popular em termos do nacional-popular, deixando transparecer, no entanto, as influências do realismo soviético e das concepções nacionalistas "isebianas". A título de comparação vejamos um fragmento do ideólogo russo Andre Zhdanov:

Art can not depart from the fate of the people. [...] For the great Russian writers, literature and art were a means to fight and struggle for the highest ideals of the people.....[...]The people expect the Soviet Writers' genuine ideological armor, a spiritual power that helps them make big plans for the construction, catering and the involvement of the national economy of country (ZHDANOV, 1949, s/p.).

Contendo ideias semelhantes, Carlos Estevam Martins sintetiza o papel do artista brasileiro dizendo que "a declaração dos princípios artísticos do CPC poderia ser resumida na enunciação de um único princípio: a qualidade essencial do artista brasileiro, em nosso tempo, é a de tomar consciência da necessidade e urgência da revolução brasileira" (MARTINS *apud* SOUZA, 2007, p.1).

Percebemos com isso que os reflexos da concepção de cultura popular e de arte popular criada pelos intelectuais ligados ao partido comunista e que mais tarde desembocariam nos princípios norteadores dos CPC's da UNE ainda ressoavam no CPC no início dos anos 60.

Ao ressoar a efervescência política e cultural dos países centrais do capitalismo ocidental, a década de 60 no Brasil foi bastante turbulenta, intensamente marcada pelas mudanças e disputas políticas assim como pela inovadora e engajada produção cultural.

Trabalhando com o conceito de "romantismo revolucionário" cunhado por Michael Löwy e Robert Sayre, Marcelo Ridenti pretende captar as lutas políticas e culturais neste período.

Segundo Ridenti, esse "romantismo revolucionário" cristaliza-se quando se observa que

No conjunto das atividades culturais, intelectuais e também políticas do período, por vezes a utopia do progresso revolucionário ligava-se à busca das origens nacionais do *povo*. Tratava-se de procurar no passado uma cultura popular genuína, para construir uma nova nação, anti-imperialista, progressista, - no limite, socialista (RIDENTI apud COSTA, 2008, p. 101).

Na discussão teórica inicial da tese menciono o pensamento Raiz permeando o campo da direita e da esquerda. Acredito que a ligação entre intelectuais de diferentes matizes ideológicos - direita e esquerda-, compartilhando os mesmos espaços de produção simbólica, dificultou e em alguns casos mesmo impediu que os analistas e estudiosos deste tema visualizassem suas conexões em comum. Se as classes dominantes tinham um projeto calcado num misto de naturalismo cientificista e social darwinismo, a esquerda representada pelo partido comunista brasileira teve sua história marcada pela reprodução do etapismo stalinista, o qual remonta à porção de evolucionismo impregnada em parte da obra de Marx. O sociólogo marxista Francisco de Oliveira, autor da obra *O Ornitórrinco: Crítica da razão dualista*, admite a presença do evolucionismo marxista na base da teoria e da estratégia política das esquerdas.

[...] por muito tempo, um “evolucionismo” marxista esteve em larga voga, o que resultou numa raquítica teoria sobre a periferia capitalista, dentro das etapas de Stálin, do comunismo primitivo pré-classes ao comunismo pós-classes. No caso latino americano esse etapismo levou a equívocos de estratégia política, e a teoria do subdesenvolvimento era considerada “reformista” e aliada do imperialismo norte americano (OLIVEIRA, 2003, p. 126).

A despeito de seus caminhos diferentes, na história política do Brasil, direita e esquerda subordinaram-se à mesma ampla base conceitual-científico-filosófica do pensamento hegemônico europeu do século XIX.

Embora, seja válido lembrar³⁶, nem todos no campo da esquerda reproduziram a concepção do feudalismo brasileiro formando uma realidade histórica dual, esta posição era predominante. Vejamos analiticamente o artigo “Alguns aspectos da renda da terra no Brasil”, de Carlos Marighella publicado na Revista *Estudos Sociais* nº 1, de maio/junho de 1958. O texto de Marighella discutia a situação agrária brasileira, identificando nesta a existência de duas formas de exploração do trabalho, uma pré-capitalista e outra capitalista. Na forma pré-

³⁶ Segundo Ricardo Costa Caio Prado argumentava, outrossim, que o pagamento por serviços na base da concessão ao trabalhador de produzir para si próprio nas terras do empregador ou por meio de produtos levava a que se confundissem tais situações com a parceria, elemento invariavelmente apontado pelos formuladores da linha política pecebista como característico da natureza semifeudal da economia brasileira. Na verdade, tratar-se-ia simplesmente, na imensa maioria dos casos, de uma relação de emprego em que parte da remuneração do trabalhador era paga in natura, com parte do produto, não se configurando, por tal motivo, numa forma anacrônica ou obsoleta de exploração sobrevivente de um passado feudal (COSTA: ano p.10)

capitalista ele comenta sobre os laços de servidão os quais eram vistos pelo autor como “remanescente do feudalismo” (MARIGHELLA, 1958: 22). Há uma base comum nas reflexões econômica de Carlos Marighela e à reflexão cultural contida no livro *Conceito de Civilização Brasileira*, escrito em 1936, por Afonso Arinos de Melo Franco. Se Marighella, no campo da esquerda comunista, pensava a economia agrária em termos de “remanescentes do feudalismo” Afonso de Melo Franco, na direita, pensava a cultura brasileira em termos de “resíduos culturais”.

3.4 OS INTELLECTUAIS REGIONAIS DE ESQUERDA NO PARÁ

Fundado em 1922, na década de 50 o PCB tinha alcançado o posto de partido mais representativo e influente da esquerda brasileira. Em Belém essa presença também era notável. Na década de 30, na esteira da formação da Aliança Nacional Libertadora, ANL, surge na cidade o Jornal *a Luta* aglutinando vários quadros comunistas paraenses como Henrique Santiago, Estevam de Jesus, Pedro Pomar, João Amazonas, Dalcídio Jurandir entre outros.

Destaco a figura artística do escritor romancista Dalcídio Jurandir, o qual junto de Eneida de Moraes pode ser considerado os dos artistas paraenses de maior ligação com a esquerda marxista representada pelo PCB. Os dois participaram do I Congresso Brasileiro de Escritores em 1945, realizado no Teatro Municipal em São Paulo. Naquele ano o cenário político brasileiro passava por mudanças significativas, pois com a deposição de Getúlio Vargas pela direita golpista dava-se início à um período (ainda que breve) de democratização. Ao sair da ilegalidade, o PCB não tardou em aumentar sua participação política³⁷ disputando e vencendo eleições de forma surpreendente. Em Julho de 1953 “os comunistas participam ativamente do lançamento da candidatura do deputado socialista Cléo Bernardo à Prefeitura Municipal de Belém” (OLIVEIRA, 2009, p. 125). No que tange à ação cultural o partido teve uma exitosa expansão no campo da divulgação e propagação de ideias socialistas³⁸. Segundo o historiador Augusto Buonicore “Os comunistas desde a década 1930 sempre se

³⁷Como Alfredo Oliveira informa os comunistas no Pará tiveram diversos candidatos ao Congresso Nacional. Para senador: Luiz Carlos Prestas e Abel Chermont. Para deputado federal: Henrique Santiago (sapateiro), João Amazonas (sindicalista), Pedro Pomar (jornalista), Raimundo Manito (estivador), Maria do Carmo Sarmiento (médica e primeira mulher a candidatar-se no Pará à Câmara Federal), Faustino Pimenta (gráfico). Dalcídio Jurandir (escritor) e Cleo Bernardo (advogado). (OLIVEIRA: 2009 p. 110)

³⁸ Para o aprofundamento deste tema, consultar: ROXO, Marco; SACRAMENTO, Igor (Orgs.). *Intelectuais Partidos: os comunistas e as mídias no Brasil*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2012.

preocuparam em manter relações com a intelectualidade progressista” (BUONICORE: 2004 p1). Na tentativa de mobilizar trabalhadores de diferentes áreas o PCB esteve ligado à Associação Brasileira de Escritores (ABDE) de 1942 e a União dos Trabalhadores Intelectuais (UTI). Sua expansão editorial também foi significativa como explica Buonicore:

O Partido Comunista construiu uma ampla rede de informação que abarcava oito diários nos principais estados brasileiros: Tribuna Popular do Distrito Federal, Hoje de São Paulo, O momento da Bahia, Folha do Povo de Pernambuco, O Democrata do Ceará e a Tribuna Gaúcha do Rio Grande do Sul, O Estado de Goiás e Folha Capixaba do Espírito Santo. Criou até uma agência de notícias própria, a Interpress; através da qual realizava a distribuição das informações para publicações do partido em todo território nacional e alimentava pequenos jornais do interior que não eram ligados ao Partido Comunista (BUONICORE, 2004, p. 1).

No que concerne à aproximação ao campo música popular, no livro *O PCB CAI NO SAMBA: os comunistas e a cultura popular (1945-1950)*, Valéria Lima Guimarães analisa a participação dos comunistas na cultura popular, enfatizando a relação com as escolas de samba. Em Belém, tal aproximação é notada quando em 1934, Raimundo Manito, militante do partido comunista brasileiro, fundou a Escola de Samba jurunense *Rancho não posso me amofiná*. Além de ser a primeira escola de samba do Pará o Rancho ganhou destaque pelo “vínculo estreito com uma comunidade e diretoria escolhida democraticamente junto à mesma” (MANITO, 2000, p. 11).

A partir de 1948, o Partidão voltaria a ilegalidade durante o governo Dutra. No Pará em 1952, mesmo na ilegalidade, havia uma significativa presença da esquerda dentro do movimento sindical, no movimento estudantil e na imprensa. No campo da cultura local, a esquerda também obteve significativa movimentação pela circulação do jornal *Tribuna do Pará* e no fato informado por Alfredo Oliveira de que o “partido [comunista] monta a Editora Marajó, na Praça da Bandeira, para a venda de literatura marxista e outras publicações” (OLIVEIRA, 2009, p. 115). A editora Marajó é criada em 1952 possibilitando o acesso a livros e textos de orientação marxistas. Em 1955 juntamente com Cléo Bernardo, Ruy Barata e Benedicto Monteiro, duas figuras importantes da intelectualidade paraense, animavam a esquerda local envolvidos com a criação do Movimento Popular Trabalhista.

Em 1958 o PCB estava preocupado com a organização de suas bases políticas em Belém e para isso envia à cidade o cearense Humberto Lucena Lopes e o alagoano José Dantas Costa, tendo este desenvolvido intensa atividade no movimento de estudantes secundaristas. Depois da fundação da Universidade Federal do Pará em 1957, logo em seguida o PCB passa atuar no movimento estudantil universitário através de seus novos membros Alfredo Oliveira e João Luiz Araújo que como lembra Alfredo “logo começamos a

agir, decididos a resgatar os objetivos da luta política focada na UAP e nos diretórios acadêmicos” (OLIVEIRA, 2009, p. 137). Alfredo Oliveira, médico, escritor militante ativo do PCB nestes anos, em seu livro de memória política *Cabanos & Camaradas* confirma a força política do PCB no meio universitário declarando que “o movimento estudantil universitário paraense à essa altura já evidenciava a força predominante da esquerda nacionalista formada por comunistas, católicos...[...] e pelos progressistas não filiados, que constituíam os independentes...” (OLIVEIRA, 2009, p. 144).

No livro *A utopia brasileira e os movimentos negros*, Antonio Risério reflete sobre a organização política e afirmação dos terreiros de candomblé na Bahia da década de 30. Considerando a importância de intelectuais de esquerda Risério acredita que: “Ojêladê e Obá biyi, foram, juntamente com Jorge Amado e Edison Carneiro, peças fundamentais para o estabelecimento de conexões pioneiras entre os terreiros de candomblé e o mundo artístico-intelectual, com repercussões duradouras na vida sociocultural brasileira”. (RISÉRIO, 2007, p. 177).

A presença de membros da esquerda evidenciava a proximidade da relação entre o PCB e a cultura popular e não atoa, em 1937, Edison Carneiro e Aydano do Couto Ferraz, então militantes do PCB, organizaram II Congresso Afro-Brasileiro. O primeiro Congresso foi realizado em 1934 sob a organização de Gilverto Freyre e Ulysses Pernambuco e concepção de Solano Trindade.

Em 1936, Afonso Arino de Melo Franco lançou o *Conceito de Civilização Brasileira*, livro que tratava da cultura brasileira a partir de um viés etnocêntrico com base em noções e conceitos como “resíduos culturais”. A partir deste conceito, cujo termo encontra-se no *Tratado de Sociologia Geral* de Pareto, verificaríamos como as “culturas inferiores” influenciariam a construção da civilização branca “superior”. Ao analisar os dois primeiros congressos de 1934 e 1937 e o I Congresso do Negro Brasileiro de 1950, José Jorge Siqueira comenta como este último foi realizado dentro de uma perspectiva crítica em relação aos dois primeiros.

Não é difícil imaginar as dificuldades no Âmbito dos Congressos Afro-Brasileiros dos anos 30. As teses ali apresentadas, por suposto, regra geral, enquadraram-se na tipologia arquetípica da “aculturação”, das “sobrevivências”, das “contribuições”, das “influências” negras, de maior ou menor “assimilação” por parte da “civilização” que tudo absorveria (SIQUEIRA, 2005, p. 44)

Antonio Risério também discutiu as insuficiências dos marxistas brasileiros acerca da questão racial. Em sua pesquisa consultou o historiador Joel Rufino acerca da presença do

marxismo. Para Rufino “Nesse caso o marxismo era um embotamento, se o marxismo fez bem à nossa geração, fez mal também. A militância esquecia a cor” (RUFINO *apud* RISÉRIO, 2007 p. 391-392). Apesar das concepções problemáticas que rondavam os intelectuais que se interessavam pela questão afro-brasileira, José Siqueira, reconhece a importância do II Congresso realizado na Bahia, pois partir dele havia a criação de entidades que lutariam pela preservação dos valores espirituais afro-brasileiros e pela liberdade religiosa, num momento em que os terreiros de candomblé ainda sofriam regularmente com as perseguições policiais.

Na década 30, no capítulo “Amphitheatro Amazônico”, Raymundo Moraes analisou a presença negra barbadiana em Belém demonstrando preocupação com a acentuação da mestiçagem pela “corrente aberta não há muito de Barbados para Belém” (MORAES *apud* LIMA, p. 23). Os imigrantes barbadianos eram percebidos como um problema (s/d [1936?]: 141), pois junto ao “cabra nordestino” de “cabeça chata, cara quadrada, pelle grossa, anguloso, cabelo de fogo, às vezes de olhos azues”, estas “duas correntes de segunda mão” ainda somariam-se à massa mestiça “egressa dos mocambos matogrossenses povoados de escravos paulistas fugidos” e “cruzada com os índios vizinhos de Rondônia”, poderiam perturbar a “eugenia africanó”. (MORAES *apud* LIMA p. 24). Sob a influência de concepções racistas oriundas do cientificismo do século XIX, Moraes condenava a mestiçagem entre estes grupos imigrantes e os negros paraenses segundo ele porque “aqui já estaria se processando uma mestiçagem que produzia um pardavasco “alegre” e de “feição” branda” (MORAES *apud* LIMA, p. 24).

Tanto que os barbadianos foram tomados como “feios” e intrusos, afirmando ele que se tratava de “typos estes de cara antipática [e que] mesclaram a seleção que se fazia no pardavasco aqui nascido, toldando-lhes o semblante alegre e a feição branda” (MORAES, s/d [1936?], p. 140).

No que tange ao Pará a relação entre a intelectualidade e questão da população negra no estado do Pará não havia tido um aprofundamento devido até a tese publicada por Luiz Augusto Pinheiro Leal “*Nossos Intelectuais e os Chefes De Mandinga*”: *Repressão, Engajamento E Liberdade De Culto Na Amazônia (1937-1951)*. Neste trabalho o autor reflete sobre a atuação dos intelectuais paraenses a favor da liberdade de culto religioso no estado.

4 A REDESCOBERTA DO CARIMBÓ: A COLOCAÇÃO DO PROBLEMA

Vicente Salles demonstra ao perceber as mudanças e movimentações em torno da manifestação. Vejamos como ele registrou:

O desenvolvimento dos meios de transporte, novas estradas, hoje todas asfaltadas, permitiram melhor acesso e mais fácil comunicação com a zona litorânea do Pará (ligando Belém às praias de Marudá e Salinópolis, à cidade da Vigia, etc). Em consequência, a população urbana de Belém entrou em contato mais frequente com o Carimbó e começou a apreciá-lo. O carimbó tornou-se então foco de interesse num círculo maior de estudiosos (SALLES, 1969, p. 262).

Constatando uma lacuna na reflexão sobre o Carimbó, me parece válido realizar a seguinte pergunta: Se o Carimbó já estava presente em Belém, desde o século XIX, por que motivo a população urbana de Belém teve que esperar a construção de estradas para entrar em contato mais frequente com ele e começar a apreciá-lo? Por que motivo os intelectuais, músicos e mesmo a população em geral não haviam se interessado antes pelo Carimbó, uma vez que ele sempre esteve presente? Em qual situação se encontrava o Carimbó na primeira metade do século XX em Belém? Embora haja uma enorme lacuna na historiografia do Carimbó neste período, acredito que nas palavras de Salles temos um primeiro sinal de que o Carimbó não era tão presente e visível na vida musical de Belém. Vamos refletir neste sentido daqui pra frente.

Quando Salles relata que o Carimbó tornou-se interessante para um maior número de pessoas sejam estudiosos ou a população em geral, estamos diante de uma descrição parcial e obviamente não aprofundada já que não era o objetivo do artigo- do processo de modernização do Carimbó em curso a partir da década de final da década de 50. Em relação aos ‘estudiosos’ referidos no trecho, certamente devemos considerar o surgimento de um interesse sobre a cultura popular de base negra no seio das camadas médias de Belém, especialmente o setor da intelligentsia local, formada por intelectuais e artistas a partir da década de 20. Também é válido ressaltar que estes estudiosos poderiam ter diferentes orientações ideológicas atuações culturais e políticas. Salles informa que sua coleta foi realizada em Janeiro e Fevereiro de 1968, apenas dois anos depois que os músicos Paulo André Barata, José Maria de Vilar Ferreira, Antônio Galdino e Gilberto Coutinho lançaram-se em busca da cultura popular nos terreiros de Carimbó dos municípios de Marapanim e Marudá, realizando gravações e coletas. (OLIVEIRA, 2000 p.359). Como já sabemos essa iniciativa partiu do estímulo dado por Ruy Barata, poeta e comunista, ativo intelectual militante na década de 50 e 60.

Entretanto, se tivermos com este caso um exemplo de iniciativa por parte da esquerda local, devemos considerar com destaque que o pioneirismo nas iniciativas de aproximação com o Carimbó das regiões do interior, surgiu no campo conservador de direita representado pelos membros da intelligentsia que atuavam em torno das instituições locais. Tal foi o caso da iniciativa promovida pela articulação entre folcloristas, grupos de Carimbó e pelo cônsul estadunidense George T. Colman. O primeiro estudo a mencionar o episódio foi o de Vicente e Marena Salles em 1969. Assim temos:

De uns tempos pra cá, tem havido certa propaganda do Carimbó na capital paraense. Houve até uma tentativa de “re introdução”, muito sofisticada e, portanto, inconsequente. Com o patrocínio do antigo cônsul norte-americano em Belém, George T. Colman, sua esposa e com a colaboração e aplauso de alguns folcloristas, foi então dançado no Teatro da Paz o Carimbó pelo grupo do Square Dance, conduzido por José Julio Bezerra (SALLES, 1969 p. 262).

Ao falar de uma “re introdução” do Carimbó, Salles nos faz pensar que se algo foi reintroduzido é porque esteve fora, excluído da esfera da percepção social por algum momento, ou desde sempre. Aqui temos mais uma passagem que pode nos mostrar a situação do Carimbó na primeira metade do século XX. Fica evidente que embora também exercesse funções como folcloristas, Salles não aprovou a reinserção “sofisticada” considerando-a “inconsequente”. Para marcar sua posição e, provavelmente sem querer entrar em conflito, Salles não cita os nomes envolvidos com o evento referindo-se apenas como ‘alguns folcloristas’. Somente a partir de 1983, Antonio Maciel revelaria quem seriam os nomes atrás dos acontecimentos envolvendo o Cônsul, mas não sem deixar de incluir um novo fato. Vejamos:

Oficialmente, a primeira vez que Belém viu o Carimbó foi em 1958, no Centro Cultural Brasil Estados Unidos (CCBEU), na festa de despedida do Cônsul norte-americano George Coman. Maria Brígido, considerada “expert” em Carimbó, foi quem trouxe um grupo do Município de Marapanim para exhibir-se na festa do diplomata. O grupo a apresentar-se foi o de Mestre Lucindo: “Os Canarinhos” (MACIEL, 1983, p. 77).

Salles comenta uma apresentação no Teatro da Paz e Maciel menciona uma festa de despedida, ambas com patrocínio e apoio do cônsul estadunidense. Seja como um evento ilustre no Teatro da Paz seja em uma festa de despedida mais modesta, os relatos destes dois episódios, certamente sinalizam um novo e crescente interesse sobre o Carimbó na década de 50 em Belém. A fundação da Comissão Paraense de Folclore e a expansão do movimento folclorista ao longo da década de 50 desempenharam um papel relevante neste momento. Em trabalhos mais recentes e Jacob Cantão (2002) e Paulo Murilo do Amaral (2003) fizeram novas menções de nomes importantes nesta articulação entre intelectuais e instituições.

Segundo Cantão (2002) Paulo Maranhão também articulou a vinda do grupo e Paulo Murilo menciona a importância da folclorista Maria Brígido, assim como o professor Adelermo Mattos, que “teriam sido fundamentais intermediadores do contato cultural entre Belém e Marapanim, sobretudo no que diz respeito à coleta de material humano e musical realizada na última localidade” (AMARAL, 2003, p. 41). Se considerarmos que foram artistas e intelectuais ligados ao Folclorismo os principais articuladores destes eventos, constatamos que foi por parte de setores, atores e instituições mais alinhados com o projeto do nacionalismo, que surgiu o primeiro impulso à modernização do Carimbó.

Nas décadas de 50 e 60 temos o momento histórico fundante do Carimbó urbano moderno. A intelligentsia seja artística ou intelectual, ‘descobria’ o Carimbó, ao mesmo tempo em que o inventava³⁹. Essa invenção, porém, incluía a participação de setores diferentes da sociedade com perspectivas diferentes para suas ações.

Em nossa análise, não podemos desconsiderar a importância do papel desempenhado pelos grupos de Carimbó nestes episódios. Sem desconsiderar as relações assimétricas entre os atores, não cabe pensá-los apenas como “vítimas” considerando-os meros objetos dentro de um jogo do qual não fizeram parte. Certamente houve uma negociação na qual, os interesses dos grupos estiveram presentes. O texto informa que o *patrocínio* do cônsul, possivelmente implicando em alguma forma de pagamento aos grupos. A modernização do Carimbó significava sua inclusão crescente no circuito de mercadorização, especialmente fomentado pela indústria do turismo. Comentando sobre o Carimbó de Marapanim em 1969 Salles diz:

[...] atualmente realizam-se em Marapanim verdadeiros festivais de Carimbó, atraindo as atenções de Belém, e daquele cidadão que faz turismo dentro do próprio Estado, na busca das praias de veraneio. Esse Carimbó começa a sofrer as influências perturbadoras de tal popularidade (SALLES, 1969, p. 262).

Se a população da capital conhecia o Carimbó através do turismo interno, é mais um sinal de que ele não era tão presente ou tão visível assim em Belém. Vejamos como Bruno de Menezes descreve a apresentação do grupo de carimbó, procedente do município de Marapanim, no Centro Cultural Brasil- Estados Unidos, CCBEU, em Belém, em 1958:

[...] como sejam flauta, rebeca [rabeça], xeque-xeque, pandeiro e cantorias, tais os que compunham os elementos musicais vindos daquela cidade [Marapanim]. Nota-se que os dois tambores, um maior e outro menor, ambos com mais de um metro de comprimento e cinquenta centímetros de diâmetro, presumíveis [presumíveis], tendo uma das extremidades tampadas de couro esticado, serviam de assento para os tocadores, que neles batiam com ambas as mãos, em ritmo sincopado, fazendo a marcação da dança. (*Folha do Norte* [Belém] 13 de fevereiro de 1958)

³⁹ Lembramos que na história da cultura moderna esse processo não é inédito. O historiador inglês Peter Burke analisa esse processo na Europa do início do século XIX em seu livro *cultura popular na Idade Moderna*.

Esta descrição é o primeiro registro documental da formação instrumental do Carimbó. Sendo Bruno de Menezes, um arguto e interessado pesquisador da cultura popular, parece revelador sua descrição do Carimbó como se fosse uma música ainda bastante desconhecida e distante da realidade musical vivida na cidade. Nesta citação temos outra pista sobre a condição do Carimbó até a década de 50.

Com base nos trechos acima levantados, surge a hipótese de que até a década de 50, o Carimbó não era tão conhecido em Belém e muito menos visibilizado pelas classes médias e altas. Partindo deste pressuposto o que explicaria a invisibilidade do Carimbó para a população de Belém durante a primeira metade do século XX?

4.1 O CARIMBÓ E A REPRESSÃO DA CULTURA POPULAR DE BASE AFRO-BRASILEIRA

A importância dos processos repressivos ainda não foi devidamente reconhecida pelos pesquisadores e estudiosos da história do Carimbó. Antes que o termo *Carimbó* tenha aparecido nos registros públicos, outro termo aparece regularmente nos registros: o batuque. Mais ou menos pelos anos 1820 os cientistas naturalistas, Spix (Zoólogo) e Martius (botânico) registraram sobre a música de negros e mestiços que “Para a música o jogo e a dança, está o mulato sempre disposto, e agita-se insaciável, nos prazeres, com a mesma leviandade dos seus congêneres do sul, aos sons monótonos, sussurrantes, do violão, no lascivo lundu ou no desenfreado batuque” (*apud* Salles: 2007 p; 221).

Segundo o historiador Vicente Salles “o batuque foi o embrião de muitos folguedos folclóricos de marcada influência africana e provavelmente, nos primeiros tempos, disfarçava as danças de cunho religioso dos negros” (SALLES, 2007, p. 221). Nesse comentário ressaltamos não só a importância do batuque para a formação e desenvolvimento histórico da música negra na Amazônia como também o reforço sobre a validade em estudar tal música sob o prisma da repressão. Tendo em vista que as práticas musicais da população negra aconteciam numa sociedade escravocrata, sua manifestação não poderia deixar de ter um vínculo com medidas de controle e repressão assim como de diversas formas de resistência. As festas e batuques negros eram certamente, ainda que bastante limitadas, formas de resistência e afirmação, algo que se de um lado poderia ser reprimido diretamente, de outro

poderia ser manifestar transgressivamente ou por negociação, especialmente em dias de descanso e santificados pela Igreja.

Os escravos já eram notados como talentosos músicos desde os séculos XVII e XVIII. Em 1777, observamos que eles tocavam em orquestras⁴² utilizando instrumentos como timbales, trompas, rabecas, flautas e clarins. Outro instrumento teria ainda se associado à população negra no Pará do século XIX. Vejamos no trecho abaixo:

Anda fugido há 17 meses a D. Francisca Benedita Garcia Ribeiro, o seu escravo o bem conhecido José Victorino, mestre ferreiro, de estatura regular, gordo, nariz chato, tem grandes entradas o que o faz parecer calvo; toca viola bem e tem a mania de se intitular- pajé- já foi visto no Igarapé Laranjeira. Quem o apreender, não obstante huma licença falsa com que tem conseguido escapar-se, e o entregar àquela senhora, ou a André Corcimno Benjamim, moradores na rua do Espírito Santo n°17 e 18 será recompensado (SALLES, 2004, p. 170 de 13 de Maio N° 495, 5/04/1845, p. 3).

Este anúncio descreve um homem resistente á escravidão, com habilidade na execução da viola. A Viola e o Violão, embora fossem no século XIX instrumentos diferentes do que temos hoje, foram bastante apreciados pelos negros sendo por isso associados a vadiagem, o que não impediu que o Comte de Gabriac, em 1865, anotasse um lundum tocados pela viola dos negros paraenses (SALLES, 2004). O Jornal *O Pará* de 1900 “noticiava a prisão de Antônio de Moraes e outros porque tocavam e dançavam carimbo em sua casa e teriam resistido a ordem de cessar como forró” (SALLES, 2007, p. 78). No século XIX, o bumba-meu-boi, já era chamado na Amazônia de boi-bumbá, e já tinha adquirido uma caracterização enquanto “um folguedo de escravos, realizar-se na quadra junina, apoiar-se numa vanguarda aguerrida, a malta de capoeiras” (SALLES: 2007 p.228). Marcado pela agressividade dos capoeiras e pela repressão policial, este folguedo, constituído pela prática musical negra, possuía grande importância no lazer da população negra. As horas de folga do trabalho da população negro-escrava, porém, era objeto de preocupação das elites sociais no Pará como fica evidente no jornal *O publicador paraense*, em 1832:

Os juizes de paz de polícia e criminaes devem dar as mais eficazes providências, a fim de que a festa (de Natal) passe sem novidade, no que tanto se animam os pacíficos habitantes desta cidade: Não se devem consentir ajuntamentos de maior número de pessoas, que a lei permite, nem de escravos, apalpando-se a todos os que forem de desconfiança; arrastando à cadeia os que forem achados com pau de alcance, cacete, facas de ponta, e todos os instrumentos de ferir (*O publicador paraense*, ano 1, n. 25, 22 dez 1832, *apud* SALLES, 2007 p. 228)

Na metade do século XIX, a Voz Paraense relatava que o Boi Caiado⁴⁰, havia resultado em “facadas e pauladas além de certos vivos atentatórios da moral, e segurança pública” expressando ainda o anseio pela repressão policial: Oxalá que os encarregados de polícia acabem com o Boi Caiado, assim como se acabou com o Judas em sábado de aleluia” (A Voz Paraense, Belém, ano 1, n3, 3 jul. 1850 apud SALLES, 2007 p. 230). Nesta segunda metade do século XIX, a música da população negra normalmente identificada pelo termo *batuques*⁴¹ passou a ser reconhecida por termos diversificados que designavam folguedos e danças como *bambiá*, *carimba*, *lundum* dos quais pouco se sabe sobre a coreografia. A repressão às práticas musicais da população negra é atestada pelos registros acumulados e a questão já nos salta aos olhos desde o início, quando constatamos que as fontes históricas documentais mais antigas sobre o Carimbó são justamente as leis proibitivas presentes nos Códigos de posturas da câmara municipal. A primeira foi a Lei n° 1.208, de 5 de maio de 1880, do “Código de Posturas de Belém” (Coleção de Leis da Província do Grão- Pará, Tomo XLII, Parte I), que dispõe no Capítulo XIX, sob o título “das Bulhas e Vozerias”:

Artigo 107. É proibido, sob pena de 30.000 réis de multa.

Parágrafo 1° Fazer bulhas, vozerias e dar altos gritos sem necessidade.

Parágrafo 2° Fazer batuques ou samba.

Parágrafo 3° Tocar tambor, corimbo ou qualquer instrumento que perturbe o sossego durante a noite.

Apenas três anos depois o general barão de Maracujá, presidente e comandante das Aras da Província do Pará baixou no “Código de Posturas da Câmara Municipal de Vigia” (Lei n° 1.162, de 12 de abril de 1883, C.L.P.G.P., Tomo XLV, Parte I, pp. 148/178), no qual aparecia sob o título 10 “Vozerias nas ruas, injúrias e obscenidades contra a moral pública” (sic) - no artigo 48, parágrafo 2°, a proibição explícita.

Tocar tambor, **carimbó**, ou qualquer outro instrumento de percussão que perturbe o sossego público durante a noite. A contravenção será punida com a multa de 15\$000, ou 5 dias de prisão, em qualquer dos casos.

Lamentavelmente, é pelos registros e marcas de sua opressão que muitas vezes seguimos os passos e constatamos a presença da população negra no Brasil. Por outro lado,

⁴⁰ Este folguedo foi documentado no livro *Uma viagem ao Amazonas* de 1883 pelo escritor português Sanches de Frias.

⁴¹ O termo *batuque* é comumente encontrado nos registros sobre a música da população negra no período colonial. A palavra, notada especialmente pelos viajantes, ao associar-se à uma identificação étnica, portanto, expressa a ótica das classes dominantes letradas, quando estabelece uma generalização para diferentes tipos de música.

são estes mesmos registros que permitiram valiosos estudos sobre a história da contribuição cultural da população negra. Em Belém, tal fato não foi diferente e nem poderia, já que a Amazônia também foi inserida no regime de escravidão, ainda que em menor intensidade quando comparado à estados como Bahia e Maranhão. De qualquer forma, no final do século XIX, a população negra estava presente no Estado do Pará, e em sua capital, Belém do Grão-Pará, não deixava de ganhar destaque por sua força cultural⁴². Neste quesito poucos sobressaíram-se como Mestre Martinho. Homem negro, nascido em Óbidos, veio ainda pequeno para Belém, onde tornou-se o mais famoso organizador de festas populares da cidade. A atuação de Mestre Martinho começa a destacar-se em 1848, quando organizou a primeira festa do Divino Espírito Santo, festividade que passaria a acontecer no bairro do Umarizal onde o Mestre fixou residência nos anos seguintes. No Umarizal a festa durava 15 dias e consistia em acontecimento com bastantes atrativos como danças, bailes e outras recreações e divertimentos. Como informa Salles “dali também surgiram famosos cordões de bumbá, pastorinhas e se praticava, durante quase todo ano, uma espécie de samba noturno, vindo este nome certamente da razão de os batuques serem realizados À noite” (SALLES, 2005 p. 224). No início do século XX, Tó Teixeira, músico morador do bairro do Umarizal, fez parte de um grupo de carimbo comandado por Vicente Teixeira entre 190 e 1916. (HABIB: 2013 p. 167).

Local reconhecido pelo seu dinamismo popular e pela força cultural das festas, dos sons, ritmos e danças que marcaram a memória de inúmeros cronistas, o bairro do Umarizal⁴³, inegavelmente, possui uma grande importância na história da música da população negra em Belém. Anunciando a música e dança dos negros numa barraca na João Balbi, no Bairro do Umarizal, o Jornal Correio Paraense, Belém 29/08/1893 dizia “som esbodegante de um carimbó captivo” (SALLES: 2007 p. 78). Em 1900, a imprensa de Belém também se refere ao preto Antônio Moraes, vulgo Parafuso, mestre de Carimbó (FERNANDES, 1999 p.10).

Segundo Vicente Salles “pode-se afirmar que desse bairro irradiou-se a cultura negra” pela cidade. Mas, se um dia foi um centro de convergência da população negra, ao passar pelo

⁴² Segundo Vicente Salles “Os cronistas mais antigos já se referiam à irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de Belém, que data do século XVII e se tem notícia da festa pomposa que os negros ali realizavam, havendo coroação do rei negro, numa cerimônia semelhante à congada de outras regiões do País. São Benedito também era largamente festejado” (SALLES: 2005 p. 224).

⁴³ O bairro do Umarizal se implanta como estrutura urbana no processo de expansão da cidade. Data de meados do século XIX sua existência enquanto espaço habitado, José da Gama Malcher, duas vezes Intendente Municipal (1849/1868 e 1876/1882) abriu em 1880 as ruas do bairro do Umarizal, porém foi no ritmo das mudanças que se efetuaram na cidade, que este adquiriu uma identidade como bairro periférico, de paisagem degradada, onde proliferavam as valas, capim, enchentes e aningal, dificultando o ir e vir das pessoas. (RODRIGUES: 2013 p. 5).

processo de urbanização modernizante durante o republicanismo de Antônio Lemos, os moradores do bairro, dispersaram-se por outras áreas da cidade e “a população negra, foi [...], forçada a se transferir para outros bairros: Pedreira, Guamá, Jurunas, Cremação, Sacramento, Vila da Barca, etc” (SALLES, 2005 p. 226). Comentando o processo de transformação do bairro do Umarizal⁴⁴ o historiador Vicente Salles diz:

Hoje o bairro já não é o típico aglomerado humano, popular e proletário, de antigamente, onde os indivíduos negros forros habitavam mais ou menos segregados, tal era a abundância de negros os seus descendentes mestiços naquela zona de Belém que se prolongava até o bairro de São João do Bruno, e se canalizava, além, pela estrada da Pedreira acima. À medida que o bairro se urbanizou e aburguesou, a população negra foi sendo expelida dali e se adensando na Pedreira (SALLES, 2005, p. 225).

Essa dispersão tornou o bairro da Pedreira⁴⁵ um centro de batuques e sambas e nos demais bairros permaneceram “os terreiros de macumba, o antigo batuque e o babaçuê, modernizado, sincretizado com o tambor-de-mina do Maranhão, o candomblé da Bahia e a umbanda carioca, e ainda, alguns traços da pajelança cabocla” (SALLES, 2007, p. 226). Neste universo de música negra figuravam bons compositores como negro David “considerado o maior pianista da época”, Antonio Teixeira e Antônio Cirilo Silva, um talentoso compositor, regente e professor de música. Todo dinamismo da prática musical destas populações sobreviveu sob constante discriminação como indica o *Diário de Belém*, edição de 18/09/1884, reclamava e pedia providência à polícia, a fim de proibir esses sambas noturnos, “obrigados a tambores e pandeiros e gritos em agudíssimo, com *slanzio*, que se realizam ali pela Rua da Pedreira, Travessa da Piedade e da Princesa” (SALLES, 2005, p. 225).

Importante pensar como essa negação da cultura afro-brasileira, revelada explicitamente nestes registros no final do século XIX, permaneceu presente no decorrer do plano urbanístico de Belém durante o ciclo de expansão da economia da borracha, sob a direção do projeto republicano modernizador, e como esse legado afetou o Carimbó ao longo de toda primeira metade do século XX. A seguir faremos uma contextualização deste período, considerando o caso do Rio de Janeiro e especificamente de Belém.

⁴⁴ Em entrevista o músico Tó Teixeira comentava sobre a mudança do Bairro: “Depois que o asfalto e as novas construções vieram chegando o bairro mudou completamente. Deixou de ser o que era: Um bairro de operários. E mais que isso: um viveiro de pássaros. Tudo que era instrumentista, viveiro de pastorinha morava por lá. As barracas eram pobres e alegres. Cheias de sons, risos, festas cantorias. Ver em “Província do Pará”. Referindo-se aos seus cabelos brancos. cf: VENTURA, Valério. **Violões em Serenata: o instrumento proscrito. A Província do Pará**. Belém, 1978.

⁴⁵ O Bairro da Pedreira teve uma grande relevância na história do carnaval em Belém, sendo conhecido como o bairro do *samba e do amor*.

No livro *Do Cabaré ao Lar: Utopia da Cidade Disciplinar*, Margareth Rago, estuda a formação da sociedade disciplinar no Rio de Janeiro no período entre 1890-1930. Neste período, houve grande movimentação na cidade, devido às transformações na ordem política- passagem do Império à República- e na ordem econômica-regime escravista ao trabalho assalariado. A presença de imigrantes estrangeiros, das populações do interior oriundas do êxodo rural, impõe uma paisagem urbana cuja mudança implicava novos hábitos de moradia, cortiços, e de vida privada, jogos, prostituição e cafetinagem, assim como conflitos, luta de classes, se apresentando como novidade. Rago informa que:

Indivíduos de uma anormalidade social, as práticas populares de vida e lazer dos trabalhadores fabris, dos improdutivos, dos pobres, das mulheres públicas, das crianças que vagueiam abandonadas nas ruas vão se tornando objeto de profunda preocupação de médicos-higienistas, de autoridades públicas, de setores da burguesia industrial, de filantropos e reformadores sociais, nas décadas iniciais do século XX (RAGO, 1985, p. 12).

O discurso dominante do progresso baseado na ciência e no saneamento higienista, ocultava interesses econômicos assim como o receio das elites republicanas em relação à massa de trabalhadores que se aglomerava nas cidades e já se organizavam politicamente. Esse medo estimulou, tanto no Rio de Janeiro com Pereira Passos, como em Belém com Antonio Lemos, a aplicação de uma política de combate aos cortiços ou bairros pobres perto dos centros, num processo que levou a expulsão dos setores populares dos centros e da consequente segregação destes em novos bairros periféricos.

A população trabalhadora e pobre que se aglomerava em capitais como o Rio de Janeiro, passou a ser interpretada como “selvagem”, “bárbara” e “incivilizada”. Num período em que os republicanos visavam construir um “novo homem”, trabalhador dócil, submisso, mas ao mesmo tempo produtivo, a estratégias de disciplinarização, mascarada pelo discurso moralizante, constituía-se de inúmeros mecanismos de controle e vigilância, os quais não situavam-se apenas na esfera institucional mas no cotidiano das práticas sociais. A tentativa de remodelar o comportamento dos indivíduos neste novo momento histórico, não apenas criou um imaginário papel da mulher, restrita ao ambiente doméstico, como também impôs uma pressão sobre todos os hábitos e práticas consideradas tradicionais e avessas á civilidade.

O historiador Marco Napolitano analisa como o pensamento higienista enquadrava o samba a partir da década de 30. Os detratores do Samba não incomodavam-se apenas com o espírito de malandragem e de cafajeste contidos em suas letras, mas sobretudo com sua raiz africana. “A crítica mais comum ao samba tinha um fundo racista e estava ligada À sua

vinculação à tradição negra e africana. Seria preciso, no mínimo, depurá-lo do “africanismo”, que se traduzia no uso do batuque” (NAPOLITANO, 2007, p. 41). Referindo-se sobre o processo de transformação do Samba em *música nacional*, desvinculando-o da população negra, Magno Bissoli Siqueira acrescenta que “é inegável que a montagem da usurpação do samba do negro foi fundamental para a satisfação de uma população que ainda o via como problema” (SIQUEIRA, 2012, p. 233 - 234). Siqueira cita um comentário possivelmente feito por Alberto Ferreira Braga, o “João de Barro”. Também conhecido como “Braguinha”, este músico teria dito “[...] comecei a compor e a cantar em 1928, formando um conjunto, só de brancos. Usei pseudônimo porque tinha vergonha de ver meu nome identificado ao samba e à música popular” (idem p. 234). Considerando a força da noção de embranquecimento nas primeiras décadas do século XX, Siqueira conclui sobre o grupo de Braguinha - Bando dos Tangarás, que “este não teria sido atraído pelo amadorismo do grupo, mas por uma música agora domesticada, apresentada por brancos” (SIQUEIRA, 2012, p. 234).

A chamada *Belle Époque* paraense do início do século XX foi marcada pela administração do intendente Antonio Lemos cuja modernização de ímpeto civilizador significava afastar-se dos hábitos “bárbaros” ainda presente em Belém. Como nos informa Maria de Nazaré Sarges, em 1897, ao andar nas ruas de Belém, Antonio Lemos “observou que ainda existiam muitos costumes considerados “bárbaros” para uma capital que se pretendia civilizada” (SARGES, 2002, p. 101). A paisagem repleta de barbárie que incomodava Lemos era formada por diversas práticas do cotidiano popular como a presença de animais domésticos nas ruas- as carroças eram muito comuns-, fogueiras acesas nas ruas em noites festivas, mercadores ambulantes a quem Lemos acusava de enfeiar a cidade, ou mesmo pelo hábito de quilar roupas nas ruas. Como lembra Sarge “o eixo fundamental para a implantação do progresso na cidade de Belém, como em qualquer cidade brasileira, norteava-se pela política de higienização do espaço público” (SARGES: 2012 p. 116).

O plano de ordenamento urbanístico, posto em prática por Antonio Lemos, foi bastante motivado pela presença de imigrantes nordestinos que chegavam das regiões de seca no Nordeste, em grande parte originários do estado do Ceará⁴⁶. A imigração nordestina trouxe ao Pará o nordestino e sua cultura, que logo seriam percebidos na cidade de Belém. Em um

⁴⁶ Segundo Francisca Costa “A população de bairros mais distantes do centro era quase que exclusivamente composta por cearenses”. Isto significa dizer que estes bairros povoaram-se em função as levas de imigrantes que ou não tinham recursos para se manter em cortiços e estâncias centrais ou não conseguiam mais vagas nesses espaços e eram obrigados a ir para subúrbios viver em casebres com paredes de papelão ou nos chamados hotéis de terceira ordem, que podem ser qualificados como cortiços. (COSTA: 1999, p. 90)

inquérito policial, o soldado paraibano Felipe Nery acusa o agente de segurança Francisco Pinto de realizar “tocatas de violão e algazarras incomodativas” (LACERDA, 2010, p. 255). A vida noturna já mostrava-se bastante turbulenta, marcada por brigas e conflitos entre meretrizes. Para a historiadora Franciane Lacerda “As bebedeiras, às vezes muito ruidosas, ao som de “serenatas”, de “tocatas de violão”, e o mundo em volta desses hotéis baratos dão indícios de uma vida noturna bastante dinâmica e nem um pouco tranquila” (LACERDA, 2010, p. 264). Neste submundo, prostitutas, jogadores de cartas, vigaristas, seringueiros, garçons, cozinheiros constituíam diferentes sujeitos sociais, invisíveis para memória cultural dominante, que com suas experiências sociais construía a história da cidade de Belém.

Uma parte desta população pobre, que não se dirigia para os seringais ou outras cidades, passou a habitar os bairros pobres e cortiços de Belém, tornando-se “um elevado número de subempregados e também desempregados na capital do Pará” (SARGES, 2002, p.89). Além das precárias moradias localizadas nos bairros mais pobres, no início do século XX já era nítida a face problemática que marcaria Belém ao longo do século XX. A cidade apresentava problemas de saneamento com a presença de pântanos e o crescimento de enchentes, a proliferação de ratos tornou-se um problema para o poder público que temia a peste bubônica e o impaludismo. Os imigrantes eram mal vistos pela população local e os bairros mais pobres como Canudos, Jurunas e Pedreira eram vistos como perigosos irradiadores de doenças. Do ponto de vista econômico, o ciclo da borracha não significou apenas a prosperidade da riqueza, pois em 1898 “os jornais noticiavam o aumento do preço da carne verde “nos talhos do mercado”, que passava de 1\$300 para 2\$000 o quilo” (LACERDA, 2010, p. 256).

Os poderes públicos constituídos removeram as casas populares do centro da cidade sob o discurso justificativo formado por critérios estéticos e sanitários. Depois da criação do Código de Polícia Municipal em 1900 e a Lei N° 378 de 1904, as regras para as moradias da cidade foram estabelecidas com base nas noções de bom gosto relativos à arquitetura moderna europeia. A modificação do espaço urbano levou à concentração de obras especialmente nas áreas próximas ao porto, obrigando as famílias a se deslocarem do antigo centro dando início a formação de outros bairros como Batista Campos, Nazaré, Umarizal no caso das famílias abastadas e, Canudos e Pedreira formado pela população mais pobre. No plano urbanístico predominava uma visão de modernidade e civilidade segundo a qual a paisagem natural da cidade deveria ser domesticada. Segundo Karol Soares “um padrão importado de outros ambientes naturais era o exemplo de civilização procurado, e, portanto, a *paisagem não-organizada* deveria ser extinta, ou no mínimo disfarçada” (SOARES, 2008, p. 65).

Neste período as elites da cidade cultivavam com especial fascínio à cultura europeia sob um molde afrancesado, naquele momento representado nos Cafés, bailes, óperas e peças teatrais exibidas no Teatro da Paz. Frequentar o Teatro, além de uma opção cultural, significava estabelecer distinção social. Um fato demonstrativo da estreita relação entre as elites locais e as companhias teatrais foi o casamento da atriz espanhola Irene Esquirós e João Coelho, governador do Estado entre 1909 e 1912⁴⁷. A cidade foi remodelada com a construção de Boulevards, praças, jardins, quiosques, bondes elétricos, além do conhecido projeto de arborização no centro da cidade, entre outros símbolos que expressavam o gosto europeizado das elites locais.

Ao reconstituir historicamente as formas de moradia em Belém entre 1870 e 1910, Karol Gillet analisa como os habitantes se apropriavam do espaço interno da Moradia. Nas casas aburguesadas observou-se uma reconfiguração modernizante do espaço interno da casa visando moldar-se ao novo padrão de comportamento burguês. A elite gomífera implementou uma série de novos hábitos na vida privada com:

[...] a introdução de uma parafernália de novo equipamentos, utensílios e objetos decorativos, em vários cômodos. Para a cozinha eram importados jogos de louças, chaleiras, bandejas, enquanto na sala poderíamos ver relógios de parede cristaleiras, quadros, móveis e até mesmo pianos (SOARES, 2008, p. 140).

Dentro de um estilo eclético de arquitetura moderna, a casa era sectorizada de modo que cada cômodo cumpria uma função. As salas de estar, jantar e de música eram as mais importantes dentro deste novo modelo. Nas salas de música encontravam-se o Piano, que era considerado símbolo de sofisticação e requinte, assim como realizava-se pequenos saraus e audições musicais. Sobre este período, Angela Correia afirmou que:

A música foi um dos elementos utilizado pelas elites para estabelecerem traços de distinção cultural. Negavam a música produzida pelas camadas populares e apegavam-se à sonoridade de características europeias, à música erudita, considerada de bom gosto, elevada, sublime, superior (CORREA: 2010, p. 13).

No início do século XX, a boemia seresteira em Belém foi descrita por alguns cronistas como José Eustáchio de Azevedo e Paulino de Brito. Como analisou, Angela Corrêa, as

⁴⁷ Ver http://www.orm.com.br/plantao/imprimir.asp?id_noticia=236927

crônicas revelavam que os boêmios eram vistos na sociedade como “vagabundos desordeiros” ou “perturbadores do sossego público”.

No fim do século XIX, a partir do depoimento de Antônio de Pádua Carvalho, Correa comenta que:

Meia dúzia de rapazes malandros, pessoas que trabalhavam nas casas de diversões, poetas e trovadores noturnos, invadiam o centro da cidade, e os dois últimos, embalados pelo som do violão, do cavaquinho e de uma sanfona, cantavam e bebiam cachaça, perturbando o sossego público⁴⁸ (CORREA, 2010, p. 81).

A vida boêmia incomodava alguns moradores que faziam denúncias aos jornais. Em 1904, um leitor do jornal *Folha do Norte* escreveu “pedindo providências à polícia contra os “abusos” cometidos ao longo da noite e que se constituíam em “verdadeiros atentados contra o bem estar” da população belenense...” o leitor indignava-se contra “certos viandantes” que com seus automóveis incomodavam a todos “ao som de fortes buzinas e também soltando berros estridentes, ou assoviando e cantando canções brejeiras em alta voz” (LACERDA, 2010, p.265). Este gosto musical elitista surgia com ânimo julgador contra os próprios membros das elites que manifestassem afinidade com os gêneros populares. Tal foi o caso de Miguel José Almeida Pernambuco, presidente da província que foi criticado em 1889 pela Revista “A Semana” por seu gosto pela modinha e pelo violão.

Figura 3 – Caricatura de Miguel José de Almeida Pernambuco.



⁴⁸ O relato de Antônio Pádua Carvalho, sob o pseudônimo Sganarello, consta no Diário de notícia. Belém 1 de Agosto 1886.

Fonte: Acervo Vicente Salles/Museu da UFPA.

A inadequação do violão ao universo da alta cultura é notada por Marcia Taborda (TABORDA, 2011) em seu trabalho *Violão e Identidade Nacional*. Quando em 1916, os violonistas Brant Horta e Ernani de Figueiredo organizaram uma audição de violão no salão da Associação Brasileira de Imprensa. Na crítica publicada no *Jornal do Comércio* lia-se que:

[...] o violão não tem ido além de simples acompanhador de modinhas. E quando algum virtuose quer dele tirar efeitos mais elevados na arte dos sons, jamais consegue o objetivo desejado, ou mesmo resultado seriamente apreciado. A arte, no violão, não passou por isso, até agora, do seu aspecto puramente pitoresco (TABORDA, 2011, p. 85).

Segundo Márcia Taborda “a crítica publicada no *Jornal do Comercio* em 7 de maio reitera a incompatibilidade entre o violão e o ambiente da ‘alta cultura’” (TABORDA, 2011 p. 84).

É dentro deste contexto culturalmente elitista e avesso às práticas culturais populares que o Carimbó estava inserido em Belém. No que tange, ao papel da música neste processo, destacamos as bandas, as festas religiosas, os grupos de Boi-Bumbás, a prática da capoeiragem e da tourada etc.

O papel das artes na administração de Antônio Lemos evidencia uma relação de apadrinhamento⁴⁹, cooptação e manipulação das práticas artísticas sejam populares ou eruditas. Ao ter sua imagem difundida como o “protetor das artes” desde este período a memória da cidade o lembra como um “mecenas das artes”.

No entanto, o governo de Antonio Lemos aproximava da música na medida em que esta poderia ser incorporada dentro da concepção geral de sua política republicana. Neste sentido é que em 1904 “restaurou a prática de ensino de Canto Coral nas escolas da municipalidade” (SALLES, 2007, p. 58) a partir da contratação do compositor Clemente Ferreira Junior. Além disso, encomendou a compra de instrumentos para a banda de música do corpo de bombeiros, que tinha como Maestro Cincinato Ferreira de Souza, o qual ocupava o cargo a convite do intendente que em 1903 o elogiou por seu “gosto apurado e estilo especial” (LEMOS *apud* SARGE p. 144). Lemos “era quem escolhia os concertos e os lugares públicos nos quais ocorreriam”.

⁴⁹ Segundo Maria de Nazare Sarges “É sabido que uma das estratégias usadas por Lemos para ampliar suas base de sustentação política era noticiar em seu jornal a presença na cidade de chefes políticos do interior, ou então, homenagear os correligionários e amigos” (SARGES: 2002. P.201)

Num ambiente urbano construído a partir de medidas coercitivas, a população trabalhadora pobre formada por imigrantes, ex-escravos, mestiços, negros, acabou encontrando nas festas religiosas e no Carnaval um espaço para sua expressão cultural. Segundo Maria Sarges “as igrejas, com suas irmandades, associações beneficentes, as confrarias religiosas e os festeiros particulares realizavam festas religiosas que congregavam os moradores de suas comunidades” (SARGES, 2002, p. 148). A tradicional Festa do Divino era normalmente realizada pelo Mestre Martinho, conhecido festeiro do bairro do Umarizal. O poder Municipal fornecia licenças para a realização das festas nas ruas, e a partir de 1900 os pedidos tornaram-se ainda mais frequentes. Solicitando os pedidos de licença sempre em palavras elogiosas ao intendente, os festeiros sabiam que “o mais importante nestes festejos era contar com a Banda dos Bombeiros, não somente porque anunciava alegres momentos de lazer, mas também porque dava uma medida do prestígio de que gozavam junto ao intendente” (SARGE, 2002, p.149). Os momentos de festas religiosas e populares atestam um espaço de relativa autonomia e negociação, um momento que possibilitava a solicitação de concessões e permissões. Num ofício de 15 de Junho de 1905, a Sociedade Beneficente Sagrado Coração de Maria, tradicional patrocinadora da festa, solicita a “permissão para manter as mercearias abertas durante a festividade” (SARGE, 2002, p. 150). É importante considerar que a autonomia observada nestas negociações, reforçava-se em função do interesse dominante em incorporar e apropriar-se das manifestações populares como no caso dos festejos republicanos de caráter cívico promovido por Antonio Lemos. Assim nos informa Sarges:

A apropriação dos festejos comemorativos à Proclamação da República pela intendência lealista, objetivava inculcar na população a importância de participar dessas festas porque elas apresentavam uma “bela tradição de civismo”... [...] A organização desses festejos cívicos sinalizava o propósito do poder municipal de inculcar nos habitantes elementos fundamentais à ordem republicana (SARGES, 2002, p. 150-151).

A multiplicidade de experiências vivenciadas pelas práticas culturais populares, revelava-se no Carnaval da época. Os clubes de Carnaval de elite “faziam questão de frisar que do repertório constariam quadrilhas, polcas e valsas” (SARGES, 2002, p. 151).

Contudo, a presença da população justificaria em seguida medidas controladoras do Carnaval. A intendência, seguindo sua referência civilizadora, tentando alcançar uma “regeneração moral e social” inseriu máscaras e fantasias de luxo. Em função das normas baixadas pela intendência em 1904 “tornou-se proibido andar de máscaras nas ruas após às seis horas da tarde, como também nenhum bloco ou baile deveria se realizar sem ter a licença

da polícia” (SARGES, 2002, p. 151-152). A licença era liberada sob a condição da cobrança de uma taxa aos moradores, que em 1903 custava 100\$000, para bailes públicos e camarotes⁵⁰.

A historiadora Maria de Nazaré Sarges demonstra que as medidas de Antonio Lemos visavam criar um Carnaval “ordeiro e civilizado” supostamente nos moldes do Carnaval de Nice. Apesar do esforço, as medidas lemistas tentando dificultar a participação popular, não lograram êxito em submeter a população à passividade absoluta já que “a folia a cada ano ganhava mais foliões de rua, mesmo que tivessem de enfrentar a severa vigilância da polícia” (SARGES, 2002, p. 154).

No livro *Politicagem da Capoeiragem A História Social da Capoeira e do Boi-Bumbá no Pará Republicano*, Luiz Augusto Pinheiro Leal, analisando os discursos e práticas de repressão, tentou captar como a capoeira foi combatida nos primeiros anos da República no Pará. Assim, ele informa que “no Pará, a capoeira esteve vinculada, por seus detratores, aos discursos de combate à “vagabundagem”, que se reproduziram ao longo do século XIX e primeiras décadas do XX” (LEAL, 2008, p. 22). Sobre o caráter repressivo dos primeiros anos republicanos Leal diz que “correspondem ao período de maior confronto entre o novo sistema político e práticas culturais como a capoeira” (LEAL, 2008, p.24). Neste período histórico:

Através de artigos jornalísticos, estava sendo proposta uma campanha repressiva visando o extermínio da capoeira e da “vagabundagem” na cidade de Belém. Tais práticas incomodavam os grupos dominantes porque, inspirados em valores europeus, ansiavam em eliminar as práticas culturais de origem negra ou indígena que permeavam a cultura urbana (LEAL, 2008, p. 29).

A pesquisa documental realizada pela historiadora Maria Sarges não apresenta notícias sobre a presença do Carimbó em Belém neste período. Apesar de toda a diversidade musical presente no bairro do Umarizal no início do século XX, diante da organização do espaço urbano sob a orientação higienista certamente, o Carimbó não tinha espaço na Belém daquela época. As práticas populares tornaram-se símbolo de um passado “bárbaro” e “selvagem” diferente dos ideais civilizacionais almejados pelos republicanos.

Mesmo assim, é importante considerar a complexidade presente na relação entre as práticas de cultura popular e os poderes dominantes. Além da repressão direta, poderia haver negociação, barganha e mesmo colaboração em muitos casos. Neste mesmo momento histórico marcado pelo republicanismo, Luiz Pinheiro Leal, também identifica uma relativa

⁵⁰ SILVEIRA, Jadilson Gomes da. **Da lógica construída à diversidade da prática:** cenários do Carnaval em Belém. Comunicação apresentada no XIX SIMPÓSIO DA ANPUH. Belo Horizonte, Julho de 1997, p.3.

tolerância em relação à capoeira, podendo manifestar-se pela conveniência dos poderes instituídos, que utilizavam os capoeiras como capangas. Quando tornou-se intendente, Antonio Lemos, antigo político monarquista, continuou a reproduzir as práticas de violência política próprias do período monárquico. A violência contra a oposição tinha na capangagem e na prática da capoeira seu braço armado costumeiro. Acontece que alguns integrantes e organizadores dos folguedos de bumbás estavam associados à capangagem como foi o caso de Pé-de-Bola e Antônio Marcelino, ambos capoeiristas. Desta forma, a capoeira também encontrou respaldo por sua associação com o folguedo do Boi-Bumbá. Assim explica Leal:

Quando dois grupos de bumbás se encontravam (geralmente oriundos de bairros diferentes) era inevitável a demonstração de força entre eles. Havia inclusive um breve ritual em que o boi “invasor” pedia licença para passar. Era praxe a negação da permissão e o desafio ao rival. Após os cantos de desafio pertinentes a cada lado, um conflito físico intenso ocorria entre os respectivos integrantes de cada boi.... [...] Nos encontros de bumbás, os menos valentes e menos hábeis se davam mal. Por isso, o conhecimento da capoeiragem era imprescindível (LEAL: 2008, p. 178-179).

No Pará, capoeiragem, capangagem e folguedos de Boi-Bumbá estavam relacionadas com os poderes instituídos, num processo que consistia de um lado em repressões e proibições diretas, controle e manipulação, mas não raro também foi marcado por estratégias de resistências que envolviam, negociação e colaboração. A relação dos poderes públicos com as práticas populares existia no interior também. Segundo o trabalho de Luiz Leal podemos observar que, no Pará do início do século XX, o folguedo do Boi-Bumbá gozava de relativo respeito nos meios de imprensa já que “para alguns articulistas o folguedo era considerado como uma prática salutar, um lazer que poderia ser “aproveitado” também pelos poderes públicos” (LEAL, 2008, p. 198). Em 1905, no município de Irituia no interior do Pará a prefeitura financiou uma festa com um grupo de Bumbá. Sobre o episódio, o articulista da Folha do Norte dizia “este sistema de proporcionar festas ao povo é dos mais aceitáveis, tanto ainda a vantagem de cultivar no espírito público o amor pelas tradições”⁵¹ (LEAL, 2008, p.199).

Mesmo assim, no contexto da política de disciplinarização do espaço urbano implementada em Belém no início do século XX, o boi bumbá foi enquadrado e constantemente reprimido pela polícia, o que conseqüentemente o levou a ser praticada apenas nos “currais”, feitos nos quintais das casas dos moradores da periferia.

⁵¹ Folha do Norte, 17 de Junho de 1905.

A prática do boi-bumbá em Belém demarcava territórios entre os bairros, possibilitando enxergar uma fronteirização mais complexa, não apenas entre centro e periferia, mas também entre os bairros pobres de Belém. Um Boi poderia ser admirado e querido em um bairro e odiado e violentamente contestado em outro. Relatando a rivalidade dos Bois nos bairros de subúrbio em Belém, na obra subúrbio de Nélio Reis diz:

Antigamente quando dois bois se encontravam numa rua, podia-se contar que a briga era certa. Quando encontravam um pássaro, já se sabia, depenavam o bruto... Os homens dos pássaros ou dos bichos, quando eram surrados, quase sempre vinham engrossar as fileiras do vencedor. Porém, entre bois não era assim. O que apanhava ia preparar-se para o próximo encontro. Muita gente já havia morrido por causa disso. (REIS: 1937, p. 216).

Segundo o historiador José Dias Jr, além de levar a um arrefecimento da prática do bumbá, “a repressão policial quase extinguiu a expressão folclórica, que só resistiu devido à persistência de seus “brincantes” que continuaram realizando a comédia nas periferias da cidade” (DIAS JR, 2009 p. 101). Outro ponto importante levantado por José Dias reside no papel da repressão policial.

Com o florescer da década de cinquenta o folguedo começou a viver uma fase de reabilitação, as exibições começaram a ter um caráter teatral, introduzindo novos personagens e a utilização de cenários específicos, os terreiros, currais e teatros. É possível que o caráter repressivo da polícia, somado à condição de ser o boi um “auto popular”, manifesto principalmente por pessoas da periferia, em sua maioria descendentes de negros e de baixo poder aquisitivo, tenha contribuído para uma mudança na estética do folguedo. Seus organizadores preocupados em ofuscar os aspectos negativos ligados à capoeiragem e às brigas constantes do início do século, começaram a construir outra imagem do “brinquedo”, através da introdução de representações mais leves, menos violentas. A brincadeira do boi foi se disciplinando e passou a adotar um novo estilo de comportamento coletivo, agora identificado com as “manifestações folclóricas”, uma expressão artística de característica popular, mas com suas expressões negativas filtradas (DIAS JR, 2009, p.101).

A prática do boi-bumbá nos “currais” levou o folguedo à uma nova modalidade de “boi teatro”, alterando seu estilo a partir da introdução de uma série de novos elementos como melodias, instrumentos, figurino, enredo. Neste novo modelo surge a figura do “dono do boi”, aquele indivíduo que promovia e organizava a brincadeira. O boi-bumbá era praticado em vários bairros onde também existia o Carimbó como Icoaracia, Pedreira, Jurunas, Umarizal.

Ao compartilharem a imersão dentro da classe trabalhadora pobre, negra e mestiça de Belém, ambos tiveram seus caminhos marcados pela experiência da repressão. Marcelo Gabay divide a história do Carimbó de Soure na Ilha do Marajó em três fases: a *Era dos terreiros*, final do século XIX até 1920; a *Era dos conjuntos*, quando o Carimbo passou a ser tocado nas cidades da Ilha (Soure, Salvaterra) entre 1920 e 1950; a *Era dos grupos*, iniciou em meados da década de 1960, sob influência do repertório das rádios. Embora a cultura oral

do Carimbó não tenha deixado registros históricos precisos, Gabay (GABAY: 2012: p.51) ao considerar os relatos de antigos mestres, acredita que as danças e práticas musicais populares encontraram espaço somente após a expulsão dos missionários jesuítas do Marajó em 1755. Segundo o preto Juvêncio, vaqueiro marajoara, o Carimbó no Marajó teria surgido na fazenda Tapera, propriedade de Dita Acatauassú⁵². Tal lembrança nos remete ao Carimbó dos terreiros um tempo que segundo Gabay “foi marcado por certo mistério associado ao caráter proibido e imoral desta prática” (GABAY, 2012, p. 53). Neste sentido, a declaração de Anderson Costa, musicólogo marajoara, esclarece esse aspecto do Carimbó no Marajó.

Antes não dançavam carimbó os brancos nem as mulheres de família, só mulher da vida. O carimbó que era tocado nos terreiros de Soure era tocado para os negros se divertirem e para as mulheres da vida, e era cachaça, bebida à vontade; não era para qualquer pessoa. De certa maneira o carimbo saiu daquele espaço, e começaram os fazendeiros, as elites, e o povo a dançar e a praticar o carimbó. O Mestre Abelardo e o Mestre Biri, e os seus conjuntos de carimbó passaram a ganhar mais espaço na sociedade (COSTA *apud* GABAY, 2012, p. 54).

Esta relação com a população negra escrava do Pará também é confirmada, em 1974, quando o cametaense Mário Martins aparece nos jornais de Belém dando declarações sobre as origens do Carimbó. Para Mario o Carimbó foi trazido da África, mas apenas em forma de coro, agregando-se no Brasil os tambores, dentre estes o tambor de onça. Ele diz “Eram canções dolentes, justificadas pelo cativo em que viviam os negros”.

Além da dimensão lúdica, ligada ao divertimento, a prática do Carimbó também serviu de instrumento de mobilização e resistência diante do poder das autoridades, como ilustra o caso ocorrido em cameté e relatado por Mario Martins.

No final do século XIX, em Cameté, havia um Senhor de escravos chamado Romualdo Gomes, também conhecido como Romualdo “estrela”. Segundo Mario Martins, quando os pescadores o avistavam nas margens do rio logo entoavam o seguinte refrão: “Massaranduba é boa madeira, Romualdo estrela não é brincadeira”. Neste período, chega em Cameté, sob ordens de Dom Macedo Costa, o padre Franco. Quando soube que Romualdo gozava do respeito dos escravos pela cobertura e proteção que os oferecia, padre Franco ordenou que o delegado Antonio da Silva Vieira da Cunha Faial (avô de Mario Martins) realizasse sua

⁵²Heronides Acatauassu Nunes, conhecida como dona Dita, nasceu em 12 de novembro de 1909, e foi casada com o engenheiro agrônomo Domingos Acatauassu, sócio-fundador e proprietário, juntamente com a esposa, da Fazenda Santa Cruz da Tapera S/A, localizada no município de Soure, na Ilha do Marajó. A fazenda atuava economicamente na produção de gado de corte, tornando-se o primeiro empreendimento pecuário da Ilha do Marajó a ganhar o selo de qualidade “Fazenda Modelo”, outorgado pelo Ministério da Agricultura. Ver em <http://noticias.orm.com.br/noticia.asp?id=295715&%7CParaenses+dizem+adeus+%C3%A0+#.U9QUNOOSws> Este episódio foi relatado à Coely Silva e publicado em o Liberal, Domingo, 23 de Junho de 1974, página 8.

prisão. Essa prisão injusta causou indignação entre os escravos que se reuniram na frente da cadeia. Através de forte batuque e coro todos até protestaram a noite inteira, entoando o seguinte canto:

Ciriá, meu bem Ciriá

Onça do estrela é o Nhô Faial

É Nhô Faial

A partir deste episódio, nasceu o Ciriá. A palavra é um acorruptela de ‘cereal’. Finalmente, depois de uma madrugada de batuques e agitação, temendo maiores insurgências, o capitão Faial cedeu e soltou Romualdo estrela. Este episódio pareciam ter ocorrido algumas vezes como deduzimos do comentário de Mario Martins “essas manifestações uniam toda gente da região, desde o negro escravo até o senhor, junto com os estudantes e crianças”.

Tomando em conta outras regiões, destaca-se o trabalho do historiador José João Reis na compreensão da relação entre os setores dominantes e às práticas culturais da população negra escravizada na Bahia. Em seu livro *Tambores e Temores*, Reis revela que existia uma dualidade na forma como os setores dominantes encaravam as festas negras na Bahia do século XIX. As classes dominantes tinham uma posição pendular variando entre a proibição e a permissão. A complexidade revelada pelo caráter dual exposto por Reis, no entanto, não deve ser interpretada como uma característica benevolente das classes dominantes, pois “em lugar de concessão livre de cima o direito à festa era fruto da pressão escrava ou, para ser mais equilibrado, do engano e da negociação (REIS, 2002 p.108). As festas devem ser vistas como símbolos de resistências da população negra na Bahia, pois contribuíram para afirmação dos grupos negros, abrindo a possibilidade de preparação e organização da resistência a escravidão.

Nota-se que os praticantes de Candomblé na Bahia da primeira metade do século XX, utilizaram estratégias diversas para resistir a repressão policial e preconceito social a que eram submetidos. A rede de contatos era criada pela aproximação pessoal com membros de setores médios e altos da sociedade branca de Salvador. Contando com o carisma e desenvoltura das mães e país de santo, tal estratégia consistia numa prática de apadrinhamento e inclusão de outros setores sociais dentro das práticas religiosas do Candomblé.

Segundo Angela Lühning a imprensa de Salvador, nas primeiras décadas do século XX, manifestava sua insatisfação com a polícia alegando que esta não cumpria com suas funções repressoras contra o candomblé. Para a etnomusicóloga “Insinua-se que a polícia não cumpre

com o seu papel de manter a ordem pública, e cada vez que “desvia delle a sua mão repressora”, deixa o candomblé ressuscitar” (LÜHNING, 1995 p.199). Neste momento observou-se que a polícia em Salvador não atuava somente pela repressão, chegando a colaborar com os terreiros muitas vezes o que se explicava pelo fato de que alguns policiais ou eram praticantes ou parentes e amigos próximos de pessoas ligadas ao candomblé. Para Angela esse fator, apesar de não abordado, “aparece com tanta frequência nos jornais, que parece ter sido um dos elementos-chave para que o candomblé pudesse manter a sua integridade” (idem: 1995p. 202). Este fato não deveria causar estranheza, pois “afinal de contas, a grande maioria deles provém da mesma classe social que os adeptos do candomblé, morando nos mesmos bairros e, em grande parte, sendo negros também” (LÜHNING, 95/96 p. 202).

Analisando os jornais entre 1920 e 1940, Lühning identifica que a justificativa vinculada pela imprensa para a ação de repressão da polícia resulta de queixas da população contra o “barulho infernal dos atabaques”⁵³. A hostilidade à música, festas e a cultura negra baseada no medo, percebida no início do século XX, já encontrava-se presente no século XIX como notou Reis “A festa africana representava uma ameaça ao projeto de uma Bahia civilizada aos moldes europeus” (REIS, 2002, p.129).

Além disso, outros motivos alegados “eram os de que os “candomblezeiros” tomavam banhos nus e xingavam”. Angela Lühning lembra que as práticas de medicina popular e capoeiragem também constavam nas motivações expressadas pelo meio jornalístico da época que as “Consideravam-na atrasada, contra a civilização e incompatível com o progresso” (LÜHNING, 95/96, p.204).

Da mesma forma como o poder político e as elites letradas pensavam no Pará, a cultura afro-brasileira era vista como uma reminiscência primitiva e nociva na Bahia. A despeito das especificidades de cada contexto local, o ponto em comum no que tange a presença das práticas culturais populares entre estas cidades amparava-se na mentalidade civilizatória incorporada pelas elites locais. Angela lembra que “Uma boa parte da obra científica dos médicos baianos - os quais, sem dúvida, foram os primeiros a se empenhar numa pesquisa das

⁵³ T.25 – “O „candomblé” estava incomodando. E a policia deu o cerco. Attendendo, a constantes reclamações, o sub-commissario Alberto Cunha, de plantão no sabbado á noite, na Delegacia Auxiliar organizou uma caravana indo á Av. São Domingos, onde um ‘candomblé’ infernal, sem licença policial incomodava toda a vizinhança. A autoridade terminou com o batuque e apreendeu instrumentos do culto” (EB, 31/ 5/1937, p. 7) (LÜHNING:1995 p.211)

culturas africanas na Bahia e a reconhecer a existência da cultura negra – não deixa de considerá-la de nível inferior, devido à sua origem na raça negra” (LÜHNING, 1995, p. 205).

No estado do Amapá, na década de 50, o Marabaixo também tornou-se objeto de atitudes discriminatórias bastante prejudiciais. Neste caso, devemos considerar a relação da manifestação popular com o Estado, através da figura do interventor Janary Nunes (1944-1956), e a Igreja Católica.

As ações governamentais de Janary Nunes caracterizaram-se pela aproximação com as lideranças políticas⁵⁴, econômicas e culturais da região. Através de acordos de padrinhamento pessoal e grupal, Nunes conseguia o apoio necessário para implantar sua política de modernização. Ivone dos Santos Protilho comenta os objetivos gerais do governo:

E com o intuito de criar um novo padrão de cidade, que o governo do Território Federal do Amapá passa a promover remanejamentos e implementar a política de modernização da cidade de Macapá, uma nova cidade, uma nova forma de se organizar, pensar e agir influenciando os padrões sócio-culturais locais. A construção de prédios públicos, a edificação de conjuntos residenciais, e o remanejamento da população mais pobre das zonas centrais para a área periférica da cidade, são elemento que vão consolidando o ordenamento urbanístico de Macapá, principalmente com a construção de residências-modelo destinados aos funcionários do Território (PORTILHO, 2010, p.08).

Como seu plano modernizador implicava na remoção da população pobre e negras, Janary Nunes desenvolveu uma política de aproximação com os setores populares que envolvia cooptação e troca de favores. Considero sua estreita relação com os festeiros de Marabaixo da época um processo marcado por ambiguidades. Ao inserir o Marabaixo no calendário cívico, valorizar as festas religiosas ele visava ganhar o apoio a partir de dentro das comunidades e para isso fez alianças com os líderes populares, como Julião Thomaz Ramos, tocador de Marabaixo conhecido no Amapá. A atuação de Julião foi decisiva para o remanejamento das populações do centro histórico de Macapá. Tal medida tomada pelo governo de Janary Nunes contava com a colaboração das lideranças comunitárias

Comentando o processo de remanejamento das comunidades de Campos do Lagunho Fernando Canto informa que a política do governo em relação passava pelo entendimento e conciliação porque ele utilizava “de cordialidade para com as famílias tradicionais e os chefes das festas populares” (CANTO, 1998, p.28). Apesar disso, é importante lembrar que muitas famílias ficaram indignadas com as remoções, demonstrando que o processo não foi tão

⁵⁴ O governador obteve o apoio de dos coronéis Arlindo Eduardo Corrêa, Júlio Benício Pontes, e o coronel José Júlio de Andrade e Silva, que tinha em seus domínios territoriais, uma região do estado do Pará. (SANTOS: 1998, p. 34-35)

harmônico assim. Além deste, aspecto, as remoções não deixavam de expressar o desprezo do poder público em relação à essa população. Segundo Alexsara Maciel (MACIEL, 2001, p. 28) o governo não queria manter as habitações na frente da cidade porque as considerava “feia”. Ainda notamos nesta relação com o Estado um efeito nocivo da fragmentação das comunidades praticantes de Marabaixo. A primeira dissidência da festa aconteceu entre o Marabaixo do Laguinho e o Marabaixo da Favela (MACHADO, 2013, p.9). Devido a conflitos motivados pela insatisfação dos moradores mais antigos sobre a relação de Julião Thomaz Ramos e o Governador Janary Nunes. Por fim, percebemos que o Governo, ao mesmo tempo em contribuía para fragmentação da comunidade e de suas práticas culturais, trabalhava para transformar a cultura popular do Marabaixo em uma cultura oficial, representativa da identidade regional do estado do Amapá. Para isto, o governador Janary Nunes investiu em gravações do Ladrão de Marabaixo *Aonde tu vai rapaz*, contratando o famoso cantor e compositor Luiz Gonzaga para a realização e divulgação das mesmas. Ainda buscando apoiar divulgação do Marabaixo como cultura oficial, em 1951, o governo apoiou a publicação do livro de Nunes Pereira *O Sahire e o Marabaixo* (MACHADO, 2013, p.9).

A imprensa divulgava com frequência a música gravada por Luiz Gonzaga demonstrando um caso evidente em que os poderes públicos utilizaram os meios de comunicação na inoculação e sedimentação de identidades regionais na Amazônia. Para contagiar e convencer a população sobre a imprensa acenava com a possibilidade de que o Marabaixo se tornasse conhecido numa grande capital como o Rio de Janeiro

O major Janary Nunes, a quando de sua recente viagem ao Rio de Janeiro acompanhado do deputado Coaracy Nunes, dr. Carlos Leite e do dr. Aderbal Melo, à noite, após assistir o programa em que foi focalizado o ritmo macapaense, agradeceu pessoalmente o trabalho que vem sendo realizado por Luiz Gonzaga, não escondendo, contudo, a certeza de que o Marabaixo brevemente estará nas buates da Maravilhosa. (AMAPÁ. 19 de julho de 1952 *apud* MACHADO, 2013).

A inserção do Marabaixo na política cultural do governo estadual a partir da década de 40 colocava a população negra num novo jogo político. Neste novo contexto além de lidar com as ações e feitos negativos do Estado sobre sua cultura, a população passou também a enfrentar problemas com a Igreja Católica. No próximo tópico analisaremos mais detidamente a relação entre a Igreja Católica e as práticas populares.

Nesta análise, ao trazer à tona o contexto sócio-cultural de Belém do início do século XX e de Macapá entre as décadas de 40 e 60, dois momentos modernizantes para tais cidades, foi possível observar como os poderes públicos aproximaram-se das manifestações de músicas populares incorporando-as no projeto de criação de identidade nacional e regional, do

período republicano até a década de 50. Tal relação implicava uma ação de repressão, que poderia variar desde o controle, a repressão direta até associações, acordos e toda uma gama de contatos negociados. Esta análise também demonstra sua relevância como fundamento para compreender a invisibilidade social a que o Carimbó esteve submetido até a década de 50.

4.2 AS MANIFESTAÇÕES POPULARES, A IGREJA CATÓLICA E A ROMANIZAÇÃO NA AMAZÔNIA

A relação entre música e repressão na Amazônia remonta aos primeiros contatos coloniais quando os colonos perpetuaram um conflito contra as populações indígenas na região Segundo Márcio Zouza “um bispo salesiano, para horror dos velhos tucanos, promoveu a profanação públicas das flautas sagradas Jurupari, na frente dos não iniciados e das mulheres” (SOUZA: 1990 p.35).

A chegada dos padres lazaristas franceses, em abril de 1849, ao Brasil, pode ser entendida, segundo Azzi (1983), como marco inicial do processo de Reforma conhecido como Romanização. Quando o ultramontanismo foi implantado no Brasil, na segunda metade do século XIX, foram criadas as bases para o problema que pretendemos destacar em nossa discussão. Centrado no poder de Roma e marcado pelo anti-modernismo, negava a ciência e a democracia assim como o liberalismo burguês e o socialismo, este novo modelo eclesial católico também desenvolveu-se em colisão com as práticas populares brasileiras (SILVA JUNIOR, 2006).

Formado por uma ortodoxia tridentina (pensamento aristotélico-tomista), defendia além de uma rigidez hierárquica para as paróquias a inserção do catolicismo em todos os espaços do cotidiano. Disto resultou as iniciativas reformadoras, cuja principal expressão doutrinária encontra-se na encíclica *Quanta Cura* e o *Syllabus*. A primazia do poder espiritual da Igreja sobre a sociedade civil. Tal política religiosa tinha uma base teórica orientada por autores como Donoso Cortés, Joseph de Maistre, Luis De Bonald e Felicité Lammenais. Ao pregarem uma soberania absoluta para a Igreja, “na busca do uno, diante do múltiplo social, manifestava-se a intransigência ante o plural, confrontando-se, na verdade, com o próprio lugar da história que é, por excelência, o lugar da divisão e dos choques de valores” (GAETA, 1997 s/p).

Dentro de um maniqueísmo no qual o catolicismo ultramontano é considerado a única fonte da verdade e da salvação, essa nova política eclesial levou a condenação não só de várias práticas religiosas anteriores sobre as quais pesavam as acusações de serem portadoras de sobrevivências pagas e de superstições sem profundidade, mas também junto a isso á própria música que a estas se associavam.

As mudanças impostas pela orientação ultramontana significou a transformação das formas de piedade e devoção praticadas pela população urbana e rural, especialmente aquelas organizadas por leigos nas confrarias e nas irmandades. A política de romanização significou a transferência do poder dos leigos aos padres, vigários e à Igreja, os quais assumiram a responsabilidade e autoridade sobre a programação festiva.

Durante a primeira metade do século XX, sabe-se que em várias cidades brasileiras na década de 50 a interferência disciplinadora dos párocos locais se lançava contra as manifestações folclóricas rurais, quase todas de caráter religioso. Em resposta a isso a comissão Espírito-Santense de Folclore sugeriu que se divulgasse um discurso do papa Pio XIII em favor do folclore (VILHENA, 1997).

Na repressão do Carimbó a posição da Igreja também foi relevante na Amazônia. Ainda que não tenha uma significação religiosa estreita ou essencial, o Carimbó tem presença em inúmeras manifestações populares-religiosas no Pará. Por este motivo o ritmo sofreu com as medidas restritivas e repressoras das autoridades eclesiásticas na Amazônia.

Sob a égide do ultramontanismo, a *reforma* romanizadora impulsionou uma onda conservadora lançado sobre as manifestações populares. Como fruto das discussões ocorridas durante a 1º reunião do Episcopado Brasileiro, em São Paulo em 1890, duas questões centrais foram estabelecidas. A primeira foi a substituição das irmandades leigas da organização das finanças, e em segundo, reafirmava a necessidade da erradicação de superstições e substituir manifestações populares “inconvenientes” (PANTOJA, 2012).

A Amazônia sintonizou-se com o movimento de reforma e estreitou-se com a política da Santa Sé. No Pará os bispos reformadores foram Dom José Afonso de Moraes Torres (1844-1859), Dom Antônio de Macedo Costa. Se o primeiro alinhava-se mais estreitamente com os reformadores, foi o segundo, de acordo com Azzi (1983), quem mais se destacou. Dom Macedo Costa certamente era a figura mais representativa da europeização à que foi submetido o catolicismo brasileiro já que a “romanização” implicava, entre outras coisas, em maior aproximação da Igreja do Brasil de Roma e, conseqüentemente, numa espécie de europeização do catolicismo brasileiro”. (MAUÉS, 1999 p.121).

A avaliação consensual entre as lideranças religiosas oficiais atribuía à Amazônia o problema do desconhecimento do catolicismo. Essa ignorância em relação ao catolicismo tinha como expressão o caráter sincrético de um catolicismo popular meramente simbólico imbricado a práticas religiosas indígenas e africanas. Segundo Vieira.

Essa religião popular consistia, principalmente, na adoração de gravuras e de imagens de santo. A “adoração” dos santos ia além do conceito teológico católico de *dulia* (render mais do que homenagens) e chegou a ser semelhante à *latria* (adorar como se adora a Deus). (VIEIRA, 1980, p. 170-171).

Comentando os conflitos entre os missionários protestantes e clérigos ultramontanos na Belém da segunda metade do século XIX, Valma Pantoja afirma que, embora em constante conflitos e diferenças, eles convergiam na opinião de que no Pará assim como no Brasil a população tendia a ser mais “supersticiosa” que “religiosa” (VIEIRA, 1980, p. 20) conformando um a vida religiosa limitada à folguetórios e procissões.

Sob a perspectiva rígida de um catolicismo europeu, a intolerância católica contra as manifestações populares manifestou-se, na visita de D. Macedo Costa a pastoral do município de Soure, quando ele “[...] esteve em entrevista com um celebre pajé e condenou em público suas imposturas” (LUSTOSA *apud* PANTOJA p.101) [1939]. Não foram poucas ocasiões em que dom Macedo entrou em conflito com a fé popular em função da “devoção extremada” dos mesmos a Nossa Senhora de Nazaré; devoção que, segundo ele, tornara-se “[...] uma fonte perene de corrupção para o povo, de graves lástimas e desordens para as famílias, como eram as saturnais do paganismo” (Vianna, 1904, p. 241).

Em suas visitas ao interior do estado Os Bispos Dom Afonso Torres e D. Macedo Costa tentaram disciplinar os fiéis e suas práticas populares. Através do trabalho de João Santos (SANTOS, 1992) e de Vanda Pantoja (PANTOJA, 2012) sabemos que as práticas musicais populares incomodavam os bispos no Pará que viam a cristianização da população negra “como uma maneira de evitar que o mesmo continuasse a praticar sua religião e certos aspectos do seu folclore, como as danças do carimbó e lundu” (PANTOJA, 2012 p.101).

O Carimbó tinha presença, maneiras, formas, e importância variáveis de acordo com a cidade e região em que se encontrava. Enquanto no início dos anos 80, na cidade de Castanhal, ele aparecia apenas nas programações da Exposição-Feira Agropecuária, (BORDALLO *apud* LOUREIRO, 1987, p. 35) no município de Peixe-Boi o ritmo possuía um cultivo e uma integração maior com a população, neste caso em grande parte devido a atuação do compositor Orlando Lobato. O Carimbó também poderia ser praticado em diferentes

épocas do ano. Se em Santarém Novo “sua principal época é o mês de Dezembro” em santo Antônio do Tauá o ritmo é tocado nos festejos juninos (LOUREIRO, 1987 p. 36; 38).

Revelando uma faceta de enorme singularidade religiosa, os interiores da Amazônia são repletos de festas religiosas populares. As festas homenageiam santos da igreja católica e destoam do catolicismo oficial por não fazer uma diferença nítida entre os aspectos profanos e sagrados. Na Zona Bragantina, o município de Inhangapi originou-se de um antigo núcleo colonial fundado em 1898. Comentando as manifestações folclóricas deste município, o folclorista Armando Bordalo diz que:

Embora há algumas décadas atrás fosse relativamente rico o folclore local, como em outros municípios paraenses, Inhangapi sofreu as pressões decorrentes da incompreensão e subestimação da cultura local pelos religiosos estrangeiros que lá passaram a atuar. Assim, hoje, praticamente nada mais existe (BORDALLO *apud* VIOLETA, p.41).

Tendo sido acometida pela repressão, também destaca-se, em Santarém, a dança da desfeiteira, que entrou em extinção e há 70 anos já não é dançada pelos grupos de Alter-do-Chão. No Inventário Cultural e Turístico do município de Santarém somos informados que “há mais ou menos 40 anos atrás a desfeiteira deixou de ser executada pelos grupos de Alter – do-Chão, em virtude da repressão feita pelos padres americanos à sua representação” (LOUREIRO, 1982 p. 21).

A desfeiteira era uma dança em par comum na vila de Alter-do-Chão perto da cidade de Santarém, lugar onde na primeira metade do século XX, também havia diversas danças como a dança do *tipiti* e a dança da *Ariramba* e a dança das *Pretinhas D’angola*. Estas danças possuíam uma grande semelhança com o Carimbó, embora apresentassem diferenças. Se a dança da Ariramba era um pouco “mais ligeira” na dança das pretinhas de Angola “o cordão entra dançando no ritmo do Carimbó antigo” que era mais leve que o atual além de exigir os pés mais arrastados. (LOUREIRO, 1982).

A dança das Pretinhas D’angola surgiu no bairro do Umarizal em Belém no início do século XX quando ainda chamada de “pretinhas dengosas”. A dança tinha o estilo de cordão e foi levada à Santarém por Dona Léa, que aprendeu a danças com sua mãe no Umarizal. Como outras danças e práticas culturais populares na Amazônia foi objeto da repressão exercida pelos padres americanos em Santarém. Após ter imigrado de Belém a Santarém, Dona Léa formou um grupo de dança, mas infelizmente “Por mais ou menos 40 anos, o grupo original deixou de se exhibir, em decorrência de pressões que os padres americanos transferidos para Santarém exerciam sobre todas as formas de folclore do lugar” (LOUREIRO, 1982, p. 22-23).

No Amapá, o padre Julio Maria Lombaerd⁵⁵ quebrou a coroa do Divino Espirito Santo anunciando a chegada de tempos de perseguição e enfraquecimento do Marabaixo. Em “[...] um ano, na igreja, [o padre] quebrou a coroa de prata do Divino e mandou entregar os pedaços ao festeiro do Marabaixo”⁵⁶ (CANTO, 1998, p. 26).

Além de ter causado grande revolta na população negra, a qual cogitou invadir a casa do padre na ocasião, este gesto alterou a condição social da manifestação influenciando no futuro de marginalização e enfraquecimento que teria pela frente. Como informa Sândala Machado:

As ações da Igreja Católica provocaram uma serie de mudanças na organização do ciclo do Marabaixo. A festa passou a ser realizada na casa dos festeiros, a capoeira, que era jogada na frente da Igreja de São José, deixou de existir, e o local em que a murta era apanhada foi modificado. (MACHADO, 2013, p. 13)

O Marabaixo, que antes era apresentado nas portas da Igreja de São José do Macapá, como uma manifestação pública (acontecia nas ruas) e legítima, terminou enclausurado, restringindo-se às casas dos participantes, perdendo assim sua visibilidade e prestígio costumeiro.

4.3 A MÚSICA POPULAR EM BELÉM ENTRE 1920 E 1940

A compreensão do período que antecede a modernização do Carimbó nas décadas de 50 e 60 é imprescindível para alcançar as nuances de sua história. Por isso, neste tópico, a partir de uma reconstituição histórica da música popular, refletiremos sob o lugar do Carimbó no conjunto da música popular em Belém na primeira década do século XX.

Entre as décadas de 20 e 40, Belém é o lugar onde as tradições populares convivem com o refinamento e requinte da paisagem urbana criada sob as referências europeias da *Belle Epoque* francesa. De um lado, a face selvagem e natural formada pelas sombras de mangueiras amenizando o calor e perfumando a cidade com o cheiro da manga, do tacacá e do cheiro de ptiú do pescado comercializado nos mercados. Sem falar na experiência cotidiana

⁵⁵ Em primeiro de Janeiro de 2014, A Santa Sé Apostólica autorizou a abertura do processo de beatificação do Padre Júlio Maria De Lombaerde. O Padre, que recebe agora, oficialmente, o título de Servo de Deus, fundou a Congregação dos Missionários de Nossa Senhora do Santíssimo Sacramento. O Padre Júlio chegou no Brasil em tinha experiência com práticas missionárias na África quando chegou no Brasil em 1912. Ver mais em <http://www.portalcaparao.com.br/lernoticia/13541/santa-se-autoriza-processo-de-beatificacao-do-padre-julio-maria>

⁵⁶ Segundo Sandala Machado “Para efetivar a repressão, em 1950 o primeiro bispo de Macapá D. Aristides Piróvano condenou as festas religiosas populares através de uma carta pastoral. E ainda, criaram um periódico que massificava as ideias cristãs e condenava todas as demais formas de manifestações religiosas que contrariassem a ética eclesiástica” (MACHADO: 2013 p. 12).

de considerável parte da cidade em poder olhar para as montarias cruzando os rios e a baía do Guajará. De outro modo, completando esta combinação moderna, existia uma Belém da civilização, da suntuosidade do Teatro da Paz, das Igrejas de Nazaré e da Sé, dos casarões ingleses e franceses, quiosques, casarões palecetes suntuosos⁵⁷, boulevards e os aviões que começaram a sobrevoar a cidade.

De sua passagem por Belém em 1927, Mario de Andrade falava que a beleza em “Belém resplandece, prodígio de assimilação tranquila, síntese de velhas experiências e de impulsos jovens”. Raimundo de Menezes descreveu a cidade em palavras elogiosas em sua visita à cidade entre 1925 e 1927, durante o período da intendência de crespino de Castro nas Ribas do Rio-Mar, “As tuas mangueiras! Ah! Tuas mangueiras simetricamente expostas... [...] Que maravilha os Parques de Belém!” (MENEZES, 1928, p. 32-32).

A imagem construída sobre Belém retratava uma cidade em absoluta harmonia com a Natureza, um lugar onde tradição e modernidade coexistem sem contradições, uma paisagem social destituída de tensões e conflitos. Tratando-se evidentemente de uma representação ilusória criada pelas elites intelectuais, Tal imagem invisibilizava a percepção da Belém real que atravessava um período de decadência econômica e social, numa cidade construída a custa da marginalização de sua população nativa e sua cultura, tudo em nome de um projeto civilizacional de poucos beneficiários. A Belém não presente no imaginário das elites era uma cidade marcada pela acentuada desigualdade, conflitos, devastação do meio ambiente. No final dos anos 20, Belém possuía uma alta e impagável dívida interna e externa, o que aumentou o custo de vida prejudicando principalmente os trabalhadores das camadas populares da cidade (CORRÊA, 2010).

Apesar do implacável declínio econômico simbolizar a derrota das elites num processo dramático que acometeu vigorosamente a cidade na década de 20, Belém parecia reagir nas décadas seguintes. A cidade era reanimada pelo frenetismo do desenvolvimento do transporte dos veículos de comunicação, especialmente o cinema, rádio, e revista. Para Angela Teresa Correa,

Ao abrandar a diferença entre o dia e a noite a luz elétrica desnaturalizou o tempo, transformou a fisionomia da cidade e criou novos hábitos. As luzes artificiais espalhavam seus focos luminosos descontraindo e tranquilizando os trauseuntes e possibilitando-lhes, nos bares, teatro, cinema, um lazer ordenado, normatizado e

⁵⁷ Para um aprofundamento sobre as formas de Morar em Belém durante a Belle Époque ver (SOARES, 2008). Karol Gillet. *As Formas de Morar na Belém da Belle-Époque (1870-1910)*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Pará, 2008.

higiênico, no qual acreditavam-se imperavam os valores de respeitabilidade e de moralidade propagados pelos grupos elitizados (CORRÊA, 2010, p. 73).

Após o declínio econômico, os boêmios e seresteiros eram muito presente no cotidiano do Lazer noturno em Belém como comprovam os registros deixados pelos intelectuais que conviveram nos mesmos ambientes. Depois do horário de trabalho durante o dia, iniciava-se o “perigoso”, “misterioso”, e certamente o excitante e aventureiro período noturno. Atuando nos cassinos, prostíbulos e serenatas novos sujeitos sociais despontavam na vida noturna de Belém.

A despeito da desconfiança da elite local, que sempre tratou a vida popular com desprezo e descaso considerando a vida noturna o espaço da “vadiagem”, “gatunagem” “jogatina”, malandragem, trabalhadores de várias funções marcavam presença, entre eles, garçons, músicos, padeiros enfermeiros e médicos.

Em 1928, o cronista Raimundo Menezes visitou Belém e conheceu a vida noturna da cidade, descrevendo a movimentação no Largo da Pólvora ele dizia “A avalanche parecia crescer a cada instante que passava! [...] Olímpia, Éden, o Palace com suas fachadas brilhantes de luz despejavam na rua o som barulhento do seu Jazz-Bands?” (MENEZES:1928 p. 69). Em 1922, o Jazz foi apresentado à Belém por uma banda mexicana que vinha do Rio de Janeiro, onde havia participado da festa do Centenário da Independência. O estilo logo passou a ser cultivado pelas elites locais que, a partir do City Club⁵⁸, não tardaram em montar o primeiro conjunto da cidade o *Jazz-Band City Club*. Até final dos anos 40, embora o Jazz tivesse notável presença nos meios de elite, houve uma leve difusão nos meios popular como atesta a notícia do jornal Folha do norte de 1936.

Este trecho anuncia a festa promovida pelo Club Paulistano, que além de funcionar como um centro de diversão e Lazer no Bairro do Marco estava ligado a prática do Celotex⁵⁹.

Ao compor essa paisagem cotidiana do Lazer noturno, o cronista ainda mencionava além do Jazz, a banda do corpo de bombeiro e as óperas. “Ao ar livre, entre as bancas da “terrace”, a grande banda de música do corpo de bombeiro dá um concerto. Os Sons afinados enchem os ares de uma espetaculosa ópera” (MENEZES, 1928 p. 69-70). Apesar do controle e discriminação social das décadas anteriores, a prática das serestas permanecia viva em Belém como Menezes bem notou em 1931:

⁵⁸ FESTASUMA MATINAL NO MARCO O Clube que faz movimento elegante dentro do bairro do Marco que tem projecção mundana, naquelle subúrbio, realiza domingo mais uma de suas animadas matinaes. Foi

⁵⁹ O City Club era uma “sociedade recreativa frequentada pela elite paraense” (SALLES, 2007 p. 168)

A capital paraense é a terra dos músicos boêmios, das famosas orquestras de pau-e-corda⁶⁰, dos tocadores de flauta e violão, dos cantadores de modinha, dos trovadores noturnos, que levantam, em setembro e outubro, nas noites brancas de lua cheia, em lânguidas serenatas, quarteirões inteiros (MENEZES, 1931, p. 213).

Após, o período auge da borracha, a música popular belenense já demonstrava uma diversificação crescente. As rodas de Serestas atraíam músicos como Emílio Albím, Waldemar Henrique, Gentil Puget e Guiães de Barros assim como Tó Teixeira, Santa Cruz, Aloisio Santos, Artemiro Pontes Souza (chamado de Bem-Bem), Pedro Matafome, Belém, Vicente Teixeira, Raymundo Canella, Raimundinho Pinheiro, Maçuninho e Passarinho⁶¹, estes últimos faziam parte da vida boêmia tocando em serenatas, ou em sextetos e quintetos. Vicente Salles comenta que neste período havia um sexteto “liderado pelo clarinetista o 26° BC Francisco de Salles Alves, no qual pontificava o banjo do Antonio Jansen, mais os violões de Jaques de Oliveira e Tó Teixeira, o Cavaquinho de Silverio Passos e o Reco-Reco de Manuel do Prado” (SALLES, 2007, p. 168). Os músicos deste sexteto atuavam na Orquestra do Palace Hotel, sendo em seguida transformado no *Jazz-Band Escumilhas*.

Estilos como *Sambas*, *Fox* e *Marchas* indicam a influência do repertório musical vinculado pelas Rádios e Cinemas, além da forte presença de blocos de carnaval. Neste momento de expansão das opções de lazer na cidade, o Samba de terreiro paraense deu lugar ao Samba urbano de modelo carioca como comenta o historiador Vicente Salles:

Ainda que Waldemar Henrique, Gentil Puget, Cirilo Silva, Alípio César, Wilson Fonseca, Aloysio Santos, Bem-Bem, Emilio Albim e outros compositores tentassem reproduzir o samba do terreiro, viveram na ambiguidade do tempo que começou impor, e toda a parte, o samba urbano de modelo carioca, principalmente com o desenvolvimento dos meios de comunicação (SALLES, 2004, p. 225).

Ao mesmo tempo em que o Samba chegava pelo Rádio, o carnaval popular em Belém cresceria consideravelmente a partir da década de 30 e a fundação do *Rancho não posso me Amofiná*⁶² em 1934 contribuiu bastante para tal disseminação. O carnaval popular, no entanto, carregava como um nefasto fardo histórico: a repressão do estado. É o que constatamos na

⁶⁰ Segundo Vicente Salles “os primeiros conjuntos de pau-e-cordas surgiram no Pará a partir da década de 1870”, estes consistem em “conjunto instrumental seresteiro e boêmio no Norte e Nordeste desde a segunda metade do séc. XIX. Pequena orquestra de salão de baile ou de cinema integrada por instrumentos de madeira (clarinetas, flautas) e cordas (violinos, violões, cavaquinhos etc.) eventualmente celos e contrabaixos” (SALLES: 2007 p. 260).

⁶¹ NASCIMENTO FILHO, Antonio Teixeira do. **Reminiscências**. (anotações pessoas de Tó Teixeira). s/d. Acervo Vicente Salles (Tó Teixeira, Pasta 01).

⁶² Para saber sobre a Escola de Samba Jurunense ver: MANITO, João Jurandir. **Foi no Bairro do Jurunas: trajetória do Rancho Não Posso Me Amofiná** (1934/1999). Belém: Editora Bresser Comunicação e Produções Gráficas, 2000.

portaria⁶³ N° 18 emitida pelo Dr. Samuel Mac-Dowell Filho, chefe de polícia do Estado, em janeiro de 1936, vésperas do carnaval daquele ano. De modo geral, tal portaria representava a continuação da relação de controle e repressão que as instituições locais mantinham com as práticas culturais dos setores populares mais pobres. A proibição dos bailes públicos de carnaval sem a licença dada pela polícia e a imposição do pagamento de taxas⁶⁴ pela liberação da mesma significavam uma tentativa clara de inviabilizar a manifestação dos setores populares. A proibição do entrudo, do uso de máscaras depois de 1h, dos confetes, dos estalos e encontros de cordões já bastariam para atestaria hostilidade das instituições para com o carnaval popular. No entanto, nos artigo 8º, ainda somavam-se uma restrição quanto aos instrumentos e sua utilização. Assim, no carnaval de 1936 estariam proibidos “Que pelos “cordões”, “ranchos”, etc... sejam usados caixas, rufos, tambores e outro qualquer instrumento cujo compasso se assemelhe á cadencia militar”⁶⁵.

É importante notar que na década de 30 a vida musical na sociedade belenense tinha divisões de classe e étnica decisivas na experiência musical da cidade, embora muitos gêneros musicais não fossem restritos apenas a um grupo social. De qualquer maneira, mesmo dentro do período de festas de carnaval, se o Samba do Rancho Não Posso me Amofiná e as festas da “Batucada dominguense”⁶⁶ no clube São Domingos surgiam com grande peso do Jurunas animando a periferia, as classes abastadas não ficavam atrás ao produzirem as festas do elitista clube do Remo no suntuoso PALACIO THEATRO.

CLUB DO REMO

17º - Que as licenças para bailes públicos serão concedidas sob as categorias de 1ª e 2ª classes.

18º - Que para baile de 1ª classe será cobrada a taxa de cinquenta mil réis (50\$), sendo de trinta mil réis (30\$000), a taxa de licença para cada baile de 2º classe.

19º - Que de cada licença para sahida de “cordões”, seja cobrada a importância de trinta mil réis (30\$000), exclusive os sellos devidos.

Sabbado, 1º de fevereiro, realiza-se o primeiro baile carnavalesco nos salões “dominguense”.

O titulo dado a essa festa é “Batucada dominguense”.

Directoria do Club do Remo avisa aos estimadis consócios que os cinco bailes de Carnaval deste anno serão realizados no “PALACIO THEATRO”, cedido pela Empresa Teixeira Martins & Cia. e num ambiente sumptuoso, com uma decoração surpreendente e feérica, reproduzindo os salões de moderno “Ruma Club” das praias do Hawaii, paraíso da alegria.⁶⁷

⁶³ Jornal Folha do Norte, 13 de janeiro de 1936, página 3.

⁶⁴ Na portaria criava-se categorias de 1º e 2º classe e um valor das taxas correspondente. Vejamos:

⁶⁵ Jornal Folha do Norte, 13 de janeiro de 1936, página 3.

⁶⁶ Jornal Folha do Norte, 26 de janeiro de 1936, página 9. O SÃO DOMINGOS E O CARNAVAL – No São Domingos a cousa vae ser de papouco, quarta-feira próxima. Um “assustado” p’ra lá de bom será levado a affeito pela turma veterana.

⁶⁷ Jornal Folha do Norte 4 de janeiro de 1936, página 6.

Da mesma forma, como houve Jazz-Bands atuando nos ambientes elitizados com *City Club*, também havia Jazz-Bands em festas mais populares como consta no anúncio da festa na Recreativa sociedade “guará”, com um “ótimo jazz-band”⁶⁸

O Carimbó que possuía um vínculo com o bairro do Umarizal se dispersou com as mudanças que afetaram o bairro. Essa dispersão, embora tenha contribuído para o enfraquecimento da prática na cidade de Belém, não significou sua erradicação total. Essa consideração é assaz significativa, pois como percebo há muita confusão em relação a presença do Carimbó em Belém. Em 1974, ao tentar explicar a síntese Etno-Histórica do Carimbó o professor Ubiratan Rosário diz:

Redescobre-se o Carimbó sobrevivente no interior da Amazônia onde pareceu ter ficado aquilombado tanto tempo, defendendo-se contra a sociedade que se urbanizava nas capitais cebremente sob a influência estrangeira em especial, na fase do fastígio da borracha, das valsas e das companhias líricas nos teatros regionais⁶⁹.

A percepção de que o Carimbó esteve “aquilombado” nos interiores contribui para solidificar a ideia de que ele não era presente em Belém. Essa visão deve ter sugerido ao historiador Tony Leão que “Até os anos 70 do século XX o Carimbó era visto e cultivado na cidade grande apenas pelo interesse de folcloristas, como por exemplo por Pedro Tupinambá (...) ou por artistas eruditos ou semi-eruditos como Waldemar Henrique..” (COSTA, 2008, p. 162). No entanto, podemos notar que carimbo esteve presente na cidade de Belém na primeira metade do século XX, apesar da discriminação social e da repressão imposta sobre as práticas populares.

Foi Murilo de Menezes, em crônica intitulada “Noite de São João”, em 1954, quem produziu um dos principais relatos sobre o Carimbó no contexto das camadas populares em Belém. Contando sua experiência com o ambiente das festas populares em Belém, atestou a presença do ritmo no bairro do Jurunas e a predominância negra e mestiça das festas populares (MENEZES, 1954).

Morando numa grande casa de 15 quartos no bairro nobre da Batista Campos, Murilo Menezes e sua família tinham contato direto com famílias de baixa renda para as quais sublocava os quartos de sua casa. Este contato o colocou em contato com parte da realidade

⁶⁸ Jornal Folha do Norte. 30 de janeiro de 1936, página 6.

⁶⁹ Rosário, José Ubiratan. Síntese Etno Histórica do estudo do “carimbo”. Jornal A Província do Pará, Belém, 24 de Fevereiro, 1974, 3º caderno:4

das festas e da música popular feita pelas camadas pobres da cidade, geralmente situadas nos bairros suburbanos do Guamá, Jurunas, Pedreira, Cremação etc. Murilo, e outros moradores da casa, foram convidados à uma festa por sua inquilina chamada Donata, uma mulher negra, mãe e viúva que ganhava a vida como amassadeira de açaí. Murilo descreve a mulher que o convidou para um festejo de São João dia 23 de Junho ele dizendo que “A Donata era exatamente, uma partícula do elemento negroide, incrustada com sua quitanda, num bairro de gente branca” (MENEZES: 1954 p. 79-80). Em uma rica descrição do momento do festejo de São João, Murilo Menezes revela alguns detalhes de sua experiência com as camadas populares.

E alegres, partimos a três de fundo, com a Donata abrindo a Marcha. Por aquelas ruas Verdes de relva, que são Pariquis, Apinagés, Caripunas, seguíamos em grande alvoroço, admirando as fogueiras, as residências com reuniões às portas, assistindo a queima de fogos; encontrando grupos boêmios que se dirigiam a determinados logradouros; vendo os balões pontilharem o céu escuro como lumes errantes; enquanto que bombas estrugiam longe, e o pipocar dos foguetes enchiam de animação estival (MENEZES, 1954, p. 79-80).

As festas juninas mobilizavam os moradores que deixavam suas portas abertas, os boêmios em seu movimento animado elos balões no céu, numa interação alimentada por bebida e música. No que tange o espaço da festa, Menezes descreve uma casa na rua Tupinambás, com um “vasto terreno cercado”. Tratava-se de um local com Candieiros de querosene erguidos em postes iluminavam toda a quadra, auxiliados pela colossal fogueira no meio da rua, a qual era alimentada, amiúde. No fundo, havia um barracão servindo de bar, onde se vendiam a quem quisesse, desde a cerveja, às demais misturas alcólicas. Por traz dele, havia o alojamento de carroças e as estrebarias de muares. No recanto do terreiro erguia-se um tablado, onde uma negra esbelta, rodopiava horas seguidas com impecável ritmo, ao som de cadenciado batuque (MENEZES, 1954, p. 79-80).

A festa descrita no bairro do jurunas era patrocinada pelo carroceiro chamado João. A Profissão de carroceiro era comum na cidade assim como as festas organizadas pelo clube dos carroceiros, um dos mais importantes na história de Belém. Como furto da repressão e disciplinarização a que foi submetido o boi-bumbá, a figura do “dono do boi” foi criada e tornou-se importante para a realização da brincadeira nos “currais” e terreiros. Realizar uma festa significava a possibilidade de afirma publicamente sua posição, privilégio e poder na comunidade, no bairro e na cidade. O responsável pela realização da festa era um homem dono de várias carroças, um indivíduo possuidor de bens que, portanto, não tinha a mesma condição de um simples trabalhador.

Como se observa a presença de uma “negra esbelta” nos remete a significativa presença da população negra nas festas e batuques realizados pelas camadas de trabalhadores pobres em Belém. A musicalidade seria ainda mais destacada pelo cronista. Vejamos:

A moradia transbordava, num borborinho vivo. Penetramos, e não demorou, aluá e refresco de ananás foram-nos oferecidos. Mais tarde, bandejas com canjas, chocolate, bolo de macacheira e de carimã circulariam com fartura.

De repente, ouviram-se sons de música descontraídos, provocando reboliço no portão. Era o “boi Estrela D’alva” que fazia sua entrada triunfal; ao mesmo tempo o “araçari” outro cordão joanino propunha-se também penetrar no recinto festivo. Todos os compartimentos achavam-se repletos de convidados, onde pretos e mestiços formavam quase a totalidade. Fora dos quartos, no correr da puxada, já no fim, via-se uma mesa comprida, tendo em redor dela sentados, inúmeros indivíduos: eram os que jogavam; durante a noite não levantavam a cabeça. A orquestra começou a afinar os instrumentos; era um rabecão, dois clarinetas, um bombardino, dois banjos, um piston e dois trombones de vara. E daí a momentos o reboliço era geral. Meus primos e meu irmão começaram a, de quando em vez, passarem abraçados com as mais guapas mulatinhas, ao som de polkas alucinantes; [...] Olhando as danças, acompanhava com a vista as pretinhas mais simpáticas, que nos braços de seus cavalheiros, pareciam entregues aos prazeres do céu. [...] Lá fora dançava-se o carimbo; no meio da rua a fogueira continuava crepitando, rodeada de basbaques; e num canto além, uma turma enchia balões, que iam um após outro, singrando o firmamento. Na esquina, as bombas estrondavam espaçadamente, ainda mais acentuando a animação da noite. Em certo momento assistimos a entrada aparatosa do “Cavalo de Prata”, que desenvolveu uma série de evoluções, ao som de uma orquestra típica. (MENEZES, 1954, p. 81-83).

Em alguns dos municípios da zona do Salgado, desde as primeiras décadas do século XX, o Carimbó era praticado predominantemente nos festejos juninos. Colares, Curuçá (onde ocorria o Festival de Folclore), Maracanã, Marapanim, Santo Antonio do Tauá, são cidades de forte presença do Carimbó no mês de Junho e Julho. O relato do cronista evidencia que esta característica também reproduziu-se em Belém, onde o Carimbó foi incorporado nos festejos juninos aliado a orquestras típicas, bois, batuques, polcas e outros. Essa diversidade de ritmos e instrumentos preenchia diversamente o ambiente musical da festa e juntamente com as guloseimas aguçavam os prazeres da noite de festa, uma agradável e dinâmica forma de socialização.

Em 1937, a narrativa encontrada no romance *Subúrbio* de Nélcio Reis, permite notar a presença do boi-bumbá no bairro da pedreira. O narrador, comentando o passado do folguedo diz que “Naquela época sim, não se pensava noutra coisa. Juntava-se dinheiro o ano todo para gastar no boi” (REIS, 1937 p. 115).

Com base em relatos de antigos moradores, o historiador Jose Dias Jr atesta uma agitada vida cultural no bairro do Guamá. Além de suas conhecidas gafieiras e sedes⁷⁰, o bairro ainda

⁷⁰ Dentre as mais conhecidas no bairro do Guamá, destacavam-se as sedes do “Onze Bandeirinhas”, “Estrela do Norte”, “Ambulante”, “Cabaré dos Bandidos”, “Carroceiros”, “Pingo de Ouro”, “Milionário”, “Grajaú”, “Corinthians” e o “Pouca Telha”. Segundo José Dias, embora não exista um registro preciso de tais locais de festas “algumas estão presentes no repertório de lembranças de infância de alguns entrevistados nascidos no bairro nos anos vinte e trinta. É possível ver o nome dessas casas estampadas em matérias de jornais, principalmente nas décadas de cinquenta e sessenta, o que demonstra ter sido esse um momento de intensa atividade boêmia no bairro” (DIAS JR: 2009 p. 63).

se destaca pela presença de cordões de pássaros, boi-bumbás, escolas de samba. Segundo José Jr a rua Pedreirinha possuía uma considerável importância cultural enquanto um “centro de atividades culturais, pois nele localizavam-se sedes festivas e religiosas, como a escola de samba Madureira, pelo menos dois bois bumbás, um cinema, um terreiro de umbanda e muitos quintais que serviam de campo de futebol e de espaços para festas”⁷¹. (DIAS JR, 2009, p. 46-47);

As casas utilizadas para a realização de festas, os terreiros, também existiam no bairro do Guamá. Um dos mais famosos e antigos terreiros do bairro, “Dois irmãos” foi fundado em 1890 e destaca-se pela promoção da festa de São José e de outros santos. Os batuques estão presentes nestas comemorações e embora seja difícil precisar se tais batuques consistiam em Carimbó, é possível supor a presença do ritmo em meio às diferentes formas de práticas musicais nas periferias de Belém (DIAS JR, 2009).

As práticas musicais das populações pobres em Belém possuíam grande interligação, não sendo possível estabelecer demarcações rigorosamente fechadas, já que as fronteiras não eram construídas e nem percebidas de formas estanque pela população. A mesma pessoa poderia ligar-se a diversos ritmos ou manifestações populares. Neste sentido, parece revelador comentar a trajetória de Mestre Fabico. De um lado, sua trajetória como artista popular liga-se ao boi-bumbá no Guamá- hoje ele é amo do boi “Flor de Todo Ano”, mas por outro lado sua formação musical deve à sua participação como “puxador” da Escola de Samba Madureira.

Neste contexto, se de um lado o caráter repressivo ainda permanecia uma marca, diferente de antes, a partir da década de 20 isso acontecia num panorama de enorme diversidade da cultura popular e maior interação inter-classes, cuja participação dos intelectuais modernistas da cidade na vida noturna e boêmia, em proximidade com a cultura popular das camadas pobres, foram sinais notáveis. Sem dúvida, depois da década de 20, sob a influência do modernismo paraense e o projeto de construção de identidade nacional, os intelectuais começavam a despertar para a cultura popular.

O historiador Tony Leão chama atenção para o afloramento da necessidade em possuir uma música regional no seio da classe musical em Belém. Com maior evidência essa percepção se associa ao compositor e folclorista Gentil Puget que em um de seus últimos

⁷¹ A rua “é considerada, também, centro cultural na atualidade. Nela encontram-se a sede da escola de samba Bole-Bole, o Bloco Associação Cultural e Carnavalesca Mexe-Mexe, o bloco de sujo Galetolândia, o boi bumbá Malhadinho, o Terreiro de Mina Dois Irmãos, uma igreja da Assembléia de Deus e várias casas festivas, como a residência de dona Elza, uma espécie de ponto de encontro de boêmios e religiosos” (DIAS JR: 2009 p.47).

artigos perguntava “Por que não trabalhemos pelo desenvolvimento de um ritmo que melhor defina o característico de nossa gente?” (PUGET *apud* LEÃO: 2013 p. 115). Para Leão, “esse projeto não se concretizou nesse momento, pois, no campo da música popular, o “ritmo” buscado, ainda não havia sido eleito” (LEÃO, 2013 p. 116). Neste sentido, podemos buscar uma explicação inicial para este fato através do trabalho de Antônio Maurício e Edimara Corrêa Vieira (2011) sobre a influência do rádio no Pará. Para os autores, ao aglutinar elementos folclóricos, eruditos e massivos, o rádio em Belém promoveu uma “mestiçagem cultural”. Assim, constatamos na diversidade da música urbana em Belém na primeira metade do século XX, algo que poderia dificultar a escolha do ritmo mais representativo.

De outro modo, podemos sugerir, em sintonia com a proposta da tese, que maior peso reside no fator Repressão e Discriminação. O Carimbó, provavelmente ainda não era vislumbrado, devido principalmente aos estigmas sociais que carregava a música das populações pobres, negras e ameríndias. A herança do gosto musical elitista da época da borracha, ainda era bastante presente neste período.

Um episódio bastante sintomático deste problema em Belém aconteceu na apresentação do grupo de teatro mambembe *Guarany em 1939*. O grupo, liderado pelo dançarino Raiquil Alves (capitão Blod), apresentava-se no palco do Teatro da Paz - reduto e símbolo do bom gosto das elites quando ao som de valsas foi alvejado por cebolas, pimentões e batatas.

É importante notar como o ocorrido foi noticiado pela reportagem “atentado à companhia mambembe no da Paz”, publicada pelo jornal imparcial em 1939. A presença de uma companhia mambembe nos palcos do Teatro da Paz, “uma das principais e melhores casas de espetáculos”, incomodava os guardiões do gosto dominante em Belém, os quais diziam em tom indignado que “se houvesse mais cuidado com as cousas sérias não seria levado à efeito em nossa capital um verdadeiro atentado aos sentimentos artísticos de sua população” (HABIB, 2013 p. 149). O texto da matéria pergunta-se porque meio os envolvidos teriam conseguido que governo lhes cedesse o Teatro. Sobre os artistas participantes do espetáculo o texto ainda enfatiza que “são todos conhecidos das rodas de malandros, principalmente, as “artistas” que na sua maioria moram em zona suspeita e dedicam-se a amores fáceis” (HABIB, 2013 p. 150).

Formado pela reprodução do gosto europeu, mormente o parisiense, durante o período de expansão da borracha, o gosto cultural dominante não incluía às práticas musicais das camadas populares de Belém. Acredito que a força deste gosto dominante influenciou a forma de percepção sobre as práticas musicais populares. Destaco o comentário de Tó Teixeira,

notável violonista, compositor, e antigo morador do bairro do Umarizal. Ao comentar as formas antigas do Carimbó To dizia: que “O Carimbó *não era acompanhado com música* [grifo meu] e sim com dois carimbos, dois homens sentados em cima, muito cadenciados, um caracaxá, um reco-reco e duas ou mais cantoras e cômico” (FERNANDES, 1999 p.18). Esta descrição explicita a mentalidade musical dominante, para a qual o conceito de música significa unicamente instrumentos melódicos ou harmônicos, excluindo-se do conceito instrumentos de percussão. É interessante notar como mesmo uma figura bastante ligada a cultura popular na cidade, como Tó Teixeira, absorvia tal percepção. Tó, não era apenas um indivíduo estranho ao contexto musical do qual se referia, mas um participante ativo, tendo feito parte do grupo de Carimbó “pretinhos de Moçambique” entre os anos de 1908 e 1916 (HABIB, 2013 p.167).

A cultura popular ainda era valorizada sob o prisma simplista das concepções folclorizantes. Elzamann de Freitas⁷⁹ construiu uma imagem idealizada no Boêmio envolvendo-o numa atmosfera mágica e de sonhos. Neste sentido, o seresteiro boêmio Santa Cruz foi retratado como um aventureiro que sob o luar encantado e com as melodias de seu violão conquistava o coração das moças. Os literatos modernistas no Pará envolveram o universo seresteiro e boêmio em uma aura romântica. Embora tal representação não correspondesse a imagem negativa que as elites locais difundiam dos boêmios seresteiros, ocultava a condição dos músicos seresteiros, que eram em grande parte violonistas mulatos e negros, trabalhadores pobres de Belém. O violonista negro To Teixeira⁷², comentou sobre a perseguição policial a que os seresteiros eram constantemente submetidos.

Acrescento que tais representações idealizadas eram problemáticas ainda em outro aspecto, pois também ocultavam as formas de recepção e incorporação dos símbolos e valores cosmopolitas pelas camadas trabalhadoras pobres de Belém e o fato de que processo de modernização decorrente da economia gomífera alterou a vida social em todas as classes sociais, em bora diferentemente. Com base em sua análise das formas de morar na *Belle-Epoque*, Karol Gillet Soares diz:

Podemos notar que o novo comportamento burguês ou aburguesado influenciaria tanto interna como externamente as casas em todas as classes sociais, o que, até então, não havia se pensado para as casas populares, em virtude do pouco recurso dessas famílias, mas, no caso, ficou evidente, adaptabilidade e criatividade encontradas nessas casas, o que revela características ímpares para a arquitetura

⁷² VENTURA, Valério. *Violões em serenata: o instrumento proscrito*. A Província do Pará. Belém, 1978.

popular que também se remodelava, aburguesando as suas casas ao seu modo. (SOARES, 2008 p. 235)

Karol Gillet, analisando a formação dos cômodos das casas, constatou que além das camadas abastadas as habitações das camadas populares em Belém também passaram por um aburguesamento, ainda que de forma menos intensa. Isso nos indica que os hábitos e costumes no espaço urbano foram modificados em todas as classes e camadas sociais. Dentro da modernização proporcionada pela economia gomífera, formou-se um ambiente urbano cosmopolita, que se por um lado restringia os benefícios à uma elite social, de outro também foi formado pela experiência de vida das camadas pobres. A música praticada pelas camadas trabalhadoras e pobres também foi diversificada dentro desta modernização.

Ao lado do Carimbó, a paisagem musical passou a ser constituída pelas modinhas e serestas que animavam a vida boêmia noturna, as toadas de bumbá que continuavam vivas e logo contariam também com a batucada das Escolas de Samba e com os pregões dos vendedores, assim como pela presença do Jazz, Samba e Fox veiculado pelo Cinema e pelo Rádio. Quando as populações negras foram obrigadas a dispersassem pelos bairros mais pobres, o Carimbó as acompanhou sendo também afastado já que tais bairros ficavam mais distantes do centro da cidade. Este fato contribuiu para que uma parte da população entrasse em contato prioritariamente com outros gêneros musicais, resultando em novas práticas e gostos musicais.

5 A MÚSICA POPULAR PARAENSE NA DÉCADA DE 60: A URBANIZAÇÃO DO CARIMBÓ E OS FESTIVAIS

A presença política da esquerda no Pará implicava também uma ação cultural importante nos meios estudantis, influenciando também o gosto cultural da juventude local e reproduzindo-se no Pará uma tendência político-cultural dos centros universitários brasileiros.

É importante notar como, ao longo da década de 60, a música popular produzida pelas camadas médias torna-se um vetor político que absorveu as tensões políticas daquele contexto. A música produzida no seio dos jovens estudantes universitários foi um dos agentes modernizantes do Carimbó, pois contribuiu para a inserção do ritmo em uma esfera social legítima, qual seja, a da instituição pública universitária.

Os trabalhos historiográficos de Cleodir Moraes (MORAES, 2013), Tony Leão (COSTA, 2008) e o de memória social de Alfredo Oliveira (OLIVEIRA, 2000) analisam a realização de festivais de música popular em Belém nos anos 60. Em 14 de Setembro de 1967 ocorreu o 1º festival de Música Popular Brasileira no Pará⁷³. O festival que aconteceu no ginásio Serra Freire do Clube do Remo, resultava da articulação dos alunos da Faculdade de Direito da UFPA com o objetivo de arrecadar recursos para a festa de formatura. Este evento, que acontecia no mesmo ano que o conhecido festival da Record de 67, contou com o patrocínio da rádio Marajoara⁷⁴, e teve como vencedores músicos e artistas paraenses em sintonia com o ambiente cultural universitário de esquerda como Bossa-Nova e com a Canção de Protesto.

Concorrendo com 100 canções, a música *Fim de carnaval* saíria vencedora deste importante festival ganhando o prêmio “Uirapuru de Ouro” e revelando o talento e destaque de seus compositores, o poeta João de Jesus Paes Loureiro e Paulo André Barata. Em segundo lugar a canção *Tempo de amar* de Campos Ribeiro e em terceiro com *Preamar* Paulo André e seu pai o poeta Ruy Guilherme Barata. O Pará enteva na era dos festivais e demonstrava estar em sintonia com as tendências musicais em pleno florescimento no eixo Rio-São Paulo. Uma prova disto estava na participação de Chico Buarque de Hollanda⁷⁵, na época um cantor já

⁷³ Realizado o festival. *A Província do Pará*, Belém, 15 set. 1967. 2º Caderno, Música popular, p. 3.

⁷⁴ A Rádio Marajoara era filiada aos Diários Associados, empresa de Assis Chateaubriand, que, em Belém, também era proprietária do jornal *A Província do Pará* e da TV Marajoara.

⁷⁵ Chico Buarque de Holanda, o ilustre convidado da noite, um jovem músico já consagrado pela crítica e pelo público nacional, fez o “público delirar” quando, acompanhado apenas de seu violão, interpretou “A banda”, canção com a qual se notabilizara após vencer o festival da TV Record, de 1966” (MORAES, 2013).

conhecido nacionalmente por sua atuação nos festivais da Record e seus sucessos *A banda e Pedro pedreiro*.

João de Jesus Paes Loureiro que viera do município de Abaetetuba para estudar em Belém se envolveu em atividades teatrais, poesia e música. Além de se destacar como poeta e também fazendo letras teve participação política estudantil ligado à UNE e à UAP (União Acadêmica Paraense), chegando a ser preso várias vezes, após o golpe de 1964⁷⁶. Paes Loureiro também fez parte do grupo Os Menestréis, formado em 1967 por jovens compositores e poetas em sua grande parte estudantes universitários ou recém formados. O grupo realizou um recital de música e poesia no colégio Nazaré, obtendo êxito em movimentar a vida musical da cidade (MORAES, 2013, p. 1). A ideia da criação do grupo e da realização do evento partiu de Rosenildo Franco, figura de acentuada atividade cultural na cidade, inclusive neste mesmo ano seria um dos principais organizadores do 1º festival de Música Popular Brasileira no Pará, acima comentado. O historiador Tony Leão revela a importância de outro personagem artístico de peso, pois “Segundo o que nos relatou Paulo André Barata, Ruy Barata tornou-se também uma espécie de mentor intelectual do grupo. Neste período ele estava afastado compulsoriamente do trabalho no cartório e no magistério superior, e, por isso se dedicou bastante às atividades ligadas à vida cultural de Belém” (COSTA, 2008, p. 22). Ruy Guilherme Paranatinga Barata, que havia tinha ingressado no Partido Comunista Brasileiro em 1959, em 1966 já era o seu maior dirigente local (OLIVEIRA, 2010). Mesmo que o grupo *Os Menestréis* não tivesse um objetivo político declarado ou uma orientação de realizar canções de protestos sua verve contestatória de esquerda era evidente não só pela atuação política de alguns de seus membros, mas nas produções pelo grupo apresentadas. Observamos isso no poema *Epístola sobre Edson Luíz Lima Souto*, escrito por João de Jesus Paes Loureiro em homenagem ao estudante paraense Edson Luis Lima Souto que havia sido morto no restaurante Calabouço no Rio de Janeiro.

Epístola sobre Edson Luíz Lima Souto⁷⁷
(João de Jesus Paes Loureiro)

⁷⁶ O livro “Tarefa”, que deveria ser publicado em 1964, tem uma história interessante. Ele seria lançado pela UAP, União Acadêmica Paraense, em 3 de abril de 1964. Contudo com a eclosão do Golpe Militar o lançamento foi impedido, os exemplares do livro foram confiscados pelos militares e destruídos. Somente muitos anos depois, em 1989, após o fim da ditadura militar o livro de Paes Loureiro “foi de fato lançado por iniciativa de seus familiares”. (COSTA, 2008 p.24).

⁷⁷ Extraído de LOUREIRO, João de Jesus Paes Loureiro. *Obras Reunidas: Poesia II*. São Paulo: Escrituras Editora, 2001. p. 299-302.

PODERIA ter sido nosso amigo...
 Poderia ter sido nosso irmão.
 Poderia ter sido nosso filho.
 Poderia ter sido.
 Poderia ter
 Poderia.
 Poderia ser e foi.
 (...)

Jornais tornam-se pássaros noturnos com tanta letra enlutada
 (...)

O poema grela em chão martirizado.
 Nada existe sem luta,
 nem o amor.
 (...)

Não desejava a mesa de ninguém.
 Queria a sua e de seus companheiros.
 (Comer, talvez, não seja crime.)
 E deram-lhe um lençol como toalha
 e no seu corpo serviram a ceia intolerante.
 (...)

As passeatas que levavam
 um horizonte de faixas,
 dobraram as últimas esquinas...
 As manchetes – primadonas agudas –
 retiram-se do palco.
 Edson Luis Lima Souto
 mergulha na legenda!
 Inutilmente?
 O silencio passa
 - cisne de luto na lagoa de março.

Este poema foi uma das raras obras registradas deste evento, mas como evidencia o depoimento de Paes Loureiro, pode sintetizar o sentimento de insatisfação reprimido naquele contexto do regime de exceção:

Então eu li esse poema, foi a minha participação como poeta, como letrista estava nas outras musicas apresentadas, não eram muitas, porque a gente... Era muitas pessoas participando, então tínhamos que dar um certo número 'pra' cada pessoa, 'pra' cada parceria, mas a minha parte foi isso e quando terminei o poema parece que aquilo era uma respiração das pessoas, que as pessoas aplaudiram tanto que eu tive que repetir a leitura do poema, nunca isso tive depois na minha vida, um bis por um poema, entende? (LOUREIRO *apud* COSTA, 2008 p. 24).

Ao escrever um poema como este tão representativo para aquele público, causando a comoção e entusiasmo no público, não tardou para que houvesse uma reação repressora dos órgãos de censura do estado contra o grupo Menestréis. Como lembra Loureiro “E ai começamos depois nos outros “Menestréis” a ter dificuldades, porque já queriam censurar as letras, censurar o programa” (LOUREIRO *apud* COSTA, 2008 p. 24). Mesmo assim uma

segunda apresentação do grupo ainda ocorreria no Palace Teatro 1 anos depois da apresentação no colégio Nazaré, onde novos jovens músicos e compositores alinharam-se ao evento com suas participações. Entre eles estavam Simão Jatene; Avelino Vale; Lulucha Martins; Vicente Cecim, Sergio Darwish.

O médico e compositor Alfredo Oliveira viveu de perto a movimentação cultural da juventude universitária em Belém após o golpe de 1964, podendo confirmar a consolidação da música como veículo de expressão política e engajamento de determinados setores da sociedade brasileira. Referindo-se ao cenário paraense ele diz: “Cresceu o entusiasmo pela música popular brasileira, fomentado pelos festivais televisivos (...). Liberou-se a vontade de cantar, servindo à necessidade de espanar a ditadura” (OLIVEIRA *apud* COSTA, 2008, p. 34).

Neste contexto de realização de festivais de música e de grupos de músicos poetas, compositores, a figura do poeta e compositor Ruy Barata destaca-se como elemento catalisador e orientador da juventude universitária que estava interessada em fazer música em Belém. Como informa o historiador Cleodir Moraes.

Os jornais registraram a existência de um grupo de compositores e poetas que, “dentro de um ambiente de muita camaradagem, íntimo mesmo”, reunia-se todos os sábados pela manhã na residência de Ruy Barata para apresentarem e discutirem os resultados de suas pesquisas sobre música popular brasileira. (MORAES, 2013).⁷⁸

Neste momento é que o Carimbó entra em cena, pois alguns estudantes oriundos de cidade do interior do Pará tinham forte na memória as melodias de Carimbó e não evitavam em cantar nas reuniões informais no *bar do parque*, um centro de encontro dos jovens universitários, artistas e intelectuais daquele tempo. Segunda conta Alfredo Oliveira era o caso, por exemplo, de José Maria Vilar Ferreira, oriundo de Marapanim, conhecido berço do Carimbó no Pará, ou de Ramos, um caboclo de Abaeté, que vivia sob o teto da União Acadêmica Paraense, UAP, e ensinava o Carimbó ao Leo, estudante de direito frequente nas reuniões da UAP. Neste momento o jovem compositor Paulo André Barata, incentivado pelo seu pai, interessa-se pelo Carimbó e⁷⁹:

[...] empolgado, por volta de 66, resolveu visitar Marapanim, em companhia de José Maria de Vilar Ferreira, Antônio Galdino e Gilberto Coutinho. Numa Kombi emprestada pelo Paranatinga [Rui Barata], e com o apoio logístico do prefeito marapaniense Fernando Magalhães, os quatro percorreram terreiros de Carimbo de Marapanim e Marudá, realizando gravações (OLIVEIRA, 2000, p. 359).

⁷⁹ Revista de cultura do Pará.

Numa ação em muito semelhante à prática coletora dos folcloristas, Paulo André Barata ainda voltaria algumas vezes à região do Salgado e sob a influência das melodias cantaroladas pelo “Senhor Ramos” ele compôs a canção *Preamar*, classificada em 3º lugar no 1º Festival de Música Popular Paraense.

Preamar
(Paulo André e Ruy Barata)
Eu vi Mariá, eu vi
Eu vi roncar no mar
A barca suspendeu bandeira, Mariá
Maré tá preamar
Ó vento ligeiro proeiro
Meu pai
O peixe que vem
pra outro já vai
Já vai para outro que nem trabalhou
Ó vento ligeiro
Me conte primeiro
Se Deus me deixou
Aí, meu mano, meu mano
Proa e vela no mar
Se a morte não me quiser
Eu volto pra Maria

Na segunda apresentação dos Menestréis realizado no Teatro Palace destacou-se a canção *Salviana*, a qual segundo Alfredo Oliveira “deve ter sido uma das primeiras composições de Carimbó apresentadas num show de MPB, nessa Belém da época dos festivais” (OLIVEIRA, 2000, p. 359).

Salviana
(Paulo André Barata e Paes Loureiro)

Juruti cantou na mata
Sabiá já respondeu
Mulata, minha mulata
Venha me contar
O que lhe aconteceu
Ó salviana ma responde não me esconde Para onde essa saudade
Ó mataria me responde não me esconde Foi pra onde essa malvada
Que penando me deixou
Meu sabiá que menina aquela
Me deixou chorando
Sem dizer nada pra mim
Foi para o mar

Foi outro amor
 Foi coisa feita, ó meu Senhor
 Era tão bela, juruti me diga
 Melhor que tu, cantava meu amor
 Melhor que tu e toda a passarada
 Cantava lindo o meu amor
 Foi para o mar
 Foi outro amor
 Foi coisa feita,
 Ou na tristeza se afogou
 Quem te viu cantar uma dia
 Salviana pode crer
 Imagina que ave Maria
 Faz a tarde adormecer⁸⁰

Estas duas canções, embora não tenham tido um registro sonoro para nossa melhor avaliação, podem ser consideradas as primeiras tentativas em criar um Carimbó urbano pelos setores da classe média, uma vez que o Carimbó já era praticado nas periferias de Belém nesta época. Ressalta-se que as duas canções foram feitas sob a referência das melodias e letras cantadas pelo “Senhor Ramos”, personagem enigmático sobre o qual quase nada se sabe, exceto que era oriundo de Abaeté.

Propondo um paralelo, Senhor Ramos estaria para a história da urbanização do Carimbó como as tias baianas e a população negra oriunda da Bahia estiveram para a construção do Samba na cidade do Rio de Janeiro, transpondo o ritmo do ambiente rural ao urbano. Desta forma, sabendo-se que a cultura popular rural era idealizada pelas elites letradas, não é de se estranhar que as incursões carimbóticas de músicos e artistas de classe média fossem feitas a partir de indivíduos oriundos das regiões do interior já que as raízes da música paraense, sua porção mais genuína e autêntica foi procurada justamente nas cidades do interior do estado como Vigia, Abaetetuba, Curuçá, Marudá, Souré, Marapanim, onde o Carimbó era ouvido e dançado nas festas populares.

Segundo o historiador Marcos Napolitano as décadas de 1940 e 1950 foram marcadas pela atualização da tradição da canção brasileira moderna como ele propõe uma “invenção da tradição”.

A música popular das décadas de 40 e 50 caracterizava-se pela diversificação em função da expansão e crescimento do rádio que permitiu a chegada de gêneros estrangeiros como o

⁸⁰ COSTA (2008, p. 26). Esta Letra pode ser extraída do CD (edição independente da autora), Heliana Jatene 1999.

Bolero, Rumba, Cha-Cha-Cha, Cool Jazz, além do Baião e outros gêneros regionais como embolada coco e moda-de-viola. Influenciados pelo pensamento folclorista deste período, Almirante (Henrique Foreis Domingues) e Lúcio Rangel, buscaram resgatar os sambas das décadas de 20 e 30 e revalorizar a “velha guarda” e ilustres como Noel Rosa, Pixinguinha e os compositores do Estácio Ismael Silva, Ataulfo Alves, Wilson Batista entre outros. Para Almirante e Lúcio Rangel “a música popular carioca, produzida nas três primeiras décadas do século XX, trazia a marca de uma autenticidade cultural, verdadeira reserva da nacionalidade e da identidade popular urbana” (NAPOLITANO, 2002, p. 58).

Consideremos que os folcloristas, em geral, atuantes no espaço urbano (PAIANO, 1994) não representavam ainda uma ruptura tão significativa, pois se de um lado diferenciavam-se da noção de autenticidade de Mario de Andrade passando a considerar o samba urbano carioca como um gênero de valiosa tradição - e não somente os gêneros rurais-, de outro ainda permanecia forte nesta geração a noção segundo a qual a música estrangeira presente nas cidades constituía uma ameaça potencialmente contaminadora da música nacional. Por isso, para as décadas de 40 e 50 acredito que mais apropriado seria definir como um período de transição já que somente na década de 60 essas noções seriam crescentemente colocadas em questionamentos. Nos anos 60, dentro de um contexto político acirrado, a música popular brasileira encontra-se numa encruzilhada, um caldo fervoroso que colocava em contato os compositores de diferentes perspectivas. Se tínhamos Edu Lobo ainda se remetendo a temáticas rurais, buscando a essência nacional em regiões sertanejas como fica evidente em suas canções *já fiz mais de mil promessas; Rezei tanta oração; Deve ser que eu rezo baixo; Pois meu Deus não ouve não*; surgem também movimentos como a Jovem Guarda, Bossa-Nova e o Tropicalismo apontando novas tendências da música popular.

Mantendo a antiga visão dos folcloristas nacionalistas brasileiros, no Pará ainda se atribuía ao ambiente rural a autenticidade da música popular. O Carimbó “já integrava o repertório festivo das comunidades pobres residentes nas áreas periféricas de Belém, onde o ritmo poderia ser ouvido animando os bailes populares, junto com outros gêneros nacionais (samba, forró, frevo) ou estrangeiros (jazz, merengue, rumba, bolero)” (MORAES, 2013, p. 6). Além disso, mais perto do que a região do Salgado, existia a Vila de Icoaraci, distrito de Belém, lugar onde Mestre Verequete já praticava o Carimbó. É interessante perguntar por que os jovens músicos não teriam recorrido à música popular urbana já existente em Belém. Tudo indica que a sintonia da juventude universitária paraense com as concepções de nacional-popular da juventude dos grandes centros, levava-os a considerar a música urbana ainda com

reservas, por estar em contato com elementos exógenos. Assim sendo, o significado político era evidente na utilização do Carimbó como a maior referência na construção da música popular paraense. Como reflete o historiador Cleodir Moraes:

Essa atitude política contribuía simultaneamente para demarcar as fronteiras culturais com as quais se procurava delimitar os pontos de distanciamento de outras formas de manifestação musical da juventude. Afinal, os compositores que adotavam uma atitude semelhante não estavam sozinhos na corrida para conquistar a preferência do público jovem em Belém (MORAES, 2013).

A dimensão política em assumir o Carimbó estava em contrastar com inúmeros conjuntos de iê-iê-iê que já se apresentavam nas tertúlias e bailes realizados nos clubes da cidade e dividiam o público de classe média. Entre tais conjuntos Os Orientais, Os Híppies, Os Incas, The First, Os Nobres, Os Leopardos e As Musas e The Kingsera os mais assíduos. Em 1967 realiza-se no Rio de Janeiro a Marcha Contra guitarra elétrica, o instrumento era identificado com a política imperialista dos EUA (MORAES, 2013, p. 7).

O ímpeto político desta geração havia sido despertado pelos festivais e pela busca em construir uma música popular paraense. Em 1968 por iniciativa de Ruy Barata e dos músicos, compositores e poetas que frequentavam sua casa criou-se a APCLI (Associação Paraense de Compositores, Letristas e Intérpretes). Depois de uma primeira tentativa frustrada em realizar um festival de música popular por falta de recursos finalmente “Em julho de 1968, os compositores Carlos Renato Montes Almeida, o Dennys, e José Maria de Vilar Ferreira, compareceram à redação do jornal A Província do Pará a fim de divulgarem o festival de música popular em fase de organização pela nova associação” (MORAES, 2013, p. 10).

Para concorrer a um prêmio de NC R\$ 8.000,00 representantes de vários estados como Goiás, Acre, Maranhão e outros da Amazônia Legal, participaram do o I Encante da Canção do Norte (I Encante), festival que afirmava os valores nacionalistas e a valorização da cultura musical popular brasileira estabelecendo regras sobre o tipo de composição. No regulamento constava como requisito para admissão que os participantes de utilizassem “variantes de ritmos genuinamente brasileiros ou quaisquer combinações entre eles”, sendo totalmente rejeitadas aquelas que, “embora conhecidas na música popular brasileira, contribuam para descaracterizar os ritmos nacionais”.⁸¹

⁸¹ Província do Pará. 24 de setembro de 1968, 1º Caderno, p. 3.

5.1 MÚSICA POPULAR COMO RESISTÊNCIA: A REPRESSÃO E A EXPERIÊNCIA DO TRAUMA

A cultura popular de resistência foi construída por setores sociais ligados à intelligentsia de esquerda, entendida aqui como um grupo que compartilhava, mesmo que de forma não organizada, o sentimento de oposição à ditadura e por consequência à modernização da região promovidas pelas políticas do governo militar. Ainda que não seja nosso objetivo inventariar nomes, no campo da música identificamos o grupo dos Menestréis dentro desta intelligentsia de esquerda.

Em nossa análise a modernização capitalista recente da Amazônia, ocorrida entre as décadas de 50, 60 e 70, constituiu um processo traumático para a região. Queremos enfatizar que a experiência histórica traumática vivida por essa geração de músicos, artistas e intelectuais foi decisiva para a construção de representações de identidade regionais através das artes em geral e da música em particular.

No livro *Entre o Mito e a fronteira* (2011) Fábio Fonseca de Castros pensa a representação da cultura popular produzida pela intelligentsia crítica em Belém enquanto um elemento de resistência à modernização. Fábio de Castro estuda a figuração da Amazônia na produção artística contemporânea, refletindo sobre os retratos e representações da região na produção artísticas de Belém das últimas décadas do século XX. Para Fábio, estar entre o mito e a fronteira era uma experiência recorrente para quem vivia em Belém naquele tempo. Tratava-se do contexto da integração violenta da Amazônia ao espaço nacional. Está claro que as noções de Mito e Fronteira utilizadas por Fábio Fonseca podem ser traduzidas como tradição e modernidade.

Em decorrência disso, empreende-se estratégias de afirmação desse *si-mesmo* coletivo e o campo do mito se reorganiza como forma de resistência aos avanços da fronteira. A resposta mais intrigante a este avanço foi dada pelos artistas, intelectuais e produtores culturais que iniciaram uma discussão sobre a identidade e as fontes culturais amazônicas. Para Fábio “a tarefa de pesquisar a Amazônia e a tarefa correlata de desvelá-la para suas populações urbanas constituiu a “missão” do artista belemense “engajado”, nas últimas décadas do século XX” (CASTRO, 2011, p. 31).

Constatando que tematizar a cultura amazônica não seria uma novidade na produção artística, uma vez que já no século XIX tínhamos exemplos deste tipo, Fábio ressalta que a diferença deste nativismo dizendo que “O que difere a moderna tradição amazônica das

anteriores formas de nativismo é a desvinculação, do movimento contemporâneo, em relação a uma aspiração à modernidade, presente nessas gerações anteriores” (CASTRO, 2011 p. 31).

No tópico anterior, vimos que o ambiente social e político de restrições causado pela ditadura civil-militar fez parte da experiência dos músicos jovens que despontavam no cenário musical na década de 60 em Belém. O poema *Espístola sobre Edson Luíz Lima Souto* escrito pelo poeta Paes Loureiro e a censura ao grupo *os Menestréis*, podem ser apontadas como marcas traumáticas que ainda se somariam à outros episódios e fatos nos anos seguintes.

No I Festival de Música Popular da Amazônia, realizado em abril de 1968 patrocinado pela casa da juventude CAJU, Simão Jatene, adepto da canção de protesto cantava “Cantador, viola e canção”, de sua autoria em parceria com José Serra.

Tal Quixote sem moinho
Sem lança, com violão
Sem escudo, uma canção
Devagar venho no mundo
Trazendo, cá dentro ao fundo,
Saudade em peito sem aço
Eu queria segurar o mundo todo com as mãos
Mas o mundo é muito grande
E eu só toco um vilão

No ano seguinte na segunda edição do festival o teor crítico é observado na canção “Vendas à Vista”, de Simão Jatene e João de Jesus Paes Loureiro.

Medo, medo, medo, medo
Medo, medo, medo, medo
Você mesmo onde está
Pode o medo comprar
Na farmácia ou no bar
Pode comprar,
Todos querem vender
Vendem medo ao amor
Vendem medo ao calor
Vendem medo pro medo
Medo só, Todos querem vender
O medo só, vender⁸²

⁸² Essa música não foi registrada, tendo a letra sido recitada por Simão Jatene ao historiador Tony Leão. (COSTA, 2008 p.52).

Nesta letra, o medo é exposto enquanto um sentimento ligado a um sentido político dentro do contexto de político em que se assinava o Ato Institucional nº 5, em dezembro de 1968, o que ocasionou uma série de prisões, de aposentadorias compulsórias, de cassação de mandatos, de torturas, de desaparecimentos e de assassinatos de simpatizantes ou militantes de esquerda. Como informa o historiador Cleodir Moraes “Pela temática que abordava, a canção foi censurada e sua intérprete, Heliana Jatene, proibida de apresentá-la no segundo dia do festival, em que pese o apelo do público presente, em sua maioria estudantes, que lotava o Ginásio Serra Freire” (MORAES, 2013, p. 13).

Em 1966 o diretório estudantil do curso de economia da UFPA idealizou o *Show da verdade com cantoria e razão*. O Show aconteceria no teatro da UAP, União Acadêmica Paraense, entidade que congregava os diretórios acadêmicos das universidades de Belém e palco das lutas e articulações do movimento estudantil paraense. Este evento tinha um caráter contestatório ao regime militar e previa a reunião de poetas declamando poemas de Tiago de Melo e João Cabral de Melo Neto assim como músicos e cantores como Galdino Pena e José Maria de Vilar Ferreira. Como relembra a cantora Heliana Jatene (COSTA: 2008 p. 40), o clima de medo era presente desde o ensaio e no dia do Show a repressão policial tentou impedir a realização do show, prendendo e agredindo os presentes no local. Depois de muita confusão os jovens artistas universitários fizeram o show em outro local, o teatro São Cristóvão, apesar de que muitos haviam sido presos. Como avalia o historiador Tony Leão

Eventos como estes mostravam que o movimento estudantil paraense e os setores que desenvolviam um trabalho de politização a partir da música, do teatro, da cultura de um modo geral, estavam bastante organizados e até certo ponto integrados em Belém no período do golpe de 1964. Na verdade, Belém fazia parte de um circuito nacional de organizações estudantis às vésperas de 1964. (COSTA, 2008, p. 41).

A repressão poderia intervir impedindo eventos culturais, shows musicais assim como proibindo a execução de determinadas músicas com programas de rádio e TV como atesta o episódio de censura da música *Rosa Rubra* do compositor Paulo André Barata. Na ocasião o grupo do pianista Guilherme Coutinho tocava a música no programa de TV do apresentador Pierre Beltrand quando a censura os censores impediram a execução da música e obrigaram o no campo da produção teatral a censura também se fazia presente como foi o caso da peça *Happening*, dirigida por Simão Jatene em 1970 em um trabalho realizado junto ao grupo de teatro *Experiência*. A peça tinha cenas com atores nus. Algo que incomodou bastante os censores. Mesmo depois de mudarem as cenas de nudez o grupo vivenciou ainda um caso inusitado de censura quando a música instrumental que Simão Jatene havia feito para o final do espetáculo foi censurada. Sobre o caso comentou Jatene:

Então era uma experiência (...) sonora muito rica, não tinha letra e essa foi a segunda grande cacetada, (...) talvez tenha sido a única música, que eu saiba, (...) sem letra que foi censurada. Talvez fosse mais pelo passado do compositor, (...) por que, como é que você censura uma música sem letra? (COSTA, 2008, p. 70).

Segundo Jaime Ginzburg em *Autoritarismo e Literatura: A História como Trauma* “encarar o processo histórico a partir do conceito de “trauma” da psicanálise nos leva, necessariamente, a avaliar nossa capacidade de compreender e representar o passado” (GINZBURG, 2000 p.45). Propomos o conceito de Trauma para pensar sobre a música popular produzida na esfera da intelligentsia de esquerda em Belém na década de 60 e 70.

A partir do conceito de Trauma histórico podemos dizer que na Alemanha do início do século XIX a cultura popular surge num momento de traumas políticos e sociais, gerado pela ação violenta do exercito napoleônico assim como pelo processo de modernização capitalista. Na Amazônia podemos identificar os traumas considerando nestes fatos da década de 60 e a sucessão de episódios que ganharam espaço na política de desenvolvimento elaborado pelo estado militar brasileiro.

A modernização na Amazônia foi marcada pela ocupação dos territórios pouco habitados da região, pois fazia parte da estratégia de segurança nacional e da política de desenvolvimento e integração nacional da ditadura militar. Esta política de Estado ofereceu incentivos fiscais à grandes empresas do Sul-Sudeste que para Amazônia se transferiram. Ocorreu a regularização fundiária para grandes fazendeiros e grileiros e uma política de colonização que transferiu milhares de famílias de colonos do Sul e estimulou a migração de milhares de famílias de forma não oficial. A abertura de estradas de rodagem devassando os biomas e Amazônia, a criação da Belém-Brasília, sem falar na instalação de quartéis militares em pontos estratégicos. A cidade de Belém analisada dentro desta modernização regional deste período, já foi definida como *Proletarização passiva e urbanização selvagem* tendo em vista que a valorização econômica aliada a concentração fundiária dissolveu as formas de produção existentes liberando uma massa populacional em direção a capital, Belém, mas que por sua vez não obteve um ingresso no mercado de trabalho formal. O capitalismo na Amazônia:

[...] levou à implantação daquilo que chamamos de capitalismo de enclave que, junto com a concentração fundiária, desencadeia um processo de PROLETARIZAÇÃO PASSIVA, isto é a dissolução das tradicionais formas de (re)produção, que para a grande maioria dos produtores diretos não se traduz em uma perspectiva de assalariamento no mercado formal de trabalho (MITSCHHEIN, 1989, p. 23).

No que tange ao aumento populacional entre 1950 e 1980 Belém saiu de um população de 225.000 habitantes chegando em 1980 à 933 287.

Figura 4- Tabela estatística: População de Belém e do bairro do Guamá

Tabela estatística: População de Belém e do bairro do Guamá

Quadro demográfico do bairro do Guamá.			
Ano	Belém	Guamá	% de crescimento em relação à população absoluta de Belém.
1950	225.218	13.885	6,16
1960	359.988	23.400	6,50
1970	655.901	45.913	7,01
1980	933.287	70.083	7,51
1991	1.244.689	98.879*	7,94
2000	1.280.614	102.124*	7,97

Fonte: IBGE Belém; Apud. PENTEADO, op. cit. p.200/211; Anuário Estatístico do Município de Belém, 2006.

Em seu livro Violeta Refskalevsky Loureiro comenta sobre a situação particular da região amazônica até a década de 50, explicando a Amazônia pela sua diferenciada relação entre homem e natureza. O que Violeta enfatiza é que:

Até aquele estágio do desenvolvimento da região, as relações do homem amazônico do interior com a natureza estabelecidas fundamentalmente no sentido de garantir a sobrevivência e a perenidade dos grupos sociais se processavam de forma direta, passando ao largo, em grande número de casos do instituto da propriedade privada, dos instrumentos de trabalhos mais desenvolvidos tecnologicamente e das relações mediatizadas pelo dinheiro, que caracterizam as sociedades economicamente mais desenvolvidas (LOUREIRO, 1992, p. 14).

Na década de 70 o sentimento de perda se aguçava diante da conjuntura regional criada pela política estatal. Entrevistado neste período o músico e compositor Simão Jatene afirma a postura militante e de crítica social que os artistas deveriam assumir na Amazônia “o artista deve denunciar uma serie de ocorrências que estão mudando a paisagem amazônica devem registrar em suas músicas, devem profetizar uma Amazônia do futuro” (JATENE *apud* COSTA, 2008, p. 98). Nesta entrevista ele estava pensando na música “Vila do Conde”, canção de João de Jesus Paes Loureiro e Galdino Pena, que apontavam os impactos gerados

pelos projetos industriais na pequena vila de pescadores localizado no município de Abaetetuba. Vejamos a letra:

Vila do Conde
(Galdino Penna e Paes Loureiro)
Lá na minha terra tinha um rio de águas claras
Onde pescadores eram puros como os peixes
Onde a minha infância se banhava
Vila do Conde, Vila do Conde
Não sei pra onde vais
Dizem que a boiúna vai voltar para este rio
E com sua saliva vai matar homens e peixes
E a minha infância envenenar
Vila do Conde, Vila do Conde
Não sei pra onde vais

Outra canção que expressa o engajamento do compositor belemense em relação a sua região temos na música Toca Tocantins composta por Nilson Chaves e Jamil Damous.

Toca Tocantins Tuas águas para o mar
Os meios não são os fins Por que vão te matar?
Por que te transformar Em águas assassinas
E nelas afogar a vida? Toca Tocantins Tuas águas para o mar
É lá o teu destino Aqui não é teu lugar Que viva o açazeiro Arara e tamuatá
Não matem o mato inteiro
Não morra o rio Guamá Toca Tocantins tuas águas para o mar

A intelligentsia de esquerda local tentou representar a identidade amazônica sob a perspectiva das lutas sociais e dos prejuízos causados pelo processo modernizante em curso. As letras de Toca Tocantins e Vila do Conde expressam uma insatisfação ecológica, diante dos impactos e transformações na paisagem natural. O ambiente político nacional inseriu a região amazônica num processo cuja violência das transformações teria um grande impacto na vida da população nativa.

Dentro deste processo de desenvolvimento, destaco também as consequências para o campo das lutas sociais no campo. A intensidade da repressão dos militares no estado do Pará é apresentada nos número do relatório⁸³ abaixo e pode ser um indicador do nível das

⁸³ http://www.forumverdade.ufpr.br/wp-content/uploads/A_%20EXCLUSAO-Versao_18_setembro.pdf

experiências traumáticas vividas pela região, captado pelas representações da intelligentsia de esquerda.

UF	Número de casos de camponeses e apoiadores mortos e desaparecidos durante o período 1961-1988.
Pará	342
Maranhão	149
Bahia	126
Pernambuco	86
Matogrosso	82
Minas Gerais	76
Goiás	73
Rondônia	39
Rio de Janeiro	37
Paraná	35
Ceará	31
São Paulo	21

É evidente que existe uma semelhança entre o processo da descoberta da cultura popular no contexto do romantismo europeu no início do século XIX e o movimento de busca pela identidade ocorrida em Belém a partir da década de 60. A Amazônia tal qual a Alemanha do século XIX ocupa uma posição periférica em função de formas de propriedade e relações sociais de produção particulares diferente das regiões capitalistas mais desenvolvidas. Em segundo lugar, a reação diante do processo modernizante culminou na valorização das tradições e da identidade cultural contida em representações culturais criadas pela

intelligentsia, intelectuais, artistas e produtores culturais. Por fim, o papel desempenhado pela intelligentsia, é bastante importante e se assemelha ao romantismo cujo ponto de força veio da atuação e produção de seus intelectuais e artistas. Assim, dentro de uma perspectiva fenomenológica, Fábio Fonseca descreve o processo ocorrido em Belém:

Esse processo foi espontâneo. Não teve lideranças absolutas, dogmas ou prescrições. Foi um fazer-junto, um sentir junto. Por isso mesmo, não foi teorizado, explicado ou mesmo percebido, claramente, em seu tempo. Da mesma forma, não produziu sínteses absolutas, mas sim aproximações, tipificações, sedimentações, intersubjetivas (CASTRO, 2011, p. 10)

Em Belém existia uma construção coletiva de identidade, ou seja, a produção de um sentido para um estar no mundo ameaçado. Em discordância observo que a percepção de ameaça, de medo e repressão, foram assimilados e sintetizados a partir das bases teóricas presente na esquerda brasileira ligada ao CPC da UNE.

De qualquer forma, Fábio de Castro designa a produção fruto deste “estar no mundo ameaçado” como *moderna tradição amazônica* sobre o qual diz que não se trata de uma defesa, recuperação ou resgate de uma tradição, mas sim uma bricolagem coletiva invenção ou imaginação. Ele defende que este processo não é um tempo histórico, não é herdeiro de um passado e nem a recuperação de uma essência. Ao contrário disso, é muito mais uma invenção do presente no presente. Aqui mais uma vez encontramos uma semelhança com o movimento de descoberta da cultura popular na Europa do início do século XIX. Em seu livro clássico *Cultura popular na Idade Moderna* o historiador Peter Burke analisou a cultura popular como invenção dos intelectuais. Os intelectuais e pesquisadores folcloristas assim como os artistas românticos não estavam simplesmente “descobrir” uma cultura popular pura e inalterada que vinha do passado, mas ao mesmo tempo estavam construindo uma forma de representação sobre essas culturas em seu tempo presente.

O purismo é um dos princípios defendidos pelos Grims e uma noção não rara acerca da cultura popular. Não existia uma tradição popular pura e imutável na Europa moderna e talvez nunca tenha existido (BURKE, 2010 p. 48) Neste sentido trago o comentário de Burke no qual discute e questiona a concepção folclorista segundo a qual a música e cultura popular eram intocadas:

Assim, ler o texto de uma balada, de um conto popular ou até de uma melodia numa coletânea da época é quase como olhar uma igreja gótica “restaurada” no mesmo período. A pessoa não sabe se está vendo o que existia originalmente, o que o restaurador achou que existia originalmente, o que ele achou que devia ter existido, ou o que ele achou que devia existir agora (BURKE, 2010, p. 46).

Os artistas responsáveis pela produção artística em Belém das últimas três décadas do século XX compartilhavam uma subjetividade, pois visavam constituir uma identidade amazônica. Mas esta representação identitária mesmo que em forma de resistência não consistia na cultura popular em sua “pureza”, mas a contrário se constituía de elementos exógenos. As guitarras nos arranjos das canções regionalistas de Nilson Chaves consistem num bom exemplo disto no campo musical.

A produção artística belenense expressaria uma vontade comum, um projeto cujo mote seria a identidade amazônica. Fábio acredita que trata-se de um processo comum a todo desenvolvimento social mas que torna-se peculiar e intenso ao ser pressionado pela necessidade de que algo deve ser salvo. Estamos diante de uma “ansiedade em relação ao fim da cultura” (CASTRO, 2011, p. 11), uma consciência do risco e da necessidade de cuidado. Para o autor foi isso que aconteceu na vida intelectual em Belém ao longo das últimas três décadas do século XX.

Na tese sobre o Carimbó, ressalto o paralelismo entre este fenômeno ocorrido em Belém e o processo de surgimento da cultura popular na Europa. Isso porque, este sentimento de perda acompanhado por uma necessidade de salvar algo também esteve presente na geração de “descobridores” da cultura popular na Europa diante do avanço progressivo da sociedade urbano-industrial. Ao situar a cultura de Belém, Fábio Fonseca de Castro defende que a memória cultural da cidade é caracterizada pelo sentimento de perda. É importante notar, entretanto, que esta “perda” não era sentida da mesma forma por toda sociedade local e por isso também não gerou formas de representações homogêneas já que não correspondia à uma única percepção da realidade. De um lado, poderia ser a expressão da experiência histórica das classes dominantes proprietárias, mas de outro, como estamos mostrando neste tópico, frutificava da experiência traumática da população nativa e das classes médias de jovens artistas influenciados pelo questionamento do regime militar e da modernização resultante deste.

5.2 CARIMBÓ: DE BATUQUE NEGRO AO LAZER DO CABOCLO

Qual era a real situação do Carimbó antes da década de 50, momento em que os intelectuais começam a se aproximar desta prática musical? Quais eram as noções predominantes a respeito desta manifestação popular? Neste tópico temos como o objetivo precípuo analisar a trajetória do Carimbó na primeira metade do século XX, refletindo sobre a

passagem de uma música associada aos batuques negros de origem africana, à música representativa da população cabocla. Desenvolveremos uma crítica à noção de Caboclo lançada por Vicente Salles em seu artigo *Carimbó: Lazer do Caboclo*.

O primeiro registro bibliográfico do Carimbó, feito por Barbosa Rodrigues no *Poranduba Amazonense* em 1890, dizia que “O Karimbó é o Gambá, tambor africano, que se toca com o dedos das mãos” (BARBOSA *apud* SALLES 2007, p. 78). Depois, no *O Glossário Paraense*, obra de Vicente Chermont de Miranda publicada em 1906, é outra importante referência acerca do Carimbó. Nela temos a seguinte descrição do Carimbó:

CARIMBÓ. s.m. Atabaque, tambor, provavelmente de origem africana. É feito de um tronco, internamente escavado, de cerca de um metro de comprimento e de 30 centímetros de diâmetro; sobre uma das aberturas se aplica um couro descabelado de veado, bem entesado. Senta-se o tocador sobre o tronco, e bate em cadência com um ritmo especial, tendo por vaquetas as próprias mãos. Usa-se o carimbó na dança denominada batuque, importada da África pelos negros cativos (MIRANDA, 1968, p. 20).

Este trecho, apesar de possuir significativa importância para o estudo do Carimbó, pois provavelmente fundamentou outros verbetes posteriores⁸⁴, não consistia num aprofundamento teórico sobre o tema.

Em 1931, Raymundo Moraes apresentou uma definição para o termo em questão, vejamos:

Carimbó Tambor. Feito de um tronco escavado numa das extremidades. Nessa parte aberta é colocado o couro curtido de veado. O tocador do instrumento senta-se-lhe em cima e, com as mãos, zabumba-o nos batuques, que é uma dança amazonica de origem evidentemente africana, trazida, de certo, pelos negros cativos dos tempos coloniais (MORAES, 1931, p. 116).

No *Dicionário do Folclore Brasileiro* (1954) de Luís da Câmara Cascudo, ganhou apenas um Verboete que ainda seria ampliado na segunda (1962) e terceira (1972) edições.

Vejamos como o Carimbó aparece na obra de Câmara Cascudo:

Carimbó. Atabaque, tambor, de origem africana. É feito de um tronco, internamente escavado, de cerca de um metro de comprimento e 30 cm de diâmetro. Sobre uma das aberturas se aplica um couro descabelado de veado, bem tesado. O tocador senta-se sobre o tronco e bate no couro com uma cadência típica, servindo-lhe de vaquetas as próprias mãos. Usa-se o carimbó no batuque, dança trazida da África pelos cativos. (Peregrino Júnior, Pussanga, 187-188, 2ª. ed. Rio de Janeiro, 1930). Dança negra, brasileira, de roda, em Marajó, arredores de Belém, no Pará (...). A dança do carimbó ocorre na área pastoril de Soure (Marajó), nas zonas de lavradores do

⁸⁴ Outras importantes referências ao Carimbó temos em: 1) Raimundo Moraes. *O Meu Dicionário de Causas da Amazônia*, 1º vol., Rio, 1931:116; 2) Armando Mendes. *Vocabulário Amazônico*, São Paulo, 1942:36) e 3) Domingos Vieira Filho. *A Linguagem Popular do Maranhão* (SÃO LUIS, 1958:28).

Salgado (Curuçá, Marapanim, Maracanã), tanto na terra firme, como nas praias, informa Bruno de Meneses (...) (1972, p. 227).

Nos três registros acima percebemos elementos a partir dos quais algumas das principais questões acerca do Carimbó são levantadas. A primeira questão diz respeito, a utilização do termo “Carimbó” como um instrumento de percussão, neste caso o tambor escavado. Isso evidencia que até a década de 60 a palavra Carimbó poderia designar não somente o nome de um ritmo ou dança popular, mas de um dos instrumentos mais importantes desta mesma música. Esse fato possui uma significação especial dentro do debate sobre a autenticidade do Carimbó acirrado na década de 70 em Belém, já que um dos principais pontos de discórdia recaía nas mudanças da formação instrumental. Em segundo lugar, notamos que para os autores da primeira metade do século XX o Carimbó possuía uma origem ligada à África assim como sua prática no Brasil era identificada como um batuque negro, “*Usa-se o carimbó no batuque, dança trazida da África pelos cativos*”.

Poderíamos supor que os *batuques noturnos* aos quais Salles se refere quando fala sobre o Umarizal consistem no Carimbó praticado em Belém, muito presente no Bairro do Umarizal na época? É muito provável, porém, é preciso levar em conta que o comentário de Vicente Salles ainda se situa na perspectiva predominante até a década 60 segundo a qual batuques e babaçuês em Belém eram vistos apenas como uma variação da pajelança cabocla não tendo relação com as casas de Minas do Maranhão, de origem daomeana (CARNEIRO, 1965). Depois dos trabalhos de (LEACOCK, 1972) e (VIRGOLINO, 1976; FIGUEIREDO, 1966), no entanto, os cultos de matriz africana na Amazônia ganham uma compreensão mais específica passando a serem estudados enquanto sistema independente. A presença das casas Minas é apontada como uma matriz afro-religiosa importante para a história cultural do Pará. Isso nos abre para a reflexão e questionamento sobre a relação do Carimbó com os batuques dos cultos das casas de Minas do Maranhão. Até que ponto o Carimbó se vinculou exclusivamente aos batuques dos terreiros ainda permanece uma questão em aberto, embora possamos pensar que entre os anos 20 e 50, o Carimbó tenha se transformado e incorporado elementos “externos” da cultura indígena, europeia. A dispersão da população negra do bairro do Umarizal deve ter contribuído bastante para tal processo.

Essa relação com o Maranhão é atestada pelo relato interessante de Domingos da Silva, conhecido como Mestre Pelé, fudador do Grupo de Carimbó Flor da cidade, um dos mais tradicionais de Marapanim. Segundo Mestre Pelé o Carimbó “surgiu com a chegada de

imigrantes maranhenses, que vieram para o estado do Pará na época da Guerra do Paraguai” (MATOS, 2004, p. 12).

Como veremos a seguir no debate sobre a autenticidade do Carimbó, a noção do Carimbó originário da África vai ser questionada pelo folclorista Adelermo Matos e mais frontalmente por Antonio Francisco Maciel em sua tese *Carimbó – Um Canto Caboclo* de 1983, embora sua defesa do Carimbó indígena/caboclo não tenha alcançado um consenso rígido como atesta ainda o artigo *A influência negra na dança e no canto paraense* de Márcia Modesto, publicado em 1988. Antes disso, no entanto, analisaremos um dos textos mais importantes para os estudos do Carimbó.

Na linha cronológica de estudos sobre o Carimbó constata-se que até 1969, quando publicado o artigo *Carimbó: Trabalho e Lazer do Caboclo* de Vicente e Marena Salles, o Carimbó não havia recebido atenção especial dos pesquisadores e estudiosos da cultura popular. Este artigo, publicado pela Revista Nacional de Folclore, inaugura os estudos mais aprofundados sobre o Carimbó ao mesmo tempo em que situa esta música como uma produção da população cabocla. Qual a importância e validade do termo dentro desta reflexão?

Iniciamos destacando uma exposição conceitual do termo como categoria de classificação social. O termo caboclo, seja em seu uso coloquial, literário ou acadêmico, consiste numa categoria de classificação social, normalmente utilizadas pelos que não fazem parte de seu conceito. A categoria possui conotações geográficas, étnica e de classe. Geograficamente, assim como o gaúcho, as baianas e os sertanejos, a caboclo é considerado o tipo humano representativo da população rural da Amazônia. Além do sentido geográfico, assim como mulato (branco e negro) e cafuzo (índio e negro), o caboclo é uma categoria racial que sugere uma mistura entre branco e índio. Finalmente, do ponto de vista de classe, o termo refere-se aos trabalhadores pobres do ambiente rural.

Na utilização relacional que recebe coloquialmente, o termo refere-se à pessoas de posição social inferior àquela das pessoas que normalmente utilizam o termo. Neste caso, o termo serve como marcador social e cultural entre grupos diferentes, uma forma de marcar a identidade não-cabocla. Associado ao mundo rural, descendente de indígena, não-civilizado analfabeto ou rústico, o termo caboclo contrasta com a identidade urbana, branca e civilizada.

Na introdução *A Civilização do caboclo*, Vicente e Marena Salles, constatarem inicialmente que na Amazônia “o predomínio étnico do indígena é indiscutível”, mas que havia uma “inibição metodológica” nos estudos científicos que só visibilizavam as

comunidades tribais em isolamento da “civilização”. Salles fala de um tempo em que já se classificavam as tribos indígenas como integradas ou não-integradas e que conceitos como “aculturação”, e “assimilação” estavam em pleno vigor. As tribos integradas teriam como membros os “neo-brasileiros” definidos por Salles da seguinte forma:

Os chamados neo-brasileiros são na realidade, aqueles indivíduos que pouco a pouco se amalgamam na grande massa de *caboclos*, abertos à mestiçagem, à assimilação de novos padrões de cultura, tendendo finalmente e inexoravelmente à integração na sociedade global, o que equivale a desintegração da vida tribal (SALLES, 1969, p. 257).

Para o historiador, o caboclo, no entanto, não é apenas o resultado da destribalização indígena⁸⁵, mas também de contatos interétnicos dos quais surgiram os mais variados “tipos mestiços” “classificáveis nos quadros de representação fenotipológica do povo brasileiro e amazônico em particular” (SALLES, 1969 p. 258). Noto que diante da enorme diversidade, vagamente definível em termos étnicos precisos, Salles adverte que o uso do termo “caboclo paraense” não deve ser compreendido como um termo étnico, mas simplesmente como o homem do interior. Este *homem do interior* é uma representação social, mas não uma representação de status, pois o caboclo “pode ocupar diferentes papéis nos diferentes estratos da sociedade” (idem p. 258). Vicente Salles conclui que “essa população cabocla não é homogênea etnicamente, embora tenha elevada percentagem de sangue indígena” (idem 258). Depois de falar da população, Vicente e Marena, indicam o lugar onde habita o caboclo paraense, referindo-se as regiões pastoril e agrícola (Marajó e Bragantina) e a litorânea (Zona do Salgado), de predomínio pesqueiro. Embora, o artigo e a correspondente coleta realizada tenham focalizado o Carimbó realizado no município de Vigía, os folcloristas não deixaram de dar uma definição mais genérica abrangendo outras cidades “O carimbo enquanto dança e enquanto música é uma das formas mais puras e significativas do lazer popular. O Divertimento que mais anima as populações dessa região” (SALLES, 1969, p. 259). Assim, portanto, o Carimbó era definido como uma pura manifestação do caboclo paraense das regiões Bragantinas, Marajoaras e do Salgado.

O termo caboclo é uma representação social local equivalente ao homem rural⁸⁶, representação social difundida na literatura, no programa do nacionalismo musical, na música

⁸⁵ Vicente Salles refere-se aos estudos de destribalização de WAGLEY, C. Uma comunidade amazônica: estudo do homem nos trópicos. São Paulo: Editora Nacional, 1956; e GALVÃO, E. Encontro de sociedades. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1955.

⁸⁶ Para um aprofundamento sobre o home rural dentro da literatura ver: SANTOS, D. S. - A figura do homem rural na literatura brasileira: alguns recortes. Revista da UFG, Vol. 7, No. 01, junho 2004 on line (www.proec.ufg.br)

popular da esquerda na década de 60 e dentro de toda história do nacionalismo cultural brasileiro. Assim como o *homem rural*, o termo caboclo se define também pelo que exclui, “especialmente não compreendendo, ao que parece, os grandes enclaves urbanos, nem os grupos recentemente migrados”, representados pelos nordestinos⁸⁷ - em geral cearenses-, chamados de *colonos* no Pará. Essa concepção de caboclo reflete o projeto do nacionalismo cultural, assentado na versão folclorizada do homem rural no Pará ganhava sua versão na figura do caboclo do interior. Salles utiliza a categoria *caboclo* a partir do campo de estudos folcloristas, que inseriam-se no marco histórico do nacionalismo brasileiro e naquele contexto, do final da década de 60, alinhavam-se à política cultural do Conselho Federal de Cultura e seus Conselhos Estaduais.

Os limites desta concepção, no entanto, são evidentes, pois evitando considerar o papel do espaço urbano na construção da cultura popular, não pôde captar o processo de modernização e suas contradições. Ao surgir como uma forma de atualizar as reflexões das populações indígenas, retirando de uma perspectiva cultural em isolamento, a noção de *caboclo* presente no artigo de Vicente Salles, fica no meio do caminho, pois transfere o foco dos estudos para outro patamar essencializante e restrito, obstaculizando assim a compreensão do papel do Carimbó na Modernização do Pará e da Amazônia. Desta maneira é criada uma dificuldade ao entendimento da população paraense dentro da dinâmica de tal processo modernizante.

Embora muito utilizado, o termo caboclo não é fruto da autodenominação das populações rurais que pretende definir, mas sim uma criação exógena. As populações rurais amazônicas não possuem uma identidade coletiva e nem um termo abrangente com o qual expressem sua identidade. Por isso, Deborah de Magalhães Lima pergunta: “Se é um termo de identificação do observador, qual é a identidade própria das pessoas às quais o termo se refere?” (LIMA, 2009, p.8).

⁸⁷ Trabalho para a região, a seca nordestina de 1942 veio reunir cerca de 20 a 30 mil flagelados em Fortaleza, ensejando mão-de-obra farta para os seringais (MARTINELLO, 1985). Essa primeira fase envolvia o Departamento Nacional de Imigração (DNI) e a Rubber Development Corporation (RDC), conseguindo trazer para Amazônia cerca de 15.000 pessoas no ano de 1942 e início de 1943. Este contingente de flagelados nordestinos era constituído de sertanejos vindos do Ceará, Paraíba e Rio Grande do Norte, homens que deslocavam-se com as famílias para a capital, no intuito de emigrar. Era uma migração familiar e que voluntariamente se destinou ao corte da seringa; são os chamados "seringueiros voluntários".

A palavra “pobre” é a mais utilizada como auto-identificação pelos trabalhadores rurais amazônicos. Comentando a importância das condições de trabalho dentro da prática do Carimbó, Marcia Modesto diz:

A relação do trabalho escravo com a origem dessas danças [Carimbó, Marambiré, Lundum, batuques, Retumbão e Siriá] é mais do que evidente. O negro ao mudar de ambiente sócio cultural sofreu uma série de proibições, entre as quais a restrição do tempo dedicado ao lazer, o que promoveu a criação de novas formas de superar as lides diárias. Assim, as danças e os cantos constituíam tipos de entretenimento, realizados mais freqüentemente durante os domingos, concedidos pelos senhores em obediência aos preceitos religiosos (...).

A presença constante do trabalho nos momentos de lazer do escravo, talvez tenha contribuído para que, até hoje, o caboclo amazônida aliasse as dificuldades diárias ao prazer da dança. No Carimbó, essa tendência é bem expressiva, pois enquanto dança o caboclo sempre lembra do trabalho (MODESTO, 1988, p. 18).

Além do fator econômico, critérios como parentesco, religião e as formas de assentamento e ocupação também são levados em conta pela população da Amazônia ao se autodefinir. Antes de servirem de base para a criação de uma identidade unificada, homogênea e coletiva, tais critérios revelam a capacidade de diferenciação local da população. Assim, percebemos que o termo caboclo é constrangido em sua tentativa de classificação social com base na suposição de elementos comuns entre a população amazônica. O termo caboclo é rejeitado pela maioria da população rural na Amazônia que só o associa às populações indígenas. Pesquisadores como Ribeiro (1970, p. 375) e Wagley já notaram o sentido pejorativo e subalternizador contido no termo. Wagley disse: “O ‘caboclo‘amazônico’... só existe no conceito dos grupos de status mais elevado referindo-se aos de status inferior” (WAGLEY, 1976, p. 105).

É interessante notar como no final da década de 60, Vicente Salles acreditava que os folcloristas poderiam alargar as perspectivas dos etnógrafos e “contribuir para quebrar a antiga inibição metodológica”, limitação que teria secundarizado “a vida, as experiências e realizações do caboclo, dos mestiços e das populações *realmente populares [itálico meu]*” (SALLES, 1969, p. 258). O alargamento dos horizontes de pesquisa e superação da inibição metodológica não incluía, porém, a população paraense habitante das maiores cidades como a capital Belém. Situar o Carimbó apenas como a prática musical da população do interior naquele momento significava desconsiderar o movimento de êxodo rural em direção à Belém e ao mesmo tempo contribuiu negativamente para o acirramento de um discurso de autenticidade condenatório das práticas musicais da população da cidade. As categorias teóricas oriundas do arcabouço nacionalista não poderiam mesmo dar conta do movimento do real. Considerando seu caráter conceitual enquanto uma categoria analítica e abstrata, é

importante ter a cautela diante dos riscos em criar fronteiras absolutas para um grupo social que não é encontrado na vida real.

Se as populações “realmente populares” estão nos interiores então somos conduzidos a ideia de que as *músicas realmente populares* encontram-se exclusivamente nas regiões rurais interioranas, onde residiam os “caboclos paraenses”. Eis aí o problema conceitual sobre o qual erigiu-se os debates sobre autenticidade do Carimbó nas décadas seguintes. O problema é que os artistas de Carimbó de maior destaque na década de 60 e 70 advinham justamente de pequenos municípios no interior do estado. Verequete (Quatipuru), Pinduca (Igarapé-Mirim), Lucindo (Marapanim), Cupijó (Cametá), mas por passarem a residir em uma capital, grande cidade representada por Belém, já não podiam mais ser enquadrados na condição de caboclo.

5.3 O CARIMBÓ EM BELÉM NA DÉCADA DE 60: ENTRE A MODERNIZAÇÃO E A DISCRIMINAÇÃO

Na década de 60, o Carimbó, gozando do crescente interesse das camadas médias artísticas e intelectuais, aumenta sua visibilidade social seguindo a tendência modernizante da década de 50. O foco lançado sobre o Carimbó, no entanto, não pode ofuscar a discriminação e repressão ainda persistente na década de 60.

Bruno de Menezes classificou o Carimbó em três tipos segundo a localização geográfica: 1) Carimbó praieiro, pertencente à Zona Atlântica do Salgado; 2) O Carimbó pastoril, da ilha do Marajó e 3) Carimbó rural ou agrícola, localizado no Baixo Amazonas (Santarém, Óbidos e Alenquer) (SALLES, 1969, p. 262). Como fica evidente, em tal classificação não se contempla a cidade de Belém, capital do estado, como se o Carimbó não estivesse presente no espaço urbano de Belém. Além de uma evidência do pensamento folclorista brasileiro, segundo o qual o espaço por excelência da cultura popular estaria restrito ao ambiente rural, tal classificação pode conduzir ao falso diagnóstico de que não havia Carimbó na cidade de Belém. Como já atestamos, o Carimbó esteve presente dentro das diversas realidades culturais das camadas populares.

Em relato sobre a cultura popular do bairro da Sacramenta, o músico Cristovão⁸⁸ revela a riqueza das manifestações populares em uma área bastante isolada e esquecida do centro da cidade. Localizado nas fronteiras do bairro da Pedreira, a antiga invasão que passou a se

⁸⁸ Esta entrevista me foi concedida em, 23/09/2013. Cristovão foi músico muito atuante nos anos 70. Tocou na banda de Pinduca, com quem gravou dois discos, e com Pim, outro cantor de Carimbó.

chamar Sacramento possuía nas décadas de 50 e 60 três boi-bumbás, Pai da malhada, Flor do campo, Boi Primor, duas quadrilhas e duas pastorinhas. Além disso, Cristovão relembra sua infância e reconhece a importância cultural da sede do clube de futebol São Luís, lugar onde Cristovão ouviu as primeiras músicas. Sem falar das gafeiras, da Alícia e do Tapajós. Embora Cristovão não tenha mencionado a prática do Carimbó, o que mostra que provavelmente não estivesse tão forte nesta área, o ritmo era presente na periferia de Belém aliado ao boi-bumbá e outras formas de batuque. A proximidade entre Carimbó e boi-bumbá pode ser percebida no depoimento de Mestre Fabíco, antigo botador de boi em Belém. O Mestre, antigo morador do bairro do Guamá, assim se apresenta: “Meu nome é João Fabiano Balera, produtor cultural, compositor de samba, samba enredo, Carimbó, marcha, mas minha especialidade mesmo é boi bumbá” (Mestre Fabíco *apud* DIAS JR, 2009, p.108). Embora sua “especialidade” fosse boi-bumbá temos uma evidência que provavelmente os mesmos compositores que faziam músicas para o boi-bumbá escreviam os Carimbós em Belém.

A vila de Icoaraci, hoje um distrito da cidade de Belém, absorveu as populações oriundas do Marajó, da Zona Bragantina e do Salgado. Em Icoaraci, também conhecida pelo apelido de Vila Sorriso, o Carimbó estava relacionado às festas de Santo. Segundo o relato de Nazaré do Ó, antiga morada da vila, fica evidente que o ritmo se associava aos festejos dos santos assim como as ladainhas. Assim ela diz:

A questão religiosa aqui nessa comunidade era forte demais. E as festas de santo. Tinha a de São Raimundo Nonato, era ali no Tapioca, festa no seu Jovem, era festa de São Benedito, e tinha festa de São Sebastião e da Sinhá, e tinha festa do Argemiro também, tinha a festa de dona Nazaré, aqui do 23, que era Nossa Senhora da Conceição, é muita festa religiosa e em cada festa dessa era importante a presença do ritmo, do Carimbó (Dona Nazaré do Ó *apud* FIGUEIREDO; TAVARES, 2006, p. 138).

Dona Nazaré também fornece um relato interessante sobre antigos praticantes de Carimbó na vila de Icoaraci. Ele diz que havia duas tias africanas chamadas de Dona Ciana e Dona Quitéria assim como o seu sobrinho Pedro, famoso banjista nos anos 50 e 60. Sobre as duas tocadoras de Carimbó, Nazaré diz:

Elas sentavam no tambor, amarravam as saias grandes, as duas no tambor e tomalhe Carimbó. Batiam Carimbó com um ritmo bem afinado. Eu lembro muito delas e lembro que a gente andava pelos caminhos de Icoaraci para chegar até as festas, até o Zimba. E quando eu cheguei no Tenoné, eles chamavam Zimba, a dança, a manifestação eles chamavam Zimba. (Dona Nazaré do Ó *apud* FIGUEIREDO; TAVARES, 2006, p. 137).

Neste relato destacamos três pontos centrais. O primeiro diz respeito a relação do Carimbó com a população negra no Pará, o que parece ter persistido ainda até tempos

recentes, apesar de toda “diluição” do Carimbó dentro de sua modernização. O segundo ponto nos remete ao fluxo do êxodo rural, pois o termo “Zimba” é um sinalizador da influência do Carimbó de Vigia e da região do Salgado, que chegava à Belém com as populações oriundas de outros municípios do Estado. Finalmente, este relato contradiz a predominância absoluta dos homens na prática do Carimbó. Os grupos de Carimbó de Icoaraci mais importantes foram os *Brasas Vivas*, os *Marajoaras*, o *Águia Negra*, os *Irmãos Coragem* e os *Caçulas da Vila*.

Na década de 60, embora o Carimbó seguisse uma tendência de expansão modernizante, aumentando sua visibilidade social através do interesse dos intelectuais regionais, ainda persistia um enorme desconhecimento acerca do ritmo. O relato de Pinduca nos aponta para o fato de que havia uma escassa presença, ou visibilidade, do Carimbó em Belém.

O Carimbó era presente e Belém ou não.... O que que existia aqui em Belém?

Eu vou te colocar a par de tudo. Um certo ano, e uma certa vez, o Paulo Ronaldo trouxe um grupo de Carimbó, parece que de Marapanim ou de Irituia e colocou na casa do pai da Fafá de Belém ali na São Gerônimo com a Alcindo Cancela. Lá na casa do pai da Fafá de Belém, dos Moura Palha. Rapaz, isso foi um comentário em Belém iiiihhhh aquela coisa, sabe? Não sei te dizer se era uma novidade ou se era um espanto, aquilo ali⁸⁹.

O frisson causado pela notícia que um grupo de Carimbó iria se apresentar na casa da família Moura Palha evidencia menos a estranheza quanto à existência do Carimbó em Belém do que a surpresa no fato de que as elites belemenses estavam cultivando o ritmo. Embora a presença de setores da classe média -especialmente os intelectuais- na vida musical das camadas populares já fosse observada a partir da década de 30, tal associação permanecia estranha.

O episódio relatado por Pinduca aconteceu pela participação de Armando Moura Palha, pianista, flautista e compositor, primo da cantora Fafá de Belém. Armando, era músico atuante em Belém e participou do I ENCANTE (Encontro da canção do Norte) em 1968. (SALLES, 2007, p. 254). Armando Moura Palha, juntamente com o radialista Paulo Ronaldo, foram responsáveis pela promoção de uma festa com um grupo de Carimbó demonstrando que os setores das camadas médias haviam despertado seu interesse em relação ao ritmo. Porém, havia uma estranheza em participar de uma festa na qual o Carimbó despontava investido de reconhecimento social dado pelos organizadores. A festa causou surpresa e

⁸⁹ Esta entrevista me foi concedida Em 03/10/2013.

desconfiança nas pessoas, e mesmo com a divulgação feita na rádio marajoara, não se obteve o efeito esperado.

Ao falar sobre sua importância dentro da história do Carimbó, Pinduca nos fornece um relato bastante revelador sobre a condição do ritmo na década de 60. Temos abaixo um valioso depoimento sobre uma forma de percepção social do Carimbó.

Olha, eu vou te dizer uma coisa. Eu digo assim. Esses grupos de Carimbó de Raiz, tá falando Carimbó, raiz, Você sabe que da raiz vêm a árvore... espalha os galhos. Então o que aconteceu desses grupos todinhos que ainda existem muitos aqui em Belém e no Pará, muitos grupos de Carimbó de raiz. Daquele Carimbó nato.

Mas, eu saí como um galho dessa raiz fazendo um Carimbó moderno, porque esse Carimbó de raiz aqui em Belém era considerado quase como uma *por-no-grafia*. Não se podia anunciar Carimbó. Porque quando eu gravei Carimbó eu era proibido pelos donos de clube, pelos presidentes, por diretoria. Eu tocava muito baile de formatura, de colação de grau, 15 anos essas coisas.

Mas quando eu ia chegando o dono da casa tava com o olho arregalado:

- Sr Pinduca, por favor. O Sr. não me toque o Carimbó na minha casa.

- Sim, Sr. pois não. Não tem problema.

Eu tinha que me conformar, eu já era dono de conjunto musical que tocava baile. Eu tocava tudo no baile, tudo, tudo bolero, samba, tudo que era da moda twist, rock. Mas quando eu ia tocar qualquer clube aqui em Belém. Se era o presidente do clube o diretor tava me esperando:

- Sr, faz favor! “A diretoria não permite tocar Carimbó!!!!”

Era sempre assim. E eu subindo com o Carimbó ai fora do Pará. Entendeu?

Pessoal, ficou fazendo essa sustentação e eu sai divulgando o Carimbó. Eu divulguei, quem divulgou o Carimbó no Brasil fui eu. Eu andei o Brasil todinho, eu conheço o Brasil inteiro.

E vou dizer mais uma: eu já to com 50 anos divulgando o Carimbó, mas dentro de Belém ainda há preconceito com o Carimbó⁹⁰.

Pinduca possuía uma trajetória formativa dentro dos padrões dos conjuntos musicais mais atuantes em Belém nas décadas de 50 e 60, tais como o conjunto de Alberto Mota e Orlando Pereira. Tendo atuado na famosa banda de Orlando Pereira como baterista e percussionista, no início da década de 70 Pinduca já trilhava um caminho independente com sua banda própria bastante ativa nas festas sociais em Belém. Nos festejos de fim de ano de 1971 os jornais já anunciavam a preparação dos clubes e das bandas para o carnaval do próximo. NOS BAIRRO.

Diversos clubes espalhados pelas zonas Norte e Sul de Belém terão também seu primeiro Grito de Carnaval e todos prometem muita animação. Orlando Pereira, Sayonara, Pinduca e outros conjuntos carnavalescos animarão diversas festas. Os clubes suburbanos já decoraram suas sedes⁹¹.

⁹⁰ Entrevista concedida em 03/10/2013

⁹¹ Folha do Norte, 31 de dezembro de 1971, página 8, 1º caderno.

A atuação de Pinduca no contexto das festas populares, os bailes e tertúlias realizados em clubes e sedes o colocou diante das contradições e adversidades sociais impostas ao Carimbó. Em entrevista dada ao historiador Tony Leão, Pinduca já tinha declarado que o Carimbó naquela época era “considerado uma música da roça, de bêbado, do pessoal da cana, do pessoal do barraco” (Pinduca *apud* LEÃO, 2008, p. 155). Dentro deste ambiente marcado pela discriminação e estigmas, o episódio envolvendo os estudantes universitários no clube Satélite é revelador sobre as formas de recepção do Carimbó pelos dos setores médios. Se referindo a tentativa de tocar o Carimbó nas festas da juventude em Belém, Pinduca relata a noite de vaias no clube Satélite.

Era lá um clube dos estudantes. E eu numa dessas minhas vindas, eu fui cantar lá, eu tocava música da época, era rock e twist. E Quando eu anunciei que ia tocar um Carimbó, poh! eu levei a maior vaia da minha vida. Agora imagina, tu no palco e aquela...não sei quantas ali..... tantas mil pessoas te vaiando. [...]

Eu fiquei olhando, eu só comigo: “essa garotada toda eu vou já dominar, quer ver?”

-Vocês não vão parar de vaiar? Pois agora é que eu vou cantar mesmo. E cantei. E quando tava tocando eles pararam de vaiar e saiu dançando lá uns quatro ou cinco pares. Ai passou uns 40 e 50 minutos eu tornei anunciar: “Atenção rapaziada eu vou cantar outro Carimbó”, rapaz “uuhh” [as vaias]

-Não adianta vocês vaiarem que eu vou cantar mesmo, ai cantei.

Eu fazia parte daquela sacanagem, entendeste? dos estudantes.

Eu fazia parte porque eu sabia que aquilo era onda da rapaziada, da juventude, eu tava jovem também, ai eu tava na onda. Eles vaiaram, não tem problema...[...] Dali que eu incrementei para tocar Carimbó⁹².

Na década de 60, o Carimbó foi inserido dentro do universo musical da juventude universitária belenense. Refletir sobre estes momentos de contato dos setores médios com o Carimbó nos serve como termômetro das possibilidades de inserção social na classe média, transformação inerente à modernização do ritmo. Vale notar que, embora este processo de visibilização social lhe fornecesse algum valor - o que sinalizava uma tendência de abertura para a década de 70- o ritmo ainda permanecia sob a forte desconfiança e hostilidade de vários setores sociais em Belém, indo dos dirigentes dos principais clubes de elite em Belém até os estudantes universitários. Na descrição de Pinduca, atesta-se que havia resistência contra o Carimbó nos meios universitários de Belém, assim como nos círculos sociais dos clubes “sociais” como Assembléia Paraense e Pará Clube. As barreiras sociais criadas pelas elites belenenses ao Carimbó de Pinduca só começaram a cair em apenas em 1993 quando a elite da Assembléia Paraense o recebeu para a realização de um show⁹³.

⁹² Entrevista concedida em 03/10/2013.

⁹³ Tal fato é relatado por Alfredo oliveira (OLIVEIRA: 2000 p.361).

Apesar do terreno adverso, quando Pinduca diz que alguns casais já começavam a dançar o ritmo nesta mesma noite do clube Satélite, já estamos diante de sinais de que o Carimbó tinha condições de superar estes bloqueios e alçar vãos maiores. E não demorou para que Pinduca fosse percebendo uma mudança nos gostos musicais dos jovens em Belém. Em depoimento a Leão (2008, p. 157), o cantor lembra do caso em que uma menina que realizava sua festa de 15 anos, pediu para que ele tocasse Carimbó na festa, algo que só aconteceu depois de uma longa negociação com o pai que não havia permitido inicialmente.

O contraditório criado pela modernização do Carimbó reside na simultaneidade entre aqueles jovens universitários - alinhados às concepções expressivas e estéticas dos menestréis, por exemplo - a quem o ritmo despertava positivamente, como símbolo de resistência cultural, e os outros estudantes resistentes ao carimbo, ligados aos gêneros mais difundidos pela indústria fonográfica da época, tais como o Rock, Twist, Jovem Guarda.

A partir da iniciativa do Padre Raul Tavares, então diretor da CAJU (Casa da Juventude Católica), um festival foi realizado em 1967, ocasião na qual um grupo de Carimbó de Marapanim apresentou-se causando estranheza no público. Relembrando este momento, Raul Tavares diz que “Logo que começou [a apresentação], aquelas senhoras idosas, os senhores e todos os presentes começaram a vaiar, mas depois com cinco minutos o pessoal começou a dançar e aplaudir”¹⁰⁴ (TAVARES, *apud* LEÃO, 2008, p. 155-156).

No início da década de 70 os clubes do subúrbio no Tenoné, Outeiro e Icoaraci já tocavam Carimbó demonstrando que o ritmo se difundia cada vez mais. A ascensão do Carimbó nos diferentes meios sociais sinalizava mudanças no gosto musical da população e do focu dos jornais locais. Vejamos a matéria da Folha do Norte de 1972⁹⁴.

NA ONDA DO CARIMBÓ

A antiga divisão entre ritmos velhos e ritmos da juventude parece definitivamente superada. Os jornais agora não estão mais “ligados” apenas no rock ou na música pop, nem desprezam como caretas os sons mais primitivos ou tradicionais. Ao lado de uma redescoberta do samba, outros ritmos, outrora esquecidos, empolgam os cabeludos e as garotas pra frentex. É o caso, por exemplo, do velho carimbo, tido há poucos anos como um “embalo” de caboclos tão somente, e que agora presença indispensável em qualquer “boite” ou festinha que se preza. E todos são unânimes em reconhecer que seu embalo é definitivamente um “barato”.

No gosto da juventude, a dicotomia entre moderno e tradicional perdia o sentido e o moderno Rock poderia conviver com o tradicionalismo do Carimbó. Em poucos anos o ritmo que causava estranheza e aversão aos dirigentes de clubes e estudantes universitários, passaria

⁹⁴ Folha do Norte, 27 de setembro de 1972, página 7, 1º caderno.

a ser cultivado como música dançante nos bailes e festas sociais ou assumindo o status de manifestação folclórica. Em 1972, um grupo de universitário - Antonio Luiz Pereira Filho, Lucídio Faria, Antônio Sérgio Chaves e Luiz Otávio Pereira- “especializado” em danças folclóricas apresentou um show com números de Carimbó na sede social do Cônsul Clube⁹⁵.

A discriminação em relação ao Carimbó existia nos interiores também como atestam os relatos colhidos por Pedro Tupinambá na década de 70 em Vigia. Segundo os relatos de Tia Anacleta, as mulheres que dançavam Carimbó eram mal vistas e chamadas de “mulher solteira” como sinônimo de prostituta ou “mulher fácil”. Vicente Salles já havia registrado a presença controladora da polícia na realização da festa de Carimbó em Vigia no final da década de 60. Para o historiador “a polícia, na Vigia, limita-se a tolerar a brincadeira, sem interferir na realização embora mantenha vigilância discreta” (SALLES; MARENA, 1969, p. 265). Mas se a festa da tia Pê era controlada discretamente pela polícia, festas organizadas por outras mulheres eram acometidas continuamente pela repressão policial. Dona Luzia Fragata, que em 1971 tinha 106 anos, informou que seu Carimbó foi fechado várias vezes pela polícia⁹⁶.

A partir dos registros de Bruno de Menezes e Vicente Salles, Maestro Cristovão, Pinduca, constatamos a existência de uma percepção segundo a qual o ritmo aparecia como algo um tanto desconhecido, como interpretamos dos relatos de Bruno de Menezes, ou como notamos em Vicente Salles como algo que estava sendo “re introduzido” na vida musical na década de 50 e 60.

Na década de 60, quando surge o interesse no ritmo entre os jovens músicos de classe média como Paulo André Barata entre outros, o Carimbó é procurado na região do Salgado, ainda que houvesse Carimbó na cidade de Belém. De um lado esse episódio mostra a noção de autenticidade da cultura popular restrita ao ambiente rural, mas também é mais um indicativo de que o Carimbó não era uma música tão visível e presente na cidade de Belém.

A partir do depoimento de Pinduca, o Carimbó aparece contraditoriamente como grande novidade em Belém, na cidade onde ele já era notado desde o século XIX. Propondo ampliar a base explicativa, indicamos que a chave para compreendermos tal contradição encontra-se nos processos repressivos assim como as práticas discriminatórias presentes na relação do Estado e das elites com as populações trabalhadores pobres da cidade, majoritariamente afro-ameríndia. Além de uma proliferação de ritmos e gêneros populares, a invisibilidade do

⁹⁵ Folha do Norte, 11 de agosto de 1972, página 3, 1º caderno.

⁹⁶ TUPINAMBÁ, Pedro. Carimbó. Espaço, Belém ano 1, n 02, nov 1977 .20.

Carimbó foi resultado das ações governamentais para construção urbanística de Belém, sob a liderança política de Antônio Lemos, processo gerador de segregação e remanejamentos populacionais, que empurraram a população pobre e negra para longe do centro urbano moderno. Como fruto da criação da esfera institucional para cultura, na década de 50 e 60 surge o interesse da intelligentsia local, seja de esquerda ou direita, em promover o Carimbó. Esse interesse, representava um aspecto institucional. A nível da sociedade civil o Carimbó ainda permanecia objeto da discriminação e hostilidade social das elites e da classe média em Belém, ao mesmo tempo em que já esboçava uma incipiente aceitação nestes setores.

5.4 O CARIMBÓ E AS INSTITUIÇÕES NO PARÁ

Uma das faces mais importantes da modernização do Carimbó está na sua relação com o Estado e suas Instituições. Nos tópicos anteriores pudemos constatar que esta relação remonta ao final do século XIX, mas neste tópico queremos analisar em que momento o Carimbó foi utilizado pelas instituições públicas locais a partir da década de 50 até início da década de 70.

A atuação de intelectuais regionais em Belém na década de 50 e 60 começou a visibilizar o ritmo, inserindo em sua política educacional e cultural. Depois da Fundação da Comissão Paraense de folclore em 1950 a cultura popular em Belém passou a existir a partir da ação institucional. A passagem dos antigos folguedos juninos a condição de “tradições folclóricas”, significou também que a manifestação popular já não era exclusividade e nem tinha o domínio absoluto das classes populares. Os intelectuais regionais atuando institucionalmente exerceram influência na trajetória dos folguedos. Após a década de 50, de modo geral o poder público interveio crescentemente nas manifestações da cultura popular.

Neste sentido Mestre Setenta dizia:

Nesta época, os políticos começaram a se meter nos bois, e tinha o Estrela Branca – os políticos começaram a dar roupas para os brincantes do Estrela Branca, e meus brincantes todos foram pra lá. Mas eu não, eu sempre fiz as roupas para os brincantes do meu boi, e quando eu não puder botar o Tira Fama de maneira como ele merece, com todo o luxo, eu tiro o boi do campo (Mestre Setenta *apud* DIAS JR, 2009, p. 130).

A relação entre o poder público e a cultura popular passava pela subvenção e promoção de eventos oficiais nos quais visibilizavam-se os folguedos populares da cidade. Nesta época observa-se a presença e ação do departamento de Cultura e Turismo do Município de Belém (DETUR) que criou e organizou os “Festivais” e “Concursos” oficiais de folguedos juninos.

Nesta ação pública de promoção da cultura popular, movimentação que ainda vive na

memória de muitos belenenses, destacaram-se os disputados “Festivais de Pássaros e Bois Bumbás” realizados no “Bosque Rodrigues Alves” e no “Teatro São Cristovam”. No pronunciamento de 1976 do ministro da cultura Ney Braga nota-se como se pensava este apoio.

Os festivais de arte e outras manifestações eventuais- aqui entendidos como formas de difusão e consolidação da cultura brasileira- merecerão amparo e estímulo dos Governos, menos pelo que possam representar de grandioso e espetacular, e mais pelo que reflitam do atual momento das artes no Brasil. A preocupação de uma visão nacional, que valorize os aspectos regionais da cultura brasileira, deverá orientar as promoções artísticas patrocinadas pelos órgãos oficiais (Revista de cultura, 1976, p. 254).

No estado do Pará, sublinhamos o papel desempenhado pela companhia Paraense de turismo (PARATUR) e da secretaria de Educação. No breve artigo *Pará-Amazônia*⁹⁷, Quirino Campo Fiorito expressa o pensamento vigente na Paratur do início da década de 70, constatando que “o Pará é um dos poucos Estados que não tem se beneficiado de uma propaganda conveniente de seus aspectos naturais de sua gente, de sua arte erudita e de seu folclore” (Campo Fiorito, 1972, p. 389). No mesmo diapasão das concepções de políticas culturais do regime militar, a partir do início da década de 70, os festivais se proliferaram no Pará. Em 1974, impulsionado pela Semana de Cultura Popular, o I festival de Carimbó de Vigia foi organizado aglomerando inúmeros grupos. Encontros e festivais de Carimbó também foram organizados pelas prefeituras de Marapanim e Belém, respectivamente. Festival de Carimbó de Marapanim começa em 1974 por iniciativa e promoção da prefeitura e assim segue sendo realizado anualmente. Em Belém, o 1º Festival de Carimbó foi realizado no Bosque Municipal Rodriguês Alves em 1975⁹⁸.

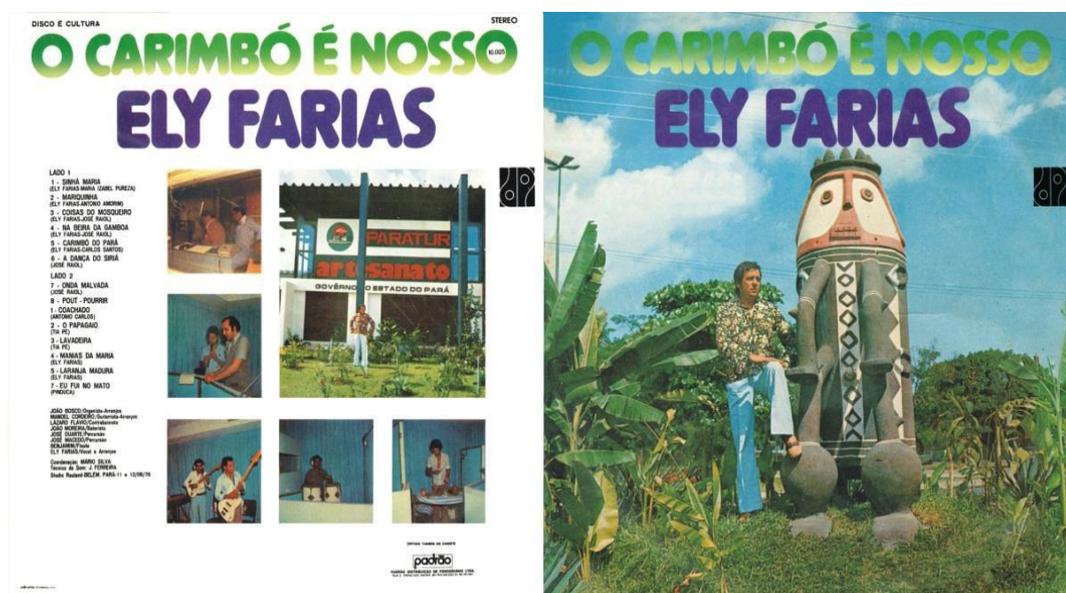
O interesse do departamento de Cultura e Turismo (DETUR) na promoção da cultura popular surge em sintonia com as transformações sociais vividas pela região, num contexto em que o “desenvolvimento do turismo cria nova imagem da região”. Numa matéria publicada no jornal Folha do Norte em 1972 comentava-se a presença cada vez maior de turistas na cidade de Belém. Além dos roteiros tradicionais como Forte do Castelo, Museu Emílio Goeldi, Basílica de N. S. de Nazareth, etc., a matéria informa que “as casas especializadas em artigos regionais registraram desusado movimento, ante a grande procura de “souvenirs” e produtos típicos. Com isso, valoriza-se acentuadamente o artesanato paraense”. No início da década de 70, na medida em que se expandia e começava a ser

inserido no mercado musical, o Carimbó foi incorporado dentro da política de promoção do turismo no Pará, tendo sido explorado como algo típico e representativo da região amazônica, assim como o artesanato, as construções arquitetônicas mais antigas. Em Fevereiro de 1972, o DETUR promoveu um espetáculo de Carimbó aos turistas que viajavam no navio transatlântico “Ana Nery” e que atracaria nas Docas do Pará.⁹⁹

Em meio a expectativa gerada pelo desenvolvimento econômico da região, os secretários de cultura dos estados e municípios brasileiros debatiam a criação do “SISTEMA NACIONAL DE TURISMO INTEGRADO”, num esforço que envolvia dirigentes de empresas públicas, agentes de viagens, transportadores e demais órgãos oficiais ligados à indústria turística. Neste diapasão, o governo federal oficializou o ano de 1973 como o ano do turismo e conclamou a todos os estados que trabalhassem na promoção do turismo.

Como imagem emblemática da relação entre o Carimbó e a política de fomento ao turismo, a capa do disco O Carimbó é nosso de Ely Farias. O disco que fora gravado em 1976, estampa em sua contra-capa a imagem de Ely Farias em frente à uma placa da PARATUR, agência de turismo do governo do estado.

Figura 5 – Capa do disco de Ely Farias —O carimbo é nosso.



Fote: Arquivo pessoal

⁹⁹ Revista de Cultura do Pará. Ano 2 – N° e 9- Julho/Dezembro- 1972.

Em maio de 1972, dentro de um esforço institucional para a promoção do turismo na Amazônia, a Companhia Paraense de Turismo – PARATUR (ex-DETUR), na figura de seu presidente Sr. Olavo Lyra Maia, promovia em São Paulo coquetéis com jornalistas especializados e dirigentes de empresas de aviação, fazendo propaganda das possibilidades turísticas da Amazônia Paraense¹⁰⁰. Em 1973, a Companhia Paraense de Turismo, PARATUR, promoveu dessa vez no Rio de Janeiro uma “Noite do Pará”¹⁰¹ com apresentando o Carimbó e pratos típicos do estado. A força institucional estimulou a adesão de outras instituições sociais na promoção do Carimbó como observamos no caso do Paysandú Sport Club que em 1973 anunciava um “espetacular CONCURSO DE CARIMBÓ” com a colaboração dos Departamentos de Turismo da Prefeitura de Belém e do Governo do Estado¹⁰².

No mês de Outubro de 1973, a coluna de Isaac Soares no Jornal Folha do Norte¹⁰³ anunciava a promoção da “Noite de Arte Folclórica” dentro da programação do VII Congresso de Tribunais de Contas do Brasil, realizado em Belém naquele ano. Na matéria, nota-se o informe sobre o traje esporte para o evento que contou com figuras “vips” da sociedade local, demonstrando uma rápida mudança na posição das elites belenense em relação ao Carimbó. A noite folclórica teve um público formado por congressistas de todo Brasil e contou com o apoio de Maria Brígido e do professor Adelermo Matos. Se a folclorista contribui palestrando, Adelermo viabilizou a apresentação do Conjunto Folclórico do Pará, seguido pela apresentação do conjunto Irapuã, dirigido por Verequete¹⁰⁴.

No início da década de 70 o Carimbó já havia sido incorporado às preocupações institucionais na área da cultura. A oficialização do Carimbó pode ser percebida no evento realizado na cidade de Irituia em 9 de abril, ocasião em que a cidade aguardava a presença do governador Fernando Guilhon. Na Matéria da Folha do Norte lemos: [...] 20 horas: Festa dançante na sede do Brasil Futebol Clube, oferecido ao povo pelo governo do Município, em regozijo pelo evento; e Festa popular de Carimbó no salão da Irmandade de São Benedito.

¹⁰⁰ Folha do Norte, 2 de abril de 1972, página 2, 3º caderno.

¹⁰¹ Folha do Norte, 10/10/1973. P. 5/2º caderno.

¹⁰² Folha do Norte, 12/10/1973. P. 5/1º caderno

¹⁰³ Folha do Norte, 3/10/1973. P. 5/2º caderno

¹⁰⁴ Folha do Norte, 4/10/1973. P. 2/1º caderno.

Na semana da Pátria de 1973, a programação do Governo do Estado aconteceu no Preventório Santa Terezinha, quando foram executados 15 números infantis e a dança do Carimbó realizada pelos alunos do Colégio “Paulo Maranhão”¹⁰⁵. Neste momento as escolas públicas em Belém já haviam acolhido práticas musicais cujo objetivo precípua era promover a cultura popular paraense.

Em 1976, a professora Etelvina Cordeiro, organizava o grupo para folclórico Asa Branca do Colégio Estadual Avertano Rocha em Icoaraci. O grupo reunia cerca de 40 integrantes, entre bailarinos e músicos, responsáveis pela montagem de um suíte paraense na qual tocava-se lundum, xote de Marapanim, lundum, dança do vaqueiro do Marajó, Siriá, Carimbó. Segundo Salles (2007) o grupo aumenta suas atividades percorrendo outros estados a partir de 1977¹⁰⁶.

Ainda neste contexto educacional em Belém, destaca-se a atuação do maestro Adelermo Matos como coordenador do Centro de Cultura do Colégio Estadual Augusto Meira, CEAM. Uma das atividades mais importantes realizadas pelo Centro de Cultura foi o Festival de Arte no Teatro da Paz¹⁰⁷ em 1972. Contando com a atração internacional da bailarina Elizabeth Stross e do grupo local Esmeril Blue Band, o festival reunia a cultura erudita e a popular no mesmo evento.

O Maestro Adelermo Matos, no entanto, ficaria bastante conhecido pela atuação como líder do grupo folclórico do Colégio Augusto Meira. Por influência de Heitor Villa-Lobos, Adelermo Matos foi introduzido nos estudos folclóricos no Rio de Janeiro chegando a conhecer pessoalmente os maiores folcloristas brasileiros como Renato Almeida, Cláudio Nascimento, Maria Graziela Brígido dos Santo, Maria de Lourdes Ribeiro entre outros. Em 1965, quando assumiu o centro de cultura e educação artística do colégio Augusto Meira, iniciou um trabalho de pesquisa, preservação e divulgação do folclore paraense resultando desta iniciativa a criação do Grupo de Folclore do Para do Colégio Augusto Meira em 1971. A formação do grupo quando Adelermo “obteve apoio, tanto do governo estadual quanto da administração da instituição, para formar e dirigir o *Grupo Folclórico do Pará*, que tinha como objetivo fundamental a divulgação e “preservação” das manifestações da cultura do

¹⁰⁵ Irituia Aguarda Governador com inaugurações e Festa de Carimbó

¹⁰⁶ Salles informa que “Em 1986 chegou a Tramandaí, RS, por ocasião do Acorde Brasileiro, Seminário Nacional em Defesa da Música Regional Brasileira, 11 e 14/12. Também esteve no Festival Folclórico de Olímpia, SP” (SALLES: 2007 p. 31)

¹⁰⁷ Folha do Norte, 25 de junho de 1972, página 7, 1º caderno.

povo paraense” (AMARAL, 2003, p. 104). Em seguida, sinalizando o interesse institucional na promoção da folclorização da cultura popular, Mattos foi nomeado assessor da secretaria de educação do Estado. Em 1972, a convite de Ruth Passarinho¹⁰⁸, esposa do então ministro da educação Jarbas Passarinho, o grupo paraense apresentou-se no IX Festival de Folclórico de Brasília mostrando que “Entre outras coisas que o coral irá apresentar no Festival de Folclore de Brasília, há a dança do Carimbó. Para isso o grupo se preparou há meses, visando fazer ótima apresentação na Capital Federal”. Devido sua formação na área do Canto, Adelfermo também era responsável pelo Coral do CEAM, onde havia uma conciliação entre o canto orfeônico e o repertório de base folclórica.

No ano seguinte, em decorrência do êxito obtido nas apresentações do festival, o grupo liderado por Adelfermo Matos recebeu o convite do Departamento de Turismo de Brasília para participar do X Festival Folclórico Nacional ao lado de 16 conjuntos folclóricos dos demais Estados brasileiros¹⁰⁹. Além de inúmeras apresentações no Pará e em vários estados do Brasil, o maestro Adelfermo Matos gravaria com o Grupo de Folclore do Pará o disco *Ritmos da Amazônia*, lançado em 1981. O grupo liderado pelo maestro Adelfermo Matos desempenhou papel relevante na modernização do Carimbó. Sua vinculação institucional alinhava-se às políticas culturais da ditadura civil-militar em curso. Em entrevista, ex-integrante do Grupo de Folclore do Pará, nos revelou as preferências político-ideológicas do próprio maestro, que tinha aversão a esquerda.

O Pinduca, ícone do gênero urbano, reconhece a importância do grupo de Adelfermo Matos para a modernização do ritmo. Em seu relato modernizar significava conquistar o gosto dos jovens. Neste sentido, a atuação de Adelfermo Matos foi importante. Segundo Pinduca:

Era isso que eu queria que o Carimbo fosse aceito pelos jovens [...] Quando o professor Adelfermo Matos surgiu com grupo de estudantes dançando Carimbó, aí Augusto Meira, e foi o Magalhães Barata [...] e tudo quanto era colégio começou a formar grupo de Carimbó com os estudantes, aí o Carimbó perdeu aquela imagem de Carimbó pra gente velho, porque quando vinha antigamente o grupo de Carimbó já trazia os dançarinos, as velhinhas e o velhinhos...¹¹⁰

Realmente, o Carimbó adentrou o ambiente escolar no Pará. Em 1972, o tradicional Colégio Gentil Bittencourt, sediaria o Show folclórico Bandeirante no qual “o grupo Pequeno

¹⁰⁸ Em Abril de 1973, Ruth Passarinho juntamente com Norma Guilhon também organizou a apresentação do grupo folclórico paraense na Praça dos Três Poderes-- com três estilos de Carimbó. Fonte: Folha do Norte 3/04/1973. P. 5/1º caderno.

¹⁰⁹ Folha do Norte, 20/06/1973. P. 5/1º caderno.

¹¹⁰ Folha do Norte, 22 de outubro de 1972, página 7, 1º caderno.

Príncipe dançou o “Côco”, o “Candieiro”, o “Desencosto de Parede” e o “Sr. Príncipe”¹¹¹. Neste mesmo ano, o Instituto de Educação do Pará festejaria a I Noite do Folclore com apresentação de grupos de dança formado pelas estudantes do colégio, exibindo o Boi-Bumbá, carimbo, xote, marujada e outras danças da região amazônica. Para este evento foi convidado Jonathas Athias Gemirez Silva, titular da SEDUC e assessor do MEC em Belém assim como a folclorista Maria Brígido e agentes de turismo local¹¹². O Ministério de Educação e Cultura, MEC, reuniu folcloristas brasileiros, de todas as regiões, para formar a programação da Festa Nacional do folclore, que aconteceu em Janeiro de 1974, contando com a participação de grupos folclóricos de outros países como Portugal, Bolívia e Paraguai.

Em 1973, o ciclo de palestras do 2º. Encontro Nacional de Professores e Orientadores de Moral e Cívica foi interrompido por várias apresentações do “Grupo Folclórico do Pará”, integrado pelos alunos do Colégio Estadual Augusto Meira e dirigido pelo professor Adelfino Matos. O grupo apresentou “Dança dos Orixás, Dança das Taireiras, Dança dos Vaqueiros, Dança do Marajó, Dança do Maçarico, Lundu, Siriá e Carimbó”¹¹³. A análise deste episódio deve considerar que a promoção da cultura popular estava estreitamente relacionada com o ideário civismo/nacionalismo defendido pelo Conselho Federal de Cultura no contexto da ditadura civil-militar. Para a historiadora Tatyana de Amaral Maia

A relação dos cidadãos com o Estado encontrava nos valores cívicos seu mediador. Mas a personagem principal na defesa dos valores nacionais era o cidadão. Ele foi considerado o principal agente de propagação dos valores cívicos. Assim, o investimento em políticas que ensinassem aos cidadãos os seus deveres diante da nação, promovendo a “consciência cívica nacional”, era tarefa urgente da área educacional (MAIA, 2012, p. 231).

O conservatório Carlos Gomes, tradicional centro de formação e cultivo da música erudita europeia, abriu espaço a promoção do Folclore, recebendo em seu auditório a apresentação organizada pelo professor Joel Pereira. Este show de canções folclóricas do Brasil contou com a colaboração de instituições públicas como a fundação cultural do estado, APAE (Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais), IDESP (Instituto de Desenvolvimento Econômico e Social do Pará) assim como empresas privadas Moverer, Guarasuco, Cerpasa, Palemira e Radiolux.¹¹⁴. Além disso, vale ressaltar a atuação no campo erudito do Coral Ettore Bosio, fundado em 1961 e regido pelo Maestro João Bosco da Silva Castro. Na ocasião de sua participação no I Festival Internacional de Coros, realizado em

¹¹¹ Folha do Norte, 18 de agosto de 1972, página 7, 1º caderno.

¹¹² Folha do Norte, 14/12/1973. P. 3/1º caderno.

¹¹³ Entrevista concedida em 03/10/2013

¹¹⁴ Folha do Norte, 25 de novembro de 1972, página 7, 1º caderno.

Porto Alegre, ao lado de temas eruditos como Naomi Sherman, Yerushalim Shel Zarav; de R. Kubic, Vieja Campana, de Villa Lobos, Bechianas no. 5, o Coral inclui no repertório Temas de Carimbó¹¹⁵.

Em 1972, a Universidade Federal do Pará, UFPA, colaborou com a realização do I Congresso de Folclore e Artesanato¹¹⁶, o que ganha sentido pelo fato de que o reitor naquele momento era membro do Conselho Estadual de cultura CEC. A gestão de Aloysio Chaves, a partir de 1969, representou além da implantação da contestada e controversa Reforma universitária o apoio e parceria com iniciativas de promoção da cultura popular nos moldes do CEC.

Para entender a preocupação em relação ao fomento à área cultural em sua vinculação com a educação destacamos o discurso pronunciado pelo então ministro da cultura Ney Braga no encontro dos secretários de cultura realizado em 1976 em Brasília. Para o ministro:

Os programas estaduais de cultura deverão conferir especial ênfase ao estímulo a criação, por meio de prêmios, encomendas de obras musicais, teatrais e outras, além do estímulo à criatividade de toda a população, num trabalho de estreita vinculação com os sistemas educacionais (REVISTA DE CULTURA DO PARA, 1976, p. 253).

Neste encontro reuniram-se não só secretários da cultura, mas também os membros dos conselhos federais e estaduais de cultura. Pela fala do ministro ratificava-se um conceito republicano “de que não pode haver educação desvinculada da cultura, aqui entendida não apenas como período escolar, mas como atitude permanente” (Revista de cultura: 1975 p. 254).

A Academia Paraense de Letras também teve iniciativas nesta direção, por exemplo, quando comemorou o dia internacional do Folclore numa cerimônia de premiação à obra “Festas de Santo e Encantado”, ganhadora do I Concurso de Folclore Amazônico, vencido pelos antropólogos Napoleão Figueiredo e Anaíza Vergolino e Silva¹¹⁷.

Esse crescente interesse institucional no Folclore e no Carimbó não demorou a receber comentários dos críticos e articulistas dos jornais. No artigo Colonização Cultural Espontânea¹¹⁸, Camillo Martins Viana define o momento vivido pela cultura no Pará como uma “vigorosa reativação da traição popular”. Assim ele diz:

Se até há pouco tempo havia uma espécie de acanhamento, timidez ou até mesmo, vergonha, de se dar a devida importância às coisas do nosso patrimônio cultural,

¹¹⁵ Folha do Norte, 23/10/1973. P. 5/2º caderno.

¹¹⁶ Folha do Norte, 6 de dezembro de 1972, página 3, 1º caderno.

¹¹⁷ Folha do Norte, 19 de agosto de 1972, página 3, 1º caderno.

¹¹⁸ Folha do Norte, 9/05/1973. P. 4/1º caderno.

sendo possível mesmo, detectar um largo período de silêncio em assuntos relacionados a hábitos, usos e costumes de nossa terra e de nossa gente, caracterização básica de um povo. Como se houvesse ocorrido acordo tácito entre cavalheiros, ou melhor dizendo, a valorização de nossas usanças, disparou um complexo mecanismo em todos os quadrantes do nosso Estado, com a participação dinâmica de elementos de todas as camadas da sociedade paraense

Primeiramente Camilo nota a mudança no gosto da classe média e das elites em relação aos hábitos, usos e todo patrimônio cultural do estado. Esta crescente valorização manifestou-se através de um “complexo mecanismo em todos os quadrantes do nosso Estado”. Além de atribuir importância às figuras de Bruno de Menezes, Maria Brígido Nilo Franco, o articulista reconhece o crescimento da importância das danças do Carimbó, Siriá, Lundu e Gambá na sociedade. Como exemplo deste ímpeto valorativo ele destaca o fato de que “em todas as festividades promovidas por praticamente todas as associações desportivas e sociais de Belém, há sempre vez para uma dança típica”. Camilo Viana, conhecido como médico, ambientalista e folclorista, também ressalta a influência do Projeto Rondon nos universitários treinados nos anos de 1969 a 1971, além do pioneiro emprego do folclore nos trabalhos em comunidades rurais realizados pelo CRUTAC (Centro Rural Universitário de Ação Comunitária). O ambientalista tem respaldo ao tecer comentário sobre a cultura popular, já que em 1968, assumiu a coordenação de Educação, Saúde e Ação Comunitária, nas bases físicas do Ministério da Agricultura no rio Tapajós. Esta atividade de Camillo resultou na consolidação da SOPREN (Sociedade de Preservação aos Recursos Naturais e Culturais da Amazônia). Por ocasião da morte de Tia Pê em 1976, Camilo falava a partir do ponto de vista institucional da UFPA:

A Universidade Federal do Pará, num processo de interiorização, escolheu a chamada “abordagem cultural” das comunidades. Acreditam os coordenadores do CRUTAC, que a valorização de nossos hábitos, usos e costumes abrirão caminho em atividades continuadas para toda a estrutura de uma universidade. Não havendo experiência sobre este método de desenvolvimento, a UFPA escolheu a reativação cultural como padrão em todas as áreas onde atua o contato com pessoas e grupos estruturados que procuram conservar a nossa tradição cultural. Na costa do salgado, o município de Vigia, ex-Iruitá, mereceu um interesse especial, considerando-se o fato de ser uma das mais sólidas representações culturais de nossa história¹¹⁹.

¹¹⁹ Jornal Liberal, 12 Junho de 1976.

Camilo também coordenou atividades do Projeto Rondon. O projeto no Pará, sob a coordenação de Camilo Viana engajou estudantes universitários e atividades nas comunidades ribeirinhas, trabalhando dentro de uma perspectiva da sustentabilidade. As equipes integrantes do Projeto Rondon eram formadas por estudantes de vários estados brasileiros (Paraná, Espírito Santo, Bahia, Brasília, Goiás, e Pará), sendo o estado do Paraná um dos mais representados. Ao todo 48 estudantes prestaram serviços de educação, medicina, farmácia, serviço social, agronomia.

Em 1971, uma equipe de jornalistas e cinegrafistas ligados ao projeto Rondon, operação VII, percorreu vários municípios paraenses realizando registros áudio-visuais da cultura popular. Em janeiro de 1971 uma equipe de 7 universitários chegou no município de Irituia, onde puderam conhecer o Carimbó e ouvir as histórias de “seu” Américo, um dos mais conhecidos repentistas da região.¹²⁰

No mês seguinte, esta equipe também visitou a cidade de Capanema, registrando o Carimbo, a Marujada na cidade de Bragança, além dos cantos de trabalho no município de Nova Abaetetuba. Em Capanema, atendendo pedido da equipe do Projeto Rondon, uma apresentação foi organizada sob os cuidados de “seu” Crispim, antigo morador e músico de Carimbó.¹²¹

Concebido pelo ministério da defesa em 1967 durante os anos iniciais da ditadura civil-militar, o Projeto Rondon foi criado pelo ministério da defesa e contou com o apoio do Ministério da Educação. Sob o lema “Integrar para não entregar”, o projeto expressava os interesses estratégicos do regime militar com as regiões mais distantes dos centros políticos e econômicos mais desenvolvidos. A promoção do folclore dentro do projeto evidencia o papel político atribuído à cultura popular, mobilizada como símbolo da identidade regional e nacional (NOGUEIRA, 2001).

Em sintonia com o ideário cívico e as diretrizes de preservação e valorização da cultura popular do Conselho Federal de Cultura, em Junho de 1973 realizou-se a Semana da Cultura Popular com o lema “Preservar para construir”¹²². O que chama atenção neste evento é a variedade de instituições colaboradoras entre as quais a Sociedade de Preservação aos Recursos Naturais e Culturais – SOPREN, a Secretaria de Estado de Educação e Cultura – SEDUC; Diretoria Estadual do Ministério da Agricultura no Pará, DEMA; Universidade

¹²⁰ Jornal A Província do Pará, Belém, 19 de janeiro, 1971.

¹²¹ Jornal Folha do Norte, Belém, 2 de Fevereiro, 1º caderno, 1971. Pg 2

¹²² Folha do Norte, 15/06/1973. P. 5/1º caderno.

Federal do Pará, UFPA, através do Centro Rural Universitário de Treinamento e Ação Comunitária – CRUTAC. Durante o evento várias danças do folclore tapajônico foram mostradas, a dança do Cavalo Manco da Desfeiteira da Valsa da Ponta de Lenço, do Samba do Passo Largo do Gambá, Dança do Tipiti, do Marambiré, do Xote do Carimbó do Marabaixo, do Quebra Macaxeira.

Inúmeras instituições, órgãos e mecanismo estatais foram mobilizados na promoção da cultura regional paraense. Desde os 4 mais antigos (Academia Paraense de Letras, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Museu Emílio Goeldi, Instituto Carlos Gomes) até os mais recentes como a Comissão Paraense de Folclore, Conselho Estadual de Cultura. O Folclorismo se difundia em parceria com outras instituições civis como é o caso da Associação Brasileira de Imprensa. Quirino Fiorito informa que Vicente Salles “redator-chefe da revista Brasileira de Folclore (órgão da campanha de Defesa do Folclore Brasileiro), proferiu aula sobre “Folclore Paraense”, no curso sobre Folclore Brasileiro que a Associação Brasileira de Imprensa promoveu” (Campo Fiorito, 1972, p. 390)¹²³.

Como fica evidente as instituições eram mobilizadas no esforço de promover a cultura popular no Pará. Os organismos do Estado, através de políticas culturais, promovem sentidos de autenticidade cultural por meio de campanhas unificadoras. A preservação de características culturais significa manter uma memória social nacional, por meio das particularidades regionais, patrimônio material e imaterial e manifestações folclóricas. Analisando a relação da cultura e o Estado, a filósofa Marilena Chauí ressalta o caráter antidemocrática, quando ele “tradicionalmente, procura capturar toda a criação social da cultura sob o pretexto de ampliar o campo cultural público, transformando a criação social em cultura oficial, para fazê-la operar como doutrina e irradiá-la para toda sociedade”. (CHAUÍ, 1989, p. 134).

5.5 O DEBATE SOBRE A AUTENTICIDADE

Eu modernizei o Carimbo com modernizaram o Samba, modernizaram o Forró, o baião, o xote. Tudo se moderniza! (Pinduca)

¹²³ Revista de Cultura do Pará. Ano 2 – N° e 9- Julho/Dezembro- 1972

Na década de 70, a modernização do Carimbó seguia a todo vapor, impulsionada especialmente pela ação do Estado e do Mercado. Na virada da década de 60 à 70, o Carimbó caminhava rapidamente de uma música acentuadamente marcada pela discriminação, estigma e proibições, a uma música legitimada e aceita dentro dos setores sociais que antes o rejeitavam. Este processo, no entanto, não representou o início de um período destituído de conflitos e contradições. Longe de ter sido marcado por uma harmonia, a crescente visibilidade e reconhecimento social do Carimbó foi capaz de gerar novas questões e debates. Neste tópico, comentamos como as transformações na estrutura do Carimbó foram percebidas por diversos atores sociais, músicos, folcloristas, intelectuais e jornalistas. Estes personagens construíram um debate público cujo ponto central recaia sobre noções de origem e autenticidade do ritmo. Quem fazia o Carimbó mais autêntico no Pará? Até que ponto tais atores estavam dispostos a aceitar as alterações na prática do Carimbó? O Carimbó era mesmo paraense? A modernização do Carimbó significou sua inserção no mercado fonográfico através da produção de discos em volume crescente a partir da década de 70. Neste sentido, como esperar que o Carimbó mantivesse suas características intactas diante de um quadro de intensas mudanças e adaptações imprimidas pela necessidade da indústria musical? Em 1971, Mestre Verequete gravou o primeiro disco de Carimbó *Irapuru da Amazônia – O Legítimo Carimbó*, seguido por Pinduca, em seu primeiro disco *Carimbó e Sirimbó* de 1973. A partir daí, uma avalanche de discos foi produzida e lançada no mercado fonográfico, fazendo o Carimbó despontar como um dos gêneros mais promissores daquele momento. Artistas como Ely Farias, Grupo da Pesada, os Brasas da Marambaia, Mestre Cupijó, Mestre Verequete, Conjunto Sayonara, Conjunto do Orlando Pereira, Alípio Martins, e ainda fora do Pará Eliana Pittman, Robeto Leal, incursionaram na onda comercial e gravaram discos de Carimbó ao longo da década de 70.

Em matéria publicada no Jornal A província do Pará de 1973, o jornalista e poeta Jamil Damous anuncia no título “Carimbó provoca uma explosão musical em Belém”. Neste texto, Damous comenta uma série de mudanças no cenário musical da cidade. O surgimento da Recorddisco em 1968, primeira loja especializada em discos LP’s em Belém, sinalizava o aumento do interesse e do consumo de discos Long-Plays entre os belenenses. Outro fenômeno notado na matéria diz respeito “a descoberta, pelos paraenses de seu próprio som, do tipo de música de raízes autenticamente paraense e das consequentes gravações em disco

dessa música”¹²⁴. Como parte importante desta explosão musical proporcionada pelo Carimbó, o jornalista cita o “Fenômeno Pinduca”. Depois de constatar o sucesso de diversas gravações feitas até aquele momento, Damous ressalta que “nenhum ‘estourou’ tanto quanto o “Sirimbó” de Pinduca, que não se deu satisfeito com o Siriá e o Carimbó com dois ritmos diferentes, e resolveu misturá-los resultando na faixa que chamou o sucesso para o seu long-play”¹²⁵. Pinduca chamava atenção da imprensa local pelo enorme sucesso comercial de seu primeiro disco produzido pela gravadora Beverly. O album vendeu em Belém mais exemplares que Roberto Carlos, cantor consagrado e marcado pelas altas vendagens de discos. A primeira tiragem de 10 mil discos foi insuficiente, seguida de uma segunda de 20 mil discos que também logo se esgotou. Uma terceira tiragem estava programada para antes do carnaval.

Embora houvesse uma enorme adesão de grupos e cantores ao Carimbó, cada um destes gravando, imprimindo suas marcas e alterações na prática musical, Pinduca foi o artista que logrou maior êxito comercial, tendo alcançado expressivas vendagens e feito turnês em várias partes do Brasil. Segundo anunciado por Jamil Damous, o primeiro disco de Pinduca já era sucesso em Manaus e já se aproximava das paradas baianas. Este expressivo sucesso, porém, não veio sem um custo. A enorme projeção de sua carreira, também trouxe o fardo do estigma criado por várias críticas a seu trabalho. Pinduca tornou-se alvo constante de críticas que o apontavam como o maior agente da deturpação ou desvirtuamente do Carimbó. Como veremos esta crítica partiu tanto do meio musical como também da imprensa e da academia.

Mestre Verequete foi um dos artistas que dirigiram críticas às transformações impressas ao Carimbó, destacando-se neste ponto a figura de Pinduca. Ao se referir a Pinduca, Verequete diz:

Ele foi o responsável por muito do que aconteceu ao Carimbó. Ele, por assim dizer, entregou o ouro ao bandido, na parceira que fez com Eliana Pitman. Pra ele, tudo bem, que viu seu ritmo- o Sirimbó-bastante divulgado. Mas aquilo lá não é Carimbó, é um ritmo realmente criado pelo Pinduca, mas oficialmente ele não existe. A Eliana Pitman, portanto, deu impulso ao Sirimbó e não ao Carimbó. Este foi duramente desvirtuado. Pinduca adulterou tudo, colocando um instrumental que absolutamente, não é condizente com a tradição do Carimbó (VEREQUETE *apud* MACIEL, 1983, p. 94).

Verequete incomodou-se com Pinduca pela confusão que a divulgação do Sirimbó teria ocasionado. Para Verequete as transformações no instrumental desta música representavam

¹²⁴ A Província do Pará, 2º caderno, Belém, Segunda- Feira, 17 de Dezembro de 1973.

¹²⁵ Ibidem.

um desvirtuamento que se afastava do Carimbó tradicional e por isso não mereceria a designação de Carimbó. A cantora Eliana Pitman, mencionada por Verequete, passou a gravar o Carimbó sob a influência de sua mãe. De forma inesperada, contrariando músicos e produtores, o sucesso comercial de suas gravações não tardou em chegar, alavancando sua carreira na região sul e sudeste do Brasil. Como fruto desta ascensão, Eliana Pitman chegou a tocar carimbo nos círculos da alta sociedade paulistana. Mas toda esta exposição também trouxe uma polêmica quanto à origem do carimbo. Ao ser questionada pelo jornal *A Província do Pará*¹²⁶ sobre uma declaração em que dizia que Carimbó era originário do Piauí, a cantora respondeu que tudo não passava de um mal entendido criado por um repórter de um jornal carioca.

Outro personagem pressionado a dar explicações sobre mal-entendidos e incongruências acerca das origens da música, foi Adelermo Matos. O maestro e folclorista enviou um texto ao jornal *Província do Pará*¹²⁷ elucidando incertezas geradas por uma entrevista dada à jornais da época na qual supostamente teria afirmado que o Carimbó era de origem lusitana. Ao ter suas palavras invertidas por um jornalista, Adelermo esclareceu que havia dito esse absurdo e que o Carimbó era fruto da construção das três raças.

Questões acerca da origem do Carimbó passaram a ser levantadas com frequência nos anos iniciais de sua difusão para além das fronteiras do estado do Pará. Sua expansão foi acompanhada por polêmicas que ganhavam projeção pelos jornais locais. Talvez, levado pela proximidade das palavras, o apresentador Flávio Cavalcanti afirmou em um de seus programas que o Carimbó seria originário do Caribe, e essa mesma falsa informação constava na contra-capá do disco de Carimbó gravado pelo Trio Iraktan em 1974. Ainda mais esdrúxulo, foi o cantor Waldick Soriano que afirmou certa vez ser o Carimbó fruto de sua própria criação.

Em paralelo a questões sobre a origem, desenvolvia-se um debate sobre a autenticidade. A querela ganhou projeção em 1974, quando em artigo publicado no *Jornal do Brasil*, o crítico musical José Ramos Tinhorão se manifestou sobre o tema. Sob o título *o Carimbó chegou (Só que de Carimbó não tem nas nada)*, Tinhorão, conhecido por suas duras críticas aos movimentos da Bossa-Nova, Jovem Guarda e Tropicalismo, não se absteve de tecer críticas ao sucesso comercial do Carimbó. O crítico musical marxista inicia o artigo

¹²⁶ *Jornal A Província do Pará*. Belém, Terça-feira, 4 de maio de 1976, 2º caderno.

¹²⁷ *Jornal A Província do Pará*. Belém, Sábado, 19 de novembro de 1977, página 8, 1º caderno.

chamando atenção para o fenômeno da “degradação cultural da arte popular, submetida ao impacto de novas informações e expectativas partidas das grandes cidades”¹²⁸. De saída encontra-se a perspectiva predominante nas elites culturais brasileiras, segundo a qual a arte popular genuína é exclusiva dos ambientes rurais, sobrando à cidade a condição negativa de degradar, desvirtuar e em último caso destruir tal cultura. O Carimbó era apresentado como “um exemplo infelizmente muito real e incontestável de deturpação de uma criação popular, sob a influência de interesses comerciais ligados à indústria do disco”. Tinhorão critica a estilização do ritmo feita por Pinduca em seu segundo disco *Carimbó e Sirimbó no embalo do Pinduca* vol.2 de 1974. Neste disco Pinduca inseriu o contra-baixo elétrico, a guitarra que segundo Tinhorão “passaram a conferir ao Carimbó paraense um clima sonoro de iê-iê-iê caboclo”.

Em Belém a polêmica ganhou fôlego nos jornais locais. Em 1976, A Província do Pará lançava o seguinte título de matéria^{129, 130} “Marapanienses pedem volta do carimbo como tradição”. Na matéria Venâncio Oeiras, antigo morador do município de Marapanim, descreve como o carimbo ‘autêntico’ acontecia nesta pequena cidade do interior paraense. Em dramático e nostálgico tom passadista, Oeiras se dirige aos conterrâneos, manifestando seu desejo em ver novamente “o povo marapaniense vivendo os velhos tempos de alegria, época em que o carimbo era apresentado nos festejos de Marapanim”. Segundo Oeiras, o Carimbó estava intimamente ligado aos festejos em louvor à São Benedito, São Raimundo Nonato, São Sebastião e Nossa Senhora de Nazaré. No final do ano, entre 24 de Dezembro e 6 de Janeiro erguiam-se mastros em frente a Igreja de São Raimundo e os promesseiros logo começavam a entoar seus cantos, seguidos pelo batuque do Carimbó. Estes alegres e felizes tempos tão vivos em sua memória da qual o Carimbo faz parte, infelizmente não mais existe, pois “no decorrer dos tempos, o Carimbó foi sendo deturpado, com o uso de sofisticados instrumentos eletrônicos, fazendo de nossa dança uma verdadeira observação”. Oeiras cita que o Carimbó era tocado por viola, tambor de onça, milheiro, reco-reco, pandeiro, maracás e pauzinhos e pelos tambores grandes Carimbós. Além destes, ele admitia a presença da flauta, clarinete, banjo que surgiram anos depois “dando mais autenticidade”.

Em 1973¹³¹, João de Jesus Paes Loureiro comenta criticamente a urbanização do Carimbó em Belém. Depois de considerar que o Carimbó praticado nas regiões vizinhas de

¹²⁸ Jornal do Brasil, Rio de Janeiro. Terça-Feira, 5 de Novembro de 1974.

^{129, 130} A Província do Pará, Belém. Terça-feira, 6 de julho de 1976. Página 8, 1º caderno

¹³¹ Jornal Folha do Norte. Belém, Domingo, 22 de Julho de 1973, página 6, 3º caderno

Belém não era muito divulgado ou aceito pela sociedade urbana, Paes Loureiro diz “Parece-nos sem maior consequência a propaganda de urbanização do Carimbó, que se tem feito porque vem revestida de um certo modismo, glamurizando pelo colunismo, envolvido pela fantasia da curtição”.

O campo de discussão e de controvérsias criado com a modernização do Carimbó foi capaz de absorver até mesmo os políticos da época, como demonstra o caso do deputado Zeno Veloso. Em 1977, ele explicava em declaração aos jornais que não era contra o Carimbó e nada tinha em desfavor da inserção da música paraense na programação da Rádio Cultura. Mesmo assim, o deputado aproveitou para fazer uma ponderação crítica: “necessário se faz dizer: há muita gente faturando com submúsica, com música ruim, mal feita, mal elaborada, como se fosse carimbo. Marapaniense honorário que sou, conheço de perto o verdadeiro carimbo, vibro com ele e me entusiasmo com a sua pureza”¹³².

O compositor Alfredo Oliveira não corrobora o rótulo imposto a Pinduca de ‘deturpador do carimbo’. Ele afirmou “não considero adequado atribuir a Pinduca o papel de deturpador do carimbo” (OLIVEIRA, 2000, p. 262). Apesar disto, ao comentar a expansão do Carimbó a partir dos anos 80, Alfredo Oliveira também criticou as mudanças impostas ao gênero, afirmando que:

A comercialização, infelizmente, não tardou a criar um tipo de carimbo onde a estilização se limitou aos arranjos musicais e textos de deplorável pobreza poética. Invadiu a coreografia, fomentando grupos de exibição para turistas, com alterações que descaracterizam a dança folclórica. É a tal coisa, quando se trata de ganhar dinheiro com a arte a qualidade é o que menos conta (OLIVEIRA, 2000, p. 360).

De acordo com o depoimento de João de Jesus Paes Loureiro, o historiador Tony Costa diz que “Para muitos estudantes envolvidos nos debates sobre música popular e política o Carimbó de Pinduca não foi muito bem visto, representou uma espécie de “deturpação” do gênero já que usava instrumentos como guitarras e baixo-elétricos” (COSTA, 2008, p. 158).

Percebe-se que no início de sua carreira como cantor de Carimbó, Pinduca enfrentou resistência motivada por diferentes questões. Se no início a hostilidade advinha pela discriminação e estigma social da classe média e estudantes em relação ao Carimbó, ao longo da década de 70, os conflitos transfiguraram-se em querelas sobre a autenticidade. O Cantor, no entanto, tem respondido às acusações:

Eles falavam pra mim que eu tinha deturpado o Carimbó e eu dizia: “Eu deturpei o Carimbó!”. Eu vou afirmar pra ti que eu deturpei o25 carimbo, só que foi uma

¹³² Jornal A província do Pará. Terça-feira 10 de maio de 1977, página 3, 1º caderno.

deturpação pra melhor porque se não fosse o meu trabalho o carimbó ainda estava aqui no Pará e sabe lá se tava ao menos em Belém. Porque ele era do interior! O carimbo era música lá do interior! Não era daqui da capital. Então, o que acontece... Eu modernizei o Carimbó”. Eu modernizei o carimbo como modernizaram o Samba, modernizaram o Forró, o baião, o xote. Tudo se moderniza! Por que não modernizar o carimbo? (...) Porque o pessoal quer coisa mais moderna! Queria até aproveitar a tua entrevista para fazer uma comparação aqui. Ainda tem gente conservadora que mete o pau em mim: “Ah! Porque o carimbo com guitarra”. Meu amigo, olha! Eu sou do tempo dos alto-falantes, das eletrolas, das vitrolas onde se dançava com o projetor na porta do clube. Sabe o que é projetor?... aquela boca de ferro? (...) Eu sou desse tempo! Desse tipo ai foi modernizando. Começou a vir as aparelhagens, com umas caixinhas. Foi aumentando as caixinhas, foi aumentando as caixinhas... Olha hoje o tamanho das aparelhagens de Belém! (...) Então, quem não se modernizar hoje em dia, acabou! (...) Então, eu vi o carimbo a 50, 60 anos na minha frente. Foi como eu vi o carimbo. Daqui a 50 anos esse carimbo tem que ta bem na foto! E hoje em dia, o carimbo virou uma música popular... popular brasileira! (PINDUCA *apud* COSTA, 2008, p. 191 - 192).

Neste depoimento Pinduca expressa a visão de que o Carimbó “era do interior” e “não era daqui da capital”. No entanto, sabe-se que o Carimbó é presente em Belém desde o século IX, e nunca deixou de sê-lo, apesar da discriminação e esquecimento a que foi submetido.

Provavelmente, movido pela necessidade de se defender das acusações e afirmar o valor de seu trabalho, Pinduca apresenta o carimbo desta forma. Em outro depoimento em outro tópico mencionado Pinduca chama atenção para o fato de que ele apostou no carimbo quando o ritmo era marcado pela discriminação e pela invisibilidade da qual padecia o Carimbó antes de sua modernização, processo que iniciou na década de 50 e atingiu seu auge nos anos 70.

Pinduca sintonizado com as mudanças que o mercado poderia trazer à música de Belém. Vejamos no depoimento abaixo o que orientava Pinduca em sua incursão pelo Carimbó.

O meu conjunto já era de guitarra, contra-baixo e bateria, saxofone, pistão. Já era assim. Eu não podia deixar o meu conjunto, que tava correndo atrás da modernização, subindo junto com a modernização (...), para eu [sic] ir tocar carimbo original, não! A minha proposta foi tocar um carimbo moderno. Desde o primeiro dia em que eu me propus a tocar carimbo. A proposta foi tocar um carimbo moderno, carimbo pop, carimbo comercial... e quando eu fui chamado pra gravar a primeira coisa que o dono da gravadora me falou foi: “Pinduca, o que nós queremos aqui não é um artista, uma cantora alta, bonito dos olhos verdes; azuis e branco (...) Nós queremos um produto pra vender. É isso que você tem que fazer pra nós aqui da gravadora. Produto pra venda!” (PINDUCA *apud* COSTA, 2008, p. 189).

Como observamos, antes de ter sido uma escolha movida meramente por uma decisão estética, a modernização do carimbó, consistindo na transformação de determinadas estruturas musicais, decorreu em grande parte de uma necessidade mercadológica, num momento em que a indústria fonográfica brasileira crescia bastante. Dessa forma, a hostilidade ao carimbo comercial revelava também uma rejeição ao desenvolvimento das formas musicais trazidas na esteira do crescimento fonográfico.

Em sua dissertação de 1983, Antonio Francisco de Maciel aborda a comercialização do Carimbó como um problema digno de denúncia. Para o autor era necessário denunciar os efeitos negativos deste processo. Assim ele diz:

Dentro do mesmo espaço da Etnografia do Carimbó abordamos também o problema da comercialização do Carimbó, em que denunciemos os abusos de elementos inescrupulosos que desvirtuaram o fenômeno em seus traços mais primitivos, autênticos e caboclos, com fins unicamente mercantilistas e, depois de enriquecidos e famosos, ainda lucraram o honroso título de “divulgadores” e descobridores do Carimbó... Enquanto isso, os legítimos cultuadores, donos da arte do Carimbó (poetas, cantores, músicos, dançadores) jazem no anonimato de sua arte, esquecidos em suas aldeias alimentado-se de esperança (MACIEL, 1983, p. XVII).

Segundo Antonio Maciel a autenticidade do Carimbó residia em seus traços “primitivos” e “caboclos”. Aqui nota-se como a percepção do Carimbó a partir da categoria “caboclo” já havia sido incorporada acriticamente dentro da reflexão sobre o ritmo.

No artigo Síntese Etno-Histórica do estudo do Carimbó¹³³, ao esboçar uma explicação para a formação do Carimbó, o professor José Ubiratan Rosário utiliza o termo caboclo, que tinha sido utilizado por Vicente Salles em seu texto clássico. Para Ubiratan, havia duas formas de economia na colonização amazônica: uma extrativista praticada pelos indígenas outra agrária levada pelos negros. Na antiga unidade político-administrativa Pará-Maranhão o negro deixou a marca de sua lúdica e coreografia através do Lundum, dança e música. Esta cultura negra teria se concentrado na capital Belém que tornava-se um centro de irradiação cultural, tendo o bairro do Umariázal transformando-se num centro de cultura negra. O caboclo como fruto da mestiçagem teria herdado a cultura negra e criado assim o Carimbó. Em seu breve texto, o professor Ubiratan manifestou-se também acerca da “descoberta” recente do Carimbó pelas classes médias e negras na expansão das cidades urbanas. No mesmo diapasão das críticas à comercialização do Carimbó comenta que ao ser retirado de seu aquilombamento esse processo de redescoberta.

[...] se reveste de ameaça de seu desaparecimento pela deturpação perigosa por parte de falsos discos de “Carimbo”, assim rotulados e já espalhados perniciosamente para fora do Estado; agravando a ignorância quanto à beleza e o significado cultural desse folclore, chegando adulterado em capitais como Manaus, Rio de Janeiro, São Paulo¹³⁴.

Em 1974, inserindo-se dentro do debate sobre as origens, o artista plástico Arerê defendeu o Carimbó como criação indígena. Com base em suas pesquisas de metodologias e

¹³³ Rosário, José Ubiratan. Síntese Etno Histórica do estudo do “carimbo”. Jornal A Província do Pará, Belém, Fevereiro, 1974, 3º caderno: 4.

¹³⁴ Ibidem.

fontes não reveladas no município do curuçá, o artista dizia que o Carimbó encontrava-se “destruído parcialmente pela influência portuguesa”¹³⁵. Arerê defende a existência de um “carimbo primitivo”, praticado pelos índios que, pintados de urucum e jenipapo dançavam em torno de folgueiras. Num momento posterior este Carimbó, mais ‘puro’ e ‘autêntico’ passou a ser perseguido pelos jesuítas que o consideravam imoral, além de ter sido modificado pelos africanos que chegavam na Amazônia. Nesta nova fase o Carimbó fazia parte dos rituais do *mutirum* ou *putirum*. Depois de elaborar este percurso do Carimbó, Arerê justifica sua defesa de que a música não pertence à nenhuma cidade, mas sim da Amazônia e de que a influência negra só veio posteriormente com a introdução da “macumba”¹³⁶. Arerê afirma que os índios Andirás praticavam o Carimbó e causa uma inquietação, pois esta versão lançada por sua pesquisa, apesar de não fundamentada, encontra uma semelhança com o registro feito por José Veríssimo que descreveu um ritual dos índios maués em 1882. Os índios mencionados por Veríssimo habitavam a margem esquerda do rio Uariaú, afluente do rio Andira, região localizada no Estado do Amazonas. Vejamos como ele descreve a dança chamada Gambá:

O gambá tira o nome do instrumento que nele serve: um cilindro de 1 metro de comprimento, feito de madeira oca, em geral de molongó ou jutaí, com uma pelo de boi esticada em uma das extremidades à guisa de tambor, ficando a outra aberta. Tocam-no assentados em cima, batendo com as mãos abertas sobre a pele. A orquestra compunha-se de dois destes instrumentos e mais duas caixas a que chamam tamborins, fazia um grande barulho pouco melódico que parecia ser muito apreciado por eles (VERÍSSIMO *apud* SALLES, 1969, p. 261).

Em matéria não Jornal A Província do Pará¹³⁷, João da Cruz também defendeu a origem indígena do Carimbó, afirmando que os municípios de Cametá, Marapanim, Curuçá e Vigia, não estavam fazendo nada mais do que “dançar algo que não passa de novidade antiga” (CRUZ *apud* COSTA, 2008, p. 205). Como fundamento pra sua afirmação, João da Cruz apontava as viagens feitas pelo sertanista Willy Aureli que percorreu os rios Araguaia, Xingu e Tapirapé e lá viu os índios Tapirapé e Carajá dançarem algo semelhante ao Carimbó.

O pesquisador Antonio Francisco Maciel também endossou a defesa da origem do Carimbó indígena citando uma passagem de 1767 em que o padre jesuíta João Daniel descreve “os tambores de paos ocos”¹³⁸ Maciel também exerceu uma forte crítica à comercialização do Carimbó. No capítulo divulgação e comercialização do Carimbó

¹³⁵ Entrevista à Arerê. Carimbó, nem de curuçá, nem de Marapanim, mas da Amazônia. Jornal *O liberal*, Belém, Setembro de 1974, 2º caderno, página 15.

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ NETO, João da Cruz Borges. *Novidade Antiga*, A Província do Pará, Belém 27 de outubro de 1974. 3º caderno, página 6.

¹³⁸ CAMEU, Elza. *Introdução ao Estudo da Música Indígena Brasileira*. 1977. Pg 32-33.

encontramos o sentido negativo atribuído ao fenômeno da comercialização “nos sub-tóicos lê-se Meio de Comunicação: princípio ou fim do Carimbó?” Ou ainda “Comerciante do Carimbó: heróis ou violões?”.

Vale notar que apesar da áspera crítica registrada em sua dissertação, Antônio Maciel não considera a ação do Estado como um fator de transformação do Carimbó naquele contexto, limitando-se a apontar os efeitos negativos da comercialização.

Além disto, observa-se que tal crítica surge acompanhada de uma constatação. Ao analisar o IV Encontro de Carimbó em Marapanim realizado em 1979, Maciel diz:

Concluimos com certo pesar que o Carimbó, enquanto manifestação cabocla, da beira da praia ou dos terreiros, nos fins de semana, nas festas típicas, com suas características mais puras e autênticas, tende ao desaparecimento lento, porque a rática cultural do fenômeno, hoje, está muito mais nas mãos dos idosos, e não com os jovens! Os poetas não se renovam, os músicos não mais de destacam, os temas se esgotam, os dançadores não têm quase herdeiros... (MACIEL, 1983, p. XVII).

O sentimento de perda cultural ao qual Fabio Fonseca de Castro se refere (CASTRO, 2011) surge com força ao longo da década de 70 podendo ser observado dentro das controvérsias sobre a autenticidade do Carimbó. Ao incorporá-lo em suas reflexões, os intelectuais foram agentes difusores deste sentimento. Se na academia destaca-se o trabalho de Antonio Maciel, ressaltando que a produção da intelectualidade regional por meio de instituições do Estado, desempenhou um papel importante.

Na década de 80, o Governo do Estado do Pará, através de quatro instituições públicas¹³⁹ promove um levantamento e mapeamento das tradições culturais do Estado. Assim surgiu, *o Inventário Cultural*, um projeto que contou com a participação de inúmeros intelectuais e pesquisadores, alguns de formação folclorista como Armando Bordallo da Silva, Maria Brígida, além de João de Jesus Paes Loureiro, Violeta Loureiro e Aldenor Gonçalves do nascimento. Este projeto certamente contribuiu para um maior conhecimento da cultura popular no Estado, permitindo análises e estudos futuros mais acurados. Porém, quero chamar atenção para o fato de que em vários dos volumes, encontra-se diagnósticos do desaparecimento ou alterações de expressões culturais do Estado. Em muitas passagens, os autores atribuem criticamente a responsabilidade pelo fenômeno à ação dos veículos de comunicação, especialmente a televisão. O sentimento de perda encontrou nos intelectuais sua maior corporificação. Além deste sentimento, quero destacar como noções acerca da cultura

¹³⁹ O projeto do Inventário recebeu apoio das seguintes instituições: Secretária de Estado da cultura (SECULT), Companhia Paraense de Turismo (PARATUR), Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves (CENTUR), Instituto do Desenvolvimento Econômico e Social do Pará (IDESP).

popular, que foram comuns ao período de florescimento na primeira metade do século XIX na Alemanha, poderiam ser encontradas no Brasil na década de 70.

A expectativa de que o Carimbó se renovasse preservando seus traços característicos, “puros” e “autênticos” aparece no debate em oposição aos elementos ‘impuros’ e ‘desvirtuadores’. Mas afinal, em que consistia este Carimbó tradicional já que até o momento das polêmicas nem mesmo se mencionava a existência de um “Carimbó tradicional?” Para Abmael Moraes:

Dois tambores, um banjo, um pandeiro, um ganzá, dois pauzinhos e um instrumento de sopro, (clarinete ou flauta-esse primeiro de preferência). Nada mais nada menos que isso deve ser o conjunto instrumental de carimbo. Eletrônica? É uma heresia. Como no clube do bolinha, mulher não entra, no carimbo eletricidade também não. Tem que ser mesmo no pau e corda¹⁴⁰

O etnomusicólogo Paulo Murilo Amaral (AMARAL, 2003) analisa os aspectos Musicais do Carimbó a partir das categorias *tradicional* e *moderno*, elegendo como representante da primeira a música do Mestre Verequete e do segundo a música de Pinduca.

Ao analisar a grade instrumental destes artistas, Paulo Murilo, no entanto, questiona a rígida polarização entre tais categorias. Tomando como referência de Carimbó tradicional, então o Carimbó de Verequete não seria tão tradicional, já que haveria diferenças timbrística, ausência de flauta típica do carimbo de Marapanim e de células rítmicas encontradas no Carimbó marapaniense (AMARAL, 2003, p. 92). No carimbo de Pinduca por sua vez, constatou-se a manutenção de uma das sínteses rítmicas marapanienses, de instrumentos como o saxofone e provavelmente as maracas, e também de várias células de ritmo e de um dos andamentos “(Allegretto)” (AMARAL, 2003, p. 92). Essas análises levam Paulo Murilo a concluir que

Considerando o Carimbó marapaniense como nosso referencial de “originalidade” e percebida a coexistência de convergências e divergências musicais entre os Carimbós de Belém e o daquela modalidade musical, entendemos que, sob o enfoque abordado, Pinduca e Verequete, independente dos seus discursos, não representam, respectivamente e separadamente, a “modernidade” e a “tradição” (AMARAL, 2003, p. 92-93).

Neste sentido, se considerarmos ainda que a instrumentação do Carimbó não apresenta um padrão constante nem geograficamente nem temporalmente ao longo de sua história, o discurso de autenticidade baseado em noções de ‘pureza’ quanto aos aspectos estritamente musicais se enfraquecem.

¹⁴⁰ MORAES, Abmael. “Ascensão e queda do Carimbó”. Observador Amazônico, Belém, ano 2, nº 6, Junho, 1977. “Página Dupla, p.4”

Em artigo publicado em 1976, José Ramos Tinhorão avaliava os cantores e grupos de “livre transito entre a classe média” que naquele momento de difundiam o carimbo através de gravações. Apesar do elogio ao disco *No Calor do Carimbó* do conjunto os bambucas, Tinhorão diminuía o valor desta música diante dos “carimbos paraenses autênticos” representados pelo grupo uirapuru ou conjunto folclórico Paramaú. Em seguida, ao identificar uma afinidade entre a seção de sopro do carimbo com a música centro-americana, Tinhorão afirmava que este fato “oferece perigo de conjuntos formados sem predominância de paraenses torcerem o ritmo para o lado do merengue feito para turista americano”¹⁴¹. O disco gravado pelos bambucos, era, portanto, o exemplo de uma boa tentativa de massificar um ritmo brasileiro, levando o mérito, pois “conseguiram fugir em parte a essa tentação”.

Os elementos “não-autênticos” são identificados por Tinhorão com as características do Merengue ao mesmo tempo em que o Conjunto Uirapuru, criado e liderado por mestre Verequete, é considerado sinônimo de autenticidade. A contradição da qual ironicamente padece a visão de Tinhorão está no fato de que o próprio Verequete incorporou a sonoridade latino-caribenha em suas gravações. Com o conjunto uirapuru Verequete, gravou o disco volume VI, batizando de *Mambo Assanhado*, nome da primeira faixa do lado A, composição de Moacir Palheta. No disco *A volta do Carimbó* de 1994 ele gravou a faixa *Dance Comanchera*, de autoria de manezinho do sax.

Desde a década de 50, o Merengue tornou-se uma música de presença marcante na paisagem musical belenense. Pela ação de músicos como Pinduca, Manezinho do Sax, Benedito Palheta foi incorporado a música popular em Belém ganhando o nome de Comancheira (SALLES, 2007, p. 99). A força da música Caribenha em Belém teve nas bandas e conjuntos um grande instrumento de propagação. A presença dos instrumentos de sopro no Carimbó facilitou esta ligação. Na década de 50, Bruno de Menezes já havia percebido a sonoridade do Jazz nas apresentações de Carimbó:

É de crer-se que em Marapanim, o Carimbó mereça um louvável acatamento, pois que, nos tabaques, pintados de branco, bem apresentados, que os cinco músicos (todos morenos acabocados), trouxeram para Belém, lia-se o dístico - Conjugado Flor da cidade - o que atesta um evidente sincretismo musical, com os “jazz” de instrumentos heterogêneos¹⁴².

¹⁴¹ TINHORÃO, José Ramos. Carimbó já é ritmo de massa, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 de janeiro. 1976, Caderno B, página

¹⁴² (MESQUITA: 2009); (FARIAS: 2001).

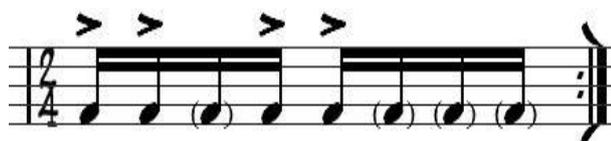
Cupijó outro mestre, amiúde, revestido pela legitimidade da tradição estilizou o carimbo com a bateria e instrumentos de sopro, sem com isso, ter carregado o estigma de oportunista deturpador do Carimbó.

Figura 6 – Curimbós.



Por que as alterações na instrumentação ocorridas com a inserção dos instrumentos de sopro e de percussão (como reco-reco, cavaquinho, etc) são aceitas, diferente dos instrumentos eletrônicos. Neste sentido que acreditamos na força das construções teóricas produzidas pelas elites intelectuais. Esta distinção não resulta de uma avaliação meramente estética, mas contém, sobretudo um fator ideológico embutido.

Vejamos brevemente, algumas experimentações rítmicas realizadas ao longo da década de 70 pelos bateristas e percussionistas dos grupos que gravavam o Carimbó em Belém. Primeiramente, temos abaixo a célula básica do carimbo¹⁴³:



Esta célula que normalmente é tocada pelo curimbó no compasso binário e em andamento que pode variar entre *andante* (100 bpm, semínima) a *allegretto* (120 bpm

¹⁴³ Essa célula foi transcrita pelo baterista Charles Matos. Ver: MATOS, Charles. **Batuques Amazônicos**: ritmos do folclore amazônico adaptados à bateria. Belém, 2004.

semínima). A seguir, temos a transcrição 1, a partir da faixa Menina do Norte, faixa 6 do lado 1 do disco no embalo do Carimbo, gravado pelo Grupo da pesada em 1977. Veja a condução da bateria e percussão:



Como primeira alteração, observa-se que a condução aparece em compasso quaternário. Na linha seguinte, ressalto uma variação criada pelo baterista.



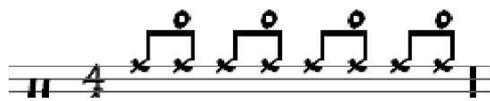
Nesta terceira linha, transcrevi uma caixa executada simultaneamente à bateria. Ao que parece os percussionistas tentavam compensar o “peso” dos graves dos tambores curimbós acrescentando uma caixa no instrumental percussivo.

Figura 7 – Capa do disco do Grupo da Pesada “No embalo do Carimbó”.



Na transcrição 2, apresento a faixa Carimbó só no Pará, gravada em 1976 pelo grupo *Os Brasas da Marambaia*.

Chimbal e Bumbo



Caixa e Curimbó



Caxixi ou Maracá

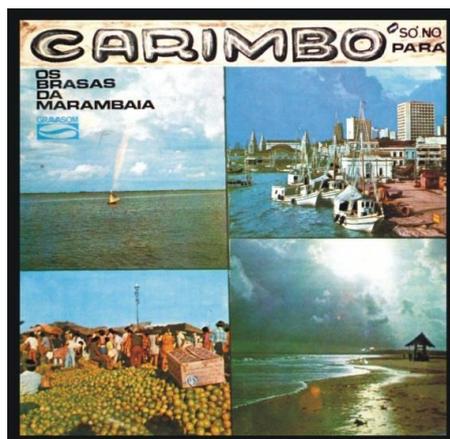


Triângulo



Além da permanência da caixa, que executa células sincopadas em colcheias e semicolcheias, nesta transcrição nota-se a presença do triângulo, instrumento típico da formação instrumental do baião e outros gêneros nordestinos. Alfredo Oliveira já havia notado às ligações entre Carimbó, Samba e Baião. Ele informa que Nunes Pereira escreveu que o “carimbó é o baião do Pará” (OLIVEIRA, 2000 p. 358). Oliveira diz que “As vezes, de fato, um carimbo parece baião de andamento mais rápido. Quando a gravação de carimbo começaram a se multiplicar, até o triângulo não tardou a ser introduzido nos arranjos dançantes” (OLIVEIRA, 2000 p. 358). As gravações demonstram que realmente o carimbo urbano/modernizado assimilou diferentes elementos musicais através de novos arranjos instrumentais.

Figura 8 – Capa do disco dos Brasas da Marambaia “Carimbó só no Pará”.



Em sua tese (2013) o historiador Tony Leão aponta a criação de duas vertentes de tradição musical em Belém a partir da década de 60. A primeira, consiste em “uma vertente de origem “folclórica” vai passar a definir critérios de qualidade e autenticidade à música local, construindo uma identidade e estabelecendo uma “tradição” musical” (LEÃO, 2013 p.153). A segunda diz respeito a música de “mau gosto” massiva, mediada pela indústria cultural. As duas vertentes encontram-se em oposição, delimitando o bom e mau gosto da música popular em Belém. Enquanto a vertente “folclórica” se legitima pela distância da indústria cultural, a segunda se afirma justamente pelo impulso recebido dentro desta. Tony ainda defende que em tal processo, se evidenciou “O protagonismo da cultura musical do caboclo como um dos agentes construtores de tradições a partir de sua cultura de hipermargem” (LEÃO: 2013 p. 142)

Penso que as duas vertentes apontadas são compreendidas a partir de sua oposição e conflito, já que elas surgem com este sentido. Além disso, defendo que esta dualidade guarda os condicionamentos criados pela ação institucional, de um lado, e pela força da expansão do mercado de outro. Por isso, se de um lado a população de trabalhadores pobres oriundos do interior foi de fato um dos agentes importantes, devemos lembrar que não agiam livres de determinantes ligados a poderes superiores na sociedade (Estado e Mercado). Neste sentido podemos relativizar o protagonismo do processo já que as concepções de autenticidade embutidas não originaram-se dos próprios agentes, mesmo que tenham sido reproduzidas por eles em determinados momentos. A análise da trajetória institucional dos intelectuais regionais permite avaliar que as noções de autenticidade traziam a marca das elites que a construíram.

A polêmica em torno da autenticidade do Carimbó criou a demarcação, até então inexistente, entre *Carimbó moderno* (eletrificado, urbano, comercial), formado por estilizações realizadas no espaço urbano de Belém, e *Carimbó tradicional* (de raiz ou pau-e-corda), cujo modelo reside no Carimbó produzido nos municípios do interior do estado do Pará, especialmente os localizados nas zonas rurais do Salgado. Essa polarização alimentou o debate sobre a autenticidade do Carimbó, muitas vezes ocultando a tensão subjacente ao processo: A contraditória tensão existente entre o desenvolvimento modernizante orientado por dois agentes determinantes no processo, Estado e Mercado.

O fato de que a promoção institucional do Carimbó forçava uma imagem folclorizada da música contribui para as críticas ao Carimbó comercial. A associação do termo caboclo ao Carimbó, observada com maior evidência a partir do trabalho de Vicente Salles, também

exerceu influência. A negação da legitimidade da cultura popular urbana - noção presente na consciência das elites culturais brasileiras- especialmente aquela que existe em conexão com o mercado musical também foi outro fator importante.

A modernização do Carimbó não foi obra apenas dos intelectuais de classe média, mas também dos músicos oriundos das camadas populares, muitos deles dos municípios do interior do estado. Se a rejeição do Carimbó eletrificado/urbano-comercial partiu de músicos pertencentes às camadas populares, por meio de uma crítica social, a hostilidade às transformações também se voltaram contra outros músicos, também membros das camadas populares, que encontravam nesta hostilidade um obstáculo à sua participação na construção do gênero dentro do espaço urbano.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante esta tese, tentei demonstrar como os principais determinantes sociais atuaram na modernização do Carimbó no Pará entre os anos 50 e 70. Este estudo partiu do pressuposto geral de que o processo de desenvolvimento da sociedade capitalista possui implicações culturais relevantes em função de sua manifestação disruptiva. O caráter disruptivo do desenvolvimento capitalista consiste em sua capacidade de diluir as sociedades tradicionais, alterar o modo de vida social existente, suplantando a cultura de forma a reenquadrá-la em novas bases. Este é o ponto central do processo para o qual chamamos atenção. O capitalismo não se desenvolve por meios espontâneos, harmônicos e incontestes, mas sua expansão pressupõe dominação, conflito e lutas sociais, dentro de um processo em que a música desempenha seu papel como catalisadora destas tensões.

Na discussão do primeiro capítulo, considerando analogicamente o caso do florescimento da cultura popular na Alemanha e na Amazônia notei que semelhanças e diferenças faziam parte de um processo modernizante no qual a ação institucional é responsável pela construção de representações culturais a partir das práticas culturais da população. Dessa forma, a análise da intelectualidade ganhou espaço no trabalho. Tal qual intelectuais alemães passaram a criar representações sobre a cultura popular no início do século XIX, os intelectuais regionais no Pará também estiveram empenhados neste sentido. Dei destaque, sobretudo, à ação institucional destes intelectuais. A formação da intelectualidade regional esteve ligada ao ambiente literário a partir da Academia Paraense de Letras (APL), o Instituto Histórico Geográfico do Pará (IHGP) e as revistas e jornais do início do século XX em Belém. As correntes literárias impulsionadas pelo modernismo fermentaram o interesse dos intelectuais paraenses na cultura popular na primeira metade do século XX.

No segundo capítulo, demonstro como esta intelectualidade institucional, criada a partir da década de 30, permaneceu ativa dentro da modernização sob a orientação do Estado autoritário. A criação do Conselho Federal de Cultura, CFC em 1967 e a repercussão de sua política no Conselho Estadual de Cultura no Pará CEC/PA é a expressão desta tendência a partir da década de 60.

A partir do terceiro capítulo, analisando os textos escritos por intelectuais regionais em sintonia com o Folclore, notei que o Carimbó era percebido como uma novidade que se apresentava pioneiramente ao juízo público na década de 50. A ausência de explicações a minha disposição, elevou tal questão a condição de um problema dentro da tese. Afinal, se o

Carimbó em Belém remonta ao século XIX- de acordo com os registros escritos- o que sustentaria tal percepção?

O estudo sobre o Carimbó procurou referências desde o século XIX. Em nossa reconstrução histórica do contexto político republicano, analisamos as formas repressivas e discriminatórias manifestadas dentro da história da música popular em Belém. Sendo esta dimensão imprescindível para a compreensão da trajetória histórica do Carimbó, pude constatar a persistência de um imenso silêncio no debate público sobre a dimensão repressiva presente na história do Carimbó.

No decorrer da pesquisa ficou mais evidente que a historiografia da música popular na Amazônia tem diante de si um enorme desafio. Em nosso trabalho assumimos o compromisso em compreender melhor a modernização do Carimbó, um processo que levou esta prática musical a uma transição, de uma fase marginal, marcada pela repressão, controle e discriminação social, para um estado inicial de legitimação social, que o reverenciava ao mesmo tempo em que o confinava às representações hegemônicas criadas pelas elites culturais.

Partindo destes pressupostos o que explicaria a invisibilidade do Carimbó para a população de Belém em geral, e, sobretudo para os setores médios, que o desconheciam e estranhavam sua presença. Durante a primeira metade do século XX? Como proposta explicativa, defendo alguns pontos para responder o problema em tela.

Em primeiro lugar, aponto a construção do gosto cultural superior baseado na cultura das potências europeias, especialmente França e Itália. Ao assimilar a cultura erudita europeia como “superior”, as elites no Pará, formadas durante o ciclo da borracha, transformaram a música erudita no parâmetro hegemônico sobre o qual se avaliava todas as outras práticas musicais da população. A força com que tal projeto colonizou a consciência local teve uma persistência ao longo da primeira metade do século XX e certamente pode explicar os episódios discriminatórios e proibitivos contra a cultura popular neste período.

Essa hierarquização do gosto musical persiste fortemente até as décadas de 60 e 70 como observamos evidenciaram os relatos sobre episódios discriminatórios nos clubes das elites sociais em Belém Assembleia Paraense, Pará Clube.

É importante destacar que apesar da promoção institucional do Carimbó, sua modernização permaneceu marcada por este tipo de contradição. Se de um lado começou a despertar o interesse em parte da elite institucional, de outro encontrava ainda forte resistência nas classes altas urbanas. Na década de 60, enquanto as elites civis expressavam diretamente

sua aversão discriminatória proibindo a execução do ritmo nas festas, de outro lado, instituições do estado atuavam em outro aspecto do projeto cultural dominante. No que tange ao papel das instituições destaco dois pilares: primeiro, o ensino e fomento da música erudita a partir do ensino do Canto Orfeônico. O Canto orfeônico já era praticado em Belém desde o início do século XX sob a promoção dos agentes de poder público. A partir da década de 30, as instituições de ensino de música em Belém o folclore foi inserido no ensino do canto orfeônico. A figura de Margarida Swchwazzapa foi significativa. Com a fortificação do folclorismo ao longo da década de 50, as escolas públicas continuaram desempenharam um papel importante na promoção da cultura popular. No início da década de 70, esta trajetória histórica tinha construído uma base institucional sobre a qual, se desenvolvera a promoção da cultura popular no Pará. Isso explica porque o Carimbó foi bastante difundido através das escolas públicas na década de 70. Destacou-se o grupo folclórico sob a orientação do maestro Adelermo Matos.

Em segundo lugar, sublinho a participação dos intelectuais. Embora, os intelectuais de esquerda e direita, tivessem posturas modernizantes diferentes, no fundamental agiram sob os auspícios do projeto cultural dominante, qual seja, a construção da identidade nacional.

A proposta da tese em compreender o Carimbó pelo prisma de sua repressão orientou bastante nossa análise sobre a modernização do Carimbó, pois o empenho crítico-teórico e prático deve permitir a construção de uma memória social e cultural mais condizente com a história da população de Belém. A negação do valor da cultura popular de base negra e mestiça foi um traço que permaneceu forte desde o século XIX, reforçado e reconfigurado no período de modernização da borracha, estendeu-se até década de 70. Finalmente, o Conselho Estadual de Cultura, CEC, em sintonia com o Conselho Federal de Cultura, CFC, desempenhou um papel importante.

Ao analisar o papel dos intelectuais, formulei uma crítica à categoria teórica de *Caboclo*. Defendo que esta categoria, relacionada pela primeira vez ao carimbó no artigo de Vicente Salles, não foi capaz de pensar o movimento e a ação da população paraense, que naquele momento vivia um êxodo rural oriundo dos interiores. É importante considerar que, embora tenha-se enfatizado a ação institucional, a modernização do Carimbó foi resultado da prática musical de vários músicos e compositores oriundos do ambiente interiorano rural do Pará assim como das camadas populares e periféricas de Belém. Notei que o Carimbó foi considerado uma criação da população negra durante toda a primeira metade do século XX,

mutando esta perspectiva apenas na década de 60, quando passou a ser associado a figura do caboclo amazônico.

Essa mudança teórica, que foi bem marcada pelo artigo de Vicente Salles *Carimbó o Lazer do Caboclo*, se explica pela mudança da perspectiva da identidade Nacional dentro da política estratégica para a cultura da ditadura civil-militar representada pelas instituições de cultura como CFC, CEC/PA e Comissão Paraense De Folclore. As instituições culturais, como Secretaria de Educação, Cultura e Turismo, Conselho Estadual de Cultura, Comissão Paraense de Folclore, Academia Paraense de Letras, difundiam o Carimbó a partir de uma concepção folclorizada. Defendemos que tal inflexão operada na década de 60 desdobrou-se em dois pontos:

Ao reforçar a identidade regional baseada na noção de caboclo, perpetuou-se a noção de autenticidade cultural segundo a qual o ambiente rural é o único lugar legítimo da cultura popular com sua sabedoria e riqueza. Tal construção vai entrar em colisão com as transformações do Carimbó ocorridas no espaço urbano impulsionadas pelo desenvolvimento da indústria fonográfica local e nacional. Destaco um ator social importante no desenvolvimento da cultura urbana: os veículos de comunicação. Os veículos de comunicação tinham uma aproximação com a cultura popular urbana muito maior do que os intelectuais atuantes nas instituições de cultura oficiais. Em Belém nas décadas de 60, Rádio e as TVs tinham grande relevância social e cultural, pois tinham grande proximidade com festas populares, Clubes de Futebol e a realidade das camadas pobres da cidade. As iniciativas de promoção do Carimbó na década de 70 tiveram o mercado como grande motivador.

Os debates e às críticas ao Carimbó na década de 70 expressavam duas forças sociais de atuação modernizante na sociedade. As instituições do Estado e o Mercado.

A projeção do Carimbó a partir da década de 50 encontra-se no auge nos anos 70, um momento em que Estado e Mercado sustentavam as ações modernizantes do Carimbó, cada um modelando-o a sua maneira. Esse processo colocava em choque duas representações sobre o Carimbó. De um lado a construção oficial do *Carimbó Caboclo*, uma representação folclorizada difundida pelas ações instituições, promoção de festivais, eventos, palestras, apresentações de grupos para-folclóricos e congêneres. A outra construção identitária do Carimbó acontecia no espaço urbano de Belém no mesmo momento em que se difundia pelo Brasil através da força da Indústria Fonográfica na década de 70. A criação de estúdios de gravação em Belém é o maior sinal do crescimento do mercado musical. Belém tinha uma

vida boêmia, popular agitada desde os anos 30, mas no final da década de 60 insere-se fortemente na dinâmica da indústria fonográfica e midiática.

Nestas duas representações identitárias, a associação da cultura negra ao Carimbó foi enfraquecida, e por isso também, o período em que vigorou a associação do Carimbó a cultura negra se apagou da memória. A repressão da cultura popular existente durante o período de modernização urbanística marginalizou o Carimbó empurrando a população que o praticava para longe do centro da cidade.

Quando o Carimbó volta à tona em 1950 ele parece aos intelectuais de Belém como algo ainda desconhecido que se apresentava como uma novidade. O crescente reconhecimento social deveu-se a ação legitimadora dos intelectuais belenenses atuando por meio de instituições oficiais de cultura. A oficialização do Carimbó se impôs ao mesmo tempo em que contribuiu para o esquecimento de seu passado como objeto da discriminação e segregação, assim como de sua ligação com as práticas religiosas.

Apesar de consistir num dos fenômenos mais característicos da trajetória histórica dos ritmos de caráter afro-brasileiro, a marginalização e o preconceito parecem ser pontos pouco associados ao desenvolvimento histórico do Carimbó. Diferente dos estudos sobre a história do Samba, cuja comprovação historiográfica acerca de sua perseguição e marginalização parece consolidada, sobre o Carimbó jamais se ressaltou devidamente o papel que as práticas repressoras e proibitivas ocuparam em sua história. Tentamos demonstrar que isso tem uma relação com a mudança de perspectivas e concepções sobre o papel da população negra na formação cultural brasileira e na Amazônia. Como predomina nos registros legados pela elite letrada, até a década de 60 o Carimbó estava inteiramente associado à população negra. O racismo presente na sociedade belenense, um legado do republicanismo higienista da primeira década, durante o ciclo da borracha, foi o principal motivo de sua invisibilidade até a década de 50. A percepção de que o Carimbó ressurgia ou era “re introduzido” na década de 50 e 60 encobre a marginalização histórica a que foi submetido.

A definição do Carimbó como uma música cabocla dificultou o desenvolvimento de reflexões sobre o aspecto repressivo dentro da história do Carimbó. Como demonstraram os relatos coletados entre músicos belenenses, a vida musical de Belém nos anos 50 e 60 era muito rica e diversa, consistindo numa convivência de variados ritmos e manifestações populares.

Como tentamos demonstrar neste trabalho, os processos de repressão devem ser estudado a partir de seu contexto sócio-histórico específico, levando em conta a complexidade

presente na relação dos poderes públicos com tais práticas. A repressão, longe de manifesta-se uniformemente, coexistia com práticas de negociação, e mesmo colaboração entre os atores sociais envolvidos, num momento político em que o projeto nacional desenvolvido pelos republicanos na virada do século XIX atribuía grande importância à educação e às práticas culturais que pudessem ser apropriadas para estimular o civismo e construir uma identidade nacional. Durante a primeira metade do século XX este projeto não se encerra com a Primeira República, mas expande-se institucionalmente a partir de 1930.

Constatamos na postura do intendente republicano Antonio Lemos uma expressão da dualidade fundamental do projeto de construção da identidade nacional, tal como concebido pelos republicanos, especialmente os paulistas. As elites incorporaram as bases do pensamento europeu hegemônico, o projeto civilizacional baseado no cientificismo, naturalismo, darwinismo social e positivismo, nacionalismo. Por isso foi importante promover a identidade nacional e regional. Para isso deveriam instrumentalizar elementos da cultura popular associados a representações criadas pelas elites intelectuais, artistas, compositores, ao senso cívico e patriótico.

O caráter ambíguo e contraditório da relação entre as práticas populares e os poderes públicos, expressa este projeto cultural dominante no Brasil. Sua primeira faceta é a repressão porque não se aceitava a contribuição cultural étnica das populações negras e ameríndias. Sua base racista, em boa medida difundida pelos naturalistas europeus, não a permitia aceitar a própria população, a enorme diversidade representadas pelos povos negros e indígenas que construíram a história do país. Mas ao mesmo tempo ao desenvolvimento nacional surge a necessidade de forjar uma forte representação de identidades universais e menos fracionadas e diversas e que para isso precisava compor a representação com elementos da cultura popular superficialmente e idealizadamente retratados. Nesse momento surgem práticas de cooptação e colaboração negociadas ao projeto.

Constatamos que na intendência de Antônio Lemos em Belém, do prefeito de Irituia no interior do Pará, no Amapá depois de 46 com a ascensão de Janary Nunes, os processos de oficialização da cultura cívica através da música constituíram um instrumento político mobilizado pelos governantes em diversos momentos. A promoção das noções de civismo foi importante dentro do projeto cultural das elites locais republicanas. Desde os republicanos o civismo atravessou a modernização do Carimbó na década de 50, 60 e meados 70. Na primeira metade da década de 70, o civismo foi politicamente promovido por instituições

culturais do Estado (Conselho estadual de Cultura) no curso de um amplo processo de modernização conservadora na Amazônia.

Defendo que a noção de civismo e patriotismo esteve associada a esta promoção do Carimbó como símbolo de identidade regional paraense, refletindo a força de influência do Conselho Federal de Cultura, segundo Tatyana Amaral, orientado centralmente pela noção de civismo.

Na primeira metade do século XX notamos um amadurecimento da intelligentsia regionalista paraense, que estimulada pelo modernismo, pelo meio jornalístico, e por instituições como Museu Emílio Goeldi, ABL, IHGB, Comissão Paraense de Folclore cresceu em sintonia com o projeto de identidade nacional. A partir da década de 30 tal projeto vai crescer a nível institucional num processo cujos intelectuais atuando na esfera cultural desempenharam um papel importantíssimo. A cultura afro-brasileira, outrora representada como um “problema” dentro do imaginário civilizacional comprado pelas elites do Imperialismo europeu do século XIX foi acomodada dentro da memória nacional, através de combinações seletivas produzidas e legitimadas pelos intelectuais.

Ressalto que nesse processo tenha sido possível que as camadas populares lograssem um pouco mais de espaço e respeito social, pois caminhou-se gradativamente para a diminuição da repressão direta, passando a predominar ações de apropriação e manipulação, consolidando práticas já existentes desde o século XIX.

Apesar disso, não podemos desconsiderar que tal processo foi marcado pela fronteirização e autoritarismo. A cultura popular de base afro-ameríndia só foi incorporada à memória nacional pela produção cultural das elites responsáveis e engajadas neste projeto. As formas de representação identitárias criadas pelas elites intelectuais deviam forjar uma memória nacional com traços superficiais e artificiais devidamente higienizados e legitimados por sua atuação institucional.

O processo de modernização do Carimbó foi construído na história do Pará pela ação de três segmentos sociais. A intelligentsia de classe média, o que venho chamando de intelectuais regionais, alinhada com o projeto nacionalista cuja atuação institucional consiste em sua principal marca. Tal segmento intelectual, embora caracterizado pela variação do espectro político ideológico, indo da direita e a esquerda, estava em sintonia teórico-prática dentro das instituições. Se de um lado, mais à esquerda, havia, Vicente Salles, Bruno de Menezes e Edson Carneiro, mais à direita havia, Adelermo Matos, José Coutinho, irmãos Armando Bordallo e Maria Brígido. Na década de 50 e 60, estes intelectuais tomaram iniciativas

valorização ao Carimbó, contribuindo para sua visibilidade social e cultural a partir de então. A criação do conselho estadual de Cultura mostra uma movimentação política que catalisou a construção representativa da identidade regional paraense. A construção identitária da cultural oficial da região, criada pela intelligentsia local (de direita e esquerda) a partir de sua atuação institucional.

Outros atores significativos foram os músicos de classe média, jovens estudantes ligados ao ideário cultural da esquerda que estavam mais próximos dos veículos de comunicação, dos festivais. Estes foram bastante influentes na construção de uma música popular urbana em Belém. Os grupos menestréis são emblemáticos deste segmento. A modernização do Carimbó não contou com a exclusiva ação institucional, pois também foi inserida dentro das relações econômica do crescente mercado fonográfico, na esteira de um movimento de crescimento econômico e a expansão do espaço urbano. Tal processo não estava mais sob a liderança da classe média, mas passou a contar com a atuação das camadas mais pobres de músicos oriundos de cidade do interior. O Fato é que nas décadas de 50 e 60 a representatividade do Carimbó repousava suas referências no Carimbó da Zona do Salgado. Este terceiro ator, surge a partir das populações do interior, mormente de cidades da ilha do Marajó, da região do Salgado ou da zona Bragantina que passavam a compor as populações da periferia de Belém.

Foram as transformações originadas pela ativa participação das camadas pobres negras e mestiças no mercado musical, que causaram as polêmicas e controvérsias presentes nos debates públicos sobre o Carimbó na década de 70. A utilização do Carimbó dentro das novas possibilidades musicais permitidas pela indústria fonográfica colidiu com as representações identitárias produzidas pela intelligentsia local e fomentadas pelas instituições. O debate sobre a autenticidade do Carimbó trouxe a tona divergentes concepções e representações de identidade, as quais vinculam-se às camadas sociais produtoras de tais concepções. A representação do Carimbó que a intelligentsia local estava criando, contrastou com o Carimbó praticado pelos músicos em Belém na década de 70. Os primeiros, movidos pelos anseios de ascensão a partir da inserção no crescimento da produção fonográfica, e os segundos orientados, em última instância, pelas instituições do Estado, antenados ao projeto cultural da ditadura.

Nossa contribuição também consiste na utilização do conceito psicanalítico de trauma para entender a música na história da Amazônia. Valorizo a categoria do evento traumático reconhecendo sua potencialidade heurística, propondo um novo caminho na vinculação do

Trauma com processos modernizantes. Todo processo modernizante foi traumático para os povos e sociedades onde ocorreu. Um período traumático é um período de intensificação das crises e rupturas, uma dinâmica acelerada de transformações sociais criadas pelo aquecimento das forças produtivas. Em meio a este ambiente surge a cultura cujo ponto fulcral de sua constituição é o receio da perda é em grande parte forjada por sociedades que tivessem tido ao longo de sua história a experiência profunda de processos de domínio. A percepção de ocupar a posição de dominado diante de um processo de dominação é determinante para a formação de uma cultura de resistência como aconteceu no Romantismo alemão e nas correntes dispersas do particularismo na Amazônia. A cultura popular é mobilizada também dentro desta perspectiva, como uma forma de resistência às mudanças modernizantes em curso.

A Amazônia foi objeto de uma autoritária política de integração nacional por meio da intervenção do estado nos rumos do desenvolvimento econômico e político. Este processo causou agudas transformações no espaço social, natural e cultural, levando parte da intelectualidade a interpretá-lo criticamente, em tom de resistência e denúncia da possibilidade de perda cultural.

Criar uma correspondência entre a identidade particular de uma região e uma oligarquia política é o maior problema e risco quando se trata desta relação e a Amazônia certamente oferece uma oportunidade para que possamos refletir criticamente sobre tal fenômeno. Sabendo que o estado possuía uma política cultural que valorizava a cultura popular folclórica apontamos como a ascensão do Carimbó também teve nas ações estatais um dos seus mais fortes fomentadores.

No âmbito das transformações do produto musical, a modernização do Carimbó significou uma mudança fundamental em sua formação instrumental e conseqüentemente nos padrões de execução rítmico. No momento inicial deste processo adaptativo, correspondente à década de 70, constatamos uma enorme variedade de padrões e células rítmicas em referência ao Carimbó. Esta fase marcada pelo experimento e inovação, a partir da década de 80, foi seguida, porém, por uma simplificação das células e padrões levando a predominância de um padrão específico a partir de então.

REFERÊNCIAS

- ACCIOLY, Sheila Mendes; SALLES, Sandro Guimaraes. *Marabaixo: identidade social e etnicidade na música negra do Amapá*. IX Semana de História. O Ensino e a Pesquisa em História no Amapá: Perspectivas e Desafios, 2013. Disponível em: http://encipecom.metodista.br/mediawiki/images/5/56/GT2-002-Marabaixo_Sheila_e_Sandro.pdf.
- ALBISETTI, J. C. *Secondary school reform in imperial Germany*. New Jersey: Princeton University Press, 1983.
- AMARAL, Paulo Murilo Guerreiro do. *Carimbó: entre a tradição e a modernidade*. Dissertação, Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2003.
- ANTUNES, Oséias. *Quarteirão*. Belém: [s.n.], 1943.
- AZEVEDO, José Eustachio de. *Livro de Nugas: letras e farras*. Belém: [s.n.], 1924. p. 29-29.
- BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- BARRETO, Ceição de Barros. *Côro orfeão*. São Paulo: Companhia Melhoramentos de São Paulo, Biblioteca de Educação. 1938.
- BARRETO, Patrícia Regina Corrêa. *Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional: Oficina de Homens*. XIII Encontro de História Anpuh- Rio de Janeiro, 2008.
- BERLIN, Isaiah. *Vico e Herder*. Tradução de Juan Antônio Gili Sobrinho. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982.
- BROPHY, James M. *Popular Culture and the Public Sphere in the Rhineland, 1800– 1850*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- BUONICORI, Augusto. *Comunistas, Cultura e Intelectuais entre os anos de 1940 e 1950*. *Revista Espaço Acadêmico* n. 34, 2004. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br/032/32cbuonicore.htm>.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.
- CAMEU, Elza. *Introdução ao Estudo da Música Indígena Brasileira*. Conselho Federal de Cultura, 1977.
- CAMPOS, H. de. *Antologia da Academia Brasileira de Letras: trinta anos de discursos acadêmicos. 1897-1927*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1960.
- CANTÃO, Jacob Furtado. *A Presença da Clarineta na Dança do Carimbó – Marapanim/PA*. Dissertação de Mestrado. PPGMUS/UFBA, Salvador, 2002.
- CANTO, Fernando. *Água benta e o diabo*. 2. ed. Macap: FUNDECAP, 1998.

CARNEIRO, Edison. *A sabedoria popular*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. *Dinâmica do Folclore*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.

CARNEIRO, Edison. A evolução dos estudos de folclore no Brasil. *Revista Brasileira de Folclore (RBF)*, Rio De Janeiro, v. 2, n. 3. p. 47-62, mai./agos.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário de folclore brasileiro*: I volume. Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1972. 445p.

CASTRO, Fonseca de. *Entre o mito e a fronteira*. Belém: Labor Editorial, 2011.

_____. *A Cidade Sebastiana: era da borracha, memória e melancolia numa capital da periferia da modernidade*. Belém: Edições do Autor, 2010.

CHARTIER, Roger. “Cultura Popular”: revisitando um conceito historiográfico. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, 1995, p. 179-192.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

COHN, Gabriel. A concepção oficial da política cultural nos anos 70. In: MICELI, Sérgio (org.). *Estado e cultura no Brasil: anos 70*. São Paulo: Difel, 1984.

COMBLIN, Joseph, padre. *A Ideologia de Segurança Nacional*. O Poder Militar na América Latina. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 2º edição, 1978.

CONTIER, Arnaldo D. *Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo*. Bauru (SP), EDUSC, 1998. (Coleção Essência).

CORRÊA, Angela Tereza de Oliveira. *Músicos e poetas na Belém do início do século XX: incursionando na história da cultura popular*. 2002. 119 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Planejamento do Desenvolvimento - PLADES, Núcleo de Altos Estudos Amazônicos, Universidade Federal do Pará, Belém. 2002.

CORREIA, Angela Teresa de Oliveira. *História, Cultura e Música em Belém: Décadas de 1920 e 1940*, Tese defendida em 2010 na PUC.

COSTA, Antônio Maurício Dias; VIEIRA, Edimara Bianca Correa. *Na periferia do sucesso: Rádio e música popular de massa em Belém nas décadas de 40 e 50*. Projeto história, São Paulo. n 43, dez, 2011.

COSTA, Francisca. *Quando viver ameaça a ordem urbana – Manaus 1900-1915*. In: FENELON, Dea Ribeiro. (org). *Cidades*. (Série Pesquisa e História, v. 1), São Paulo: Editora Olho d'água, 1999.

COSTA, Hideraldo Lima da. Amazônia: paraíso dos naturalistas. *Amazônia em Cadernos*, Manaus, n. 6, p. 229-270, jan./dez. 2000.

COSTA, Ricardo da Gama Rosa. *Descaminhos da Revolução Brasileira: o PCB e a construção da estratégia nacional-libertadora (1958-1964)*, 2012. Disponível em: http://www.pcb.org.br/portal/index.php?view=article&catid=34%3Amarxismo&id=3405%3Adescaminhos-da-revolucao-brasileira-o-pcb-e-a-construcao-da-estrategia-nacional-libertadora-1958-1964&format=pdf&option=com_content&Itemid=61

COSTA, Tony Leão da. *Música do Norte: intelectuais, artistas populares, tradição e modernidade na formação da “MPB” no Pará (anos 1960-1970)* / Tony Leão da Costa; orientadora, Edilza Joana Fontes. Belém, 2008.

_____. *Cultura de subúrbio: cultura popular e música popular na hipermargem de Belém do Pará*. Tese apresentada no programa de pós-graduação em história da universidade federal fluminense, Niterói, 2013.

CUNHA, F. L. *Da marginalidade ao estrelato: o samba na construção da nacionalidade (1917-1945)*. São Paulo: Annablume, 2004.

DIAS JR. José do Espírito Santo. *Memórias do Bairro do Guamá*. Monografia de conclusão de curso apresentada ao Departamento de História da Universidade Federal do Pará. Belém, UFPA, 2000

DIAS JR, José do Espírito Santo. *Cultura Popular no Guamá: um estudo sobre o boi bumbá e outras práticas culturais em um bairro de periferia de Belém*. 2009. (Mestrado) Dissertação apresentada ao Departamento de História da Universidade Federal do Pará. Belém, UFPA, 2009.

DÍAZ, Claudio. *Variaciones sobre el ser nacional: una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*. Córdoba: Ediciones Recovecos, 2009.

DIMAS, A. "A Encruzilhada do Fim do Século". In: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura. Emancipação do Discurso*. Memorial/Unicamp, São Paulo/Campinas, v. 2, 1994. p. 538-557.

DUNLAVY, Colleen A. *Politics and Industrialization: early railroads in the United State and*. Princeton Univ Pr, February 18, 1994.

_____. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. 2. ed. v. 1. Tradução: Ruy Jungmann; revisão e apresentação: Renato Janine Ribeiro. Rio de Janeiro: Zaher, 2011.

ÉLERES, Paraguassú. *Breve história do Norte Teatro Escola do Pará*. Belém: Paka-Tatu, 2008.

FALCÃO, Charles Maciel. *Mário Ypiranga Monteiro e os estudos de folclore 1940/1950*. (Mestrado). Dissertação ao programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal do Amazonas, 2010.

FARIAS, Bernardo. *O Merengue na formação da música popular urbana de Belém do Pará: reflexão sobre as conexões Amazônia-Caribe*. *Revista Brasileira do Caribe*, São Luis, v. 11, n. 22 Jan./Jun. 2011, p. 227-265.

FERNANDES, Florestan. *A Sociologia: objeto e principais problemas*. In: Ianni, Octavio (Org.). Florestan Fernandes: *Sociologia crítica e militante*. São Paulo: Expressão Popular, 2004.

FERNANDES, Sérgio Otávio Contente. *Verequete e o Carimbó*. (Monografia de Graduação), Belém - Universidade do Estado do Pará. 1999.

FERRETTI, Sergio. et. al. *Tambor de crioula ritual e espetáculo*. São Luís, CMF, 2002.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Os vândalos do Apocalipse e outras histórias: arte e literatura no Pará nos anos 20*. Belém: IAP, 2012

FIGUEIREDO, A N. Alguns elementos novos para os estudos dos batuques de Belém. In: Atas do Simpósio Sobre a Biota Amazônica. Volume 2. 1966. Rio de Janeiro, CNPq, pp. 101-122.

FIGUEIREDO, Silvio Lima; TAVARES, Auda Piani. Belém: EDUFPA, 2006.

FONSECA, Pedro Cezar Dutra. Gênese e precursores do desenvolvimentismo no Brasil. *Revista Pesquisa & Debate do Programa de Estudos Pós-Graduados em Economia Política*. Departamento de Economia da PUCSP, SP, v. 15, n. 2, p. 225-256, 2004.

_____. *Festas e costumes do Maranhão no passado*. (Incluído no Relatório da Pesquisa Religião e Cultura Popular) São Luís, 2000.

GABBAY, Marcelo. *O Carimbó Marajoara: por um conceito de comunicação poética na geração de valor comunitário*. (Tese) - apresentado à Banca Examinadora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como exigência parcial para obtenção do título de DOUTOR em Comunicação e Cultura, na a linha de pesquisa de Mídia e Mediações Socioculturais, sob a orientação da Profa Doutora Raquel Paiva de Araújo Soares, 2012.

GAETA, Maria Aparecida Junqueira Veiga. *A Cultura clerical e a folia popular*. *Rev. bras. Hist.* v. 17, n. 34. São Paulo, 1997.

GARCÍA, José Manuel. “La nueva canción chilena”. Disponível em: www.cancioneros.com_. Acessado em julho de 2014.

GARCIA, Miliandre. *Do Teatro militante à música engajada: A experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

GILIOLI, Renato S.P. “Civilizando” pela Música: a pedagogia do canto orfeônico na escola paulista da Primeira República (1910-1930). 2003. 279 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

GINSBURG, Jaime. *Autoritarismo e literatura: a história como trauma*. Vidya, Santa Maria, v.19, n. 33, p. 43-51, jan/jun. 2000. Disponível em: <http://sites.unifra.br/Portals/35/Artigos/2000/33/autoritarismo.pdf>

GOMES CARDIM, Carlos Alberto. *A música e o canto coral na escola: o ensino de música pelo método analítico*. São Paulo: Siqueira, Nagel & Comp, 1912.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. *Nação e civilização nos Trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Projeto de uma História Nacional*. REH, v. 1, n. 1, 1988.

_____. *História da Filosofia Antiga II: Platão e Aristóteles*. Tradução: Henrique Cláudio de Lima Vaz e Marcelo Perine. São Paulo: Loyola, 1994.

GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão: vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*/ Ferreira Gullar. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

HABIB, Salomão. *Tó Teixeira: O poeta do violão*. Belém: violões da Amazônia, 2013.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde 1960/1970*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

_____. *A era das Revoluções: Europa 1789-1848*. 25. ed. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2009.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira*. 3 ed. Porto Alegre: Movimento, 1977.

LACERDA, Franciane Gama. *Migrantes Cearenses no Pará. Faces da Sobrevivência (1889/1916)*. Belém: Ed. Açaí/Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia (UFPA/Centro de Memória da Amazônia (UFPA), 2010).

LADISLAU, Alfredo. *Terra imatura*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1971 (publicado originalmente em 1923), pp. 73-81: Os Mongo-Malaios e os Sertanejos.

LAMAS, Dulce Martins. “Música folclórica”. In: *Boletim da Comissão Catarinense de Folclore*. v. 15, n. 29, 1975.

LAZZARI, Alexandre. *Certas coisas não são para que o povo as faça: carnaval em Porto Alegre (1879-1915)*. Dissertação de Mestrado. IFCH/UNICAMP: Campinas, 1998.

LEAL, Luiz Augusto Pinheiro. *A política da capoeiragem: história social da capoeira e do boi-bumbá no Pará republicano (1888-1906)*. Salvador: EDUFBA, 2008.

LIMA, Deborah de Magalhães. *A Construção histórica do termo Caboclo. Sobre Estruturas E Representações Sociais No Meio Rural Amazônico. Novos Cadernos NAEA*, v. 2, n. 2. Dez. 1999.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. *Cultura afro-descendente no Recife: maracatus, valentes e catimbós* / Ivaldo Marciano de França Lima, Isabel Cristina Martins Guillen. Recife: Bagaço, 2007.

LIMA, Maria Roseane Corrêa Pinto. *Ingleses Pretos, Barbadianos Negros, Brasileiros Morenos?:* identidades e memórias (Belém, séculos XX e XXI). Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, área de concentração em Antropologia, do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Pará, para obtenção do grau de mestre em Ciências Sociais (Antropologia). Orientadora: Prof^a Dr^a Maria Angelica Motta-Maués. 2006.

LIMONGI, F. *Mentores e clientelas da Universidade de São Paulo*. In: MICELI, S. (org.). *História das ciências sociais no Brasil*. v. 1. São Paulo: Vértice, 1989.

LOBATO JÚNIOR, Boanerges Nunes. *Guitarrada um gênero do Pará*. Belém, 2001. (Monografia de Graduação – Universidade Federal do Pará).

LOPES, Maria Vilhena. *Folcloricando*. Belém, Supra, 1999.

LOUREIRO, João de Jesus Paes Loureiro. *Obras Reunidas: Poesia II*. São Paulo: Escrituras Editora, 2001.

LOUREIRO, Violeta Refkalefsky. et al. *Inventário cultural e turístico da micro-região do Salgado*. Belém, Instituto de Desenvolvimento Econômico-Social do Estado do Pará, 1987.

LOUREIRO, Violeta Refkalefsky. *Amazônia: estado, homem, natureza*. Belém: CEJUP, 1992.

LÜHNING, Angela. *Ó acabe com este santo, Pedrito vem ai'...Ó: mito e realidade de perseguição policial ao candomblé baiano entre 1920 e 1942*. Resvista USP, São Paulo. n. 28, dez/fev. 95/96.

LUSTOSA, D. Antonio de Almeida. *Dom Macedo Costa: Bispo do Pará*. Belém: Secult, 1992. (Lendo o Pará 13)

_____. et. al. *Inventário cultural e turístico do baixo tocantins*. Belém, Instituto de Desenvolvimento Econômico-Social do Estado do Pará, 1987.

_____. et. al. *Inventário cultural e turístico da bragantina*. Belém, Instituto de Desenvolvimento Econômico-Social do Estado do Pará, 1987.

_____. et. al. *Inventário cultural e turístico do médio amazonas paraense*. Belém, Instituto de Desenvolvimento Econômico-Social do Estado do Pará, 1987.

_____. et. al. *Inventário cultural e turístico do município de Santarém*. Belém, Instituto de Desenvolvimento Econômico-Social do Estado do Pará, 1982.

MACIEL, Alexsara de Souza. *“Conversa amarra preto”*: a trajetória histórica da União dos Negros do Amapá: 1986-2000. Campinas, SP. 2001, 181f. Dissertação (mestrado) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP.

- MACIEL, Antonio Francisco de A. *Carimbó – Um canto caboclo*. Campinas, 1983. (Dissertação de Mestrado – Pontifícia Universidade Católica).
- MACHADO, Mario Brockmann. “*Notas sobre política cultural no Brasil*”. In: Estado e Cultura no Brasil. Sergio Miceli (Org.). São Paulo, DIFEL, 1984.
- MACHADO, Sândala Cristina Da Soledade. *Janary, “o nosso governador”*: a relação dos Marabaixeiros com o governo territorial (1944-1956). Semana de História, 2013. Disponível em: <http://ixsemanadehistoria.blogspot.com.br/p/anais-da-ix-semana-de-historia.html>.
- MAFRA, Alessandra R. e Souza. *Um diálogo entre Vicente Salles e seus leitores: a recepção da obra O Negro no Pará sob a ótica das correspondências*. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, São Paulo, Jul. 2011.
- MAIA, Tatyana de Amaral. *Os cardeais da cultura nacional: o Conselho Federal de Cultura na Ditadura Civil-Militar (1967-1975)*. São Paulo: Itaú Cultural: Iluminuras, 2012.
- MALIK, Kenan. *O espelho da raça: o pós-modernismo e a louvação da diferença*. In: WOOD, Ellen Meiksins; FOSTER, John Bellamy (orgs.). *Em Defesa da História: marxismo e pós-modernismo*. Trad.: Ruy Jungmann. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, p. 123- 144.
- MANDROU, R. *Culture populaires et savante*, BEAUROY, p. 17-38, 1977.
- MANITO, João Jurandir. *Foi no Bairro do Jurunas: a trajetória do Rancho Não Posso Me Amofiná (1934/1999)*. Belém: Editora Bresser Comunicação e Produções Gráficas, 2000.
- MARIALVA, Maria Frassinette Corrêa. *Pinduca e a comercialização do Carimbó*. Belém, 1995. (Monografia de Graduação – Universidade do Estado do Pará). 1995.
- MARIGHELLA, Carlos. *Alguns aspectos da renda da terra no Brasil*. *Revista Estudos Sociais*, Rio de Janeiro, n. 1, maio/jun, 1958.
- MARINHO, Maria Lucy Abelin Saldanha. *Flor do Mar, oi lá, Flor do Mar, oi lá: um estudo da relação folclore-educação*. Rio de Janeiro, 1996. (Dissertação de Mestrado – Conservatório Brasileiro de Música). 1996.
- MARTINELLO, Pedro. *A Batalha da Borracha na II Guerra Mundial e suas Conseqüências para o Vale Amazônico*. São Paulo, Tese Mimeog. FFLCH/USP, 1985.
- MARTINS, Luciano. *A gênese de uma intelligentsia: intelectuais e a política no Brasil, 1920-1940*. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 2, n. 4. Jul. 1987.
- MASSIN, Jean e Brigitte Massin. *História da música ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MATOS, Charles. *Batuques Amazônicos: ritmos do folclore amazônico adaptados à bateria*. Belém, 2004.
- MAUÉS, Raymundo Heraldo. *Uma outra invenção da Amazônia*. Belém: Cejup, 1999.

MENEZES, Murilo. *A capital do El dourado: crônica sentimental de Belém e Comentários sobre alguns dos seus problemas*. Belém, 1954.

MENEZES, Raimundo de. *Nas Ribas do Rio-Mar*. Rio de Janeiro: Edição do Anuario do Brasil, 1928.

MÉRIAN, Jean-Yves. *Celso de Magalhães, poeta abolicionista*. São Luís: Fundação Cultural do Maranhão, 1978.

_____. *Aluísio Azevedo Vida e Obra (1857-1913)*. Rio de Janeiro, Minc/ Pró-Leitura/INL, 1988.

MESQUITA, Bernardo Thiago Paiva. *A influência da música caribenha no Pará: A guitarrada de Mestre vieira*. Dissertação de Mestrado. PPGMUS, UFBA, 2009.

MICELLI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *História das ciências sociais no Brasil: I volume*. São Paulo: Vértice/IDESP, 1989.

MIRANDA, Vicente Chermont de. *Glossário paraense* (coleção de vocábulos peculiares à Amazônia e especialmente à Ilha do Marajó). Belém, Universidade Federal do Pará, 1968. (Coleção Amazônica – Série Ferreira Pena).

MITSCHEIN, T. et al. *Urbanização selvagem e proletarização passiva na Amazônia : o caso de Belém*. Belém: Cejup, 1989.

MODESTO, Márcia. “A influência negra na dança e no canto paraense”. In: *Revista Cultura*. Publicação trimestral da Fundação Cultural do Pará “Tancredo Neves”. v. 1, n. 3, mar/abr/maio. 1988.

MONTAGNA, Wilson. A Doutrina da Segurança Nacional. *Revista de História da PUC*. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/12296/8904>

MOORE JUNIOR, B. *As origens sociais da ditadura e da democracia: senhores e camponeses na construção do mundo moderno*. São Paulo: Martins Fontes, 1975.

_____. El boom Del subalterno. *Cuadernos Americanos*, 1(67), Ano XII, 1998.

MOORE JUNIOR, B. *As origens sociais da ditadura e da democracia: senhores e camponeses na construção do mundo moderno*. São Paulo: Martins Fontes, 1975.

MORAES, Cleodir da Conceição. *O Pará em festa: Política e cultura nas comemorações do sesquicentenário da adesão (1973)*. Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação. 2006.

_____. *Festivais de música popular em Belém: diversão, arte e política no final dos anos 1960*. XXVII Simpósio Nacional de História. ANPUH, Natal, 2013.

MORAES, Dênis. *Vianinha cúmplice da paixão: uma biografia de Oduvaldo Vianna Filho*. Edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: Record, 2000.

MORAES, Raymundo. *O meu dicionário de cousas da Amazonia: I volume*. Rio de Janeiro, Alba Oficinas Graphicas, 1931. p. 116 (203p).

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira*. São Paulo: Ática, 1994.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *O teatro que o povo cria: cordão de pássaros, cordão de bichos, pássaros juninos do Pará*. Belém, Secult/PA, 1997.

NAPOLITANO, Marcos. *História Cultural da Música Popular*. 3ªed, Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NEVES, Hirlândia Milon. *Implementar uma instituição de Formação Musical: Uma História do Conservatório Musical Joaquim Franco, Manaus/AM*. Dissertação Luciana Marta Del Bem. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação e Música, 2009.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Ricordi Brasileira, 1981.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2008.

NOGUEIRA, Maria das Dores Pimentel. *Extensão universitária no Brasil: uma revisão conceitual*. In: FARIA, Dóris Santos de et al.(org). *A construção conceitual da extensão universitária na América Latina*. Brasília: Universidade de Brasília, 2001.

OLIVEIRA, Alfredo. *Ritmos e Cantares*. Belém, SECULT, 2000.

OLIVEIRA, Eranilda Abreu De. *Vestígios da história do Amapá: populações marginalizadas no período Janary Nunes (1944-1954)*. IX Semana de História. O Ensino e a Pesquisa em História no Amapá: Perspectivas e Desafios, 2013 Disponível em <http://ixsemanadehistoria.blogspot.com.br/p/anais-da-ix-semana-de-historia.html>

OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à Razão Dualista/O Ornitorrinco*. São Paulo: Boi tempo Editorial, 2003.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. “*Os intelectuais, a nação e o povo*”. In: Seminário folclore e cultura popular: as várias faces de um debate. Instituto Nacional do Folclore, Coordenadoria de Estudos e Pesquisas. Rio de Janeiro, IBAC, 1992. p. 69-74.

OLIVEN, Ruben George. “*A relação Estado e cultura no Brasil: cortes ou continuidade?*” In: *Estado e Cultura no Brasil*. Sergio Miceli (Org.). São Paulo, DIFEL, 1984.

OLIVEN, Ruben George. “*Nação e região na identidade brasileira*”. In: ZARUR, George de Cerqueira Leite. *Região e nação na América Latina*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Havana: Ed. Ciencias Sociales, 1991.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

ORTIZ, Renato. Cultura e sociedade global. In: _____. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

_____. *Cultura Brasileira & Identidade Nacional*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Moderna tradição brasileira, cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Editora Braziliense, 1988.

PAIANO, Enor. *O “berimbau” e o “som universal”*: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60. São Paulo: ECA/USP, 1994. Dissertação de Mestrado.

PAIVA, Marco Aurélio Coelho de. *Identidade regional e folclore amazônico na obra de Mário Ypiranga Monteiro*. Manaus: Valer, 2002.

PANTOJA, Vanda. *Amazônia: Terra De Missão Bispos Ultramontanos E Missionários Protestantes Na Belém Do Século XIX*. *Debates do NER*, Porto Alegre, v. 13, n. 21 p. 95-122, jan./jun. 2012.

PARTIDO COMUNISTA BRASILEIRO. *PCB: vinte anos de política*. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1980.

PÁSCOA, Márcio. *Cronologia Lírica de Manaus, Manaus*. Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas. Manaus: Editora Valer, 2000.

PASQUIM, Franciele Ruiz. *Ramon Roca Dordal (1854-1938) e Carlos Alberto Gomes Cardim (1875-1938) na história da alfabetização no Brasil*. Disponível em: <<http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/ric/article/viewFile/475/380>>.

PÉCAUT, Daniel. *Entre le peuple et la nation; les intellectuels et la politique au Brésil*. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l’Homme, 1989.

PECAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. Tradução de Maria Júlia Golwasser. São Paulo: Ática, 1990.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Muito além do espaço: Por uma história cultura do urbano*. *Estudos históricos*. v. 8, n. 16. Rio de Janeiro, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. CPDOC/FGV, 1995.

POLAR, Antonio Cornejo. *Mestizaje e hibridéz: los riesgos de la metáfora*. Apuntes. *Revista Iberoamericana*, LXII (180), jul-set. 1997.

PORTILHO, Ivone dos Santos. *Áreas de Ressaca e Dinâmica Urbana em Macapá/AP*. VI Seminário Latino-Americano de Geografia Física II Seminário Ibero-Americano de Geografia Física Universidade de Coimbra, Maio de 2010.

PRADO JÚNIOR, Caio. *Nacionalismo e desenvolvimento*. *Revista Brasiliense*, São Paulo, n. 24, jul/ago. 1959.

_____. *Contribuição para análise da questão agrária no Brasil*. *Revista Brasiliense*, São Paulo, n. 28, mar/abr. 1960a.

_____. *As Teses e a Revolução Brasileira (III)*. *Jornal Novos Rumos*, Rio de Janeiro, edição de 24 a 30 de junho de 1960b.

QUINTELLA, Maria Madalena Diégues. *Cultura e poder ou espelho, espelho meu: existe alguém mais culto do que eu?* In: MICELI, Sergio (Org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

RAGO, Margareth. *Do Cabaré ao Lar: Utopia da Cidade Disciplinar: a utopia da Cidade Disciplinar, Brasil 1890- 1930*. 2ª Edição, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

REALE, Giovanni. *História da Filosofia Antiga I: Das Origens a Sócrates*. 4. ed. Tradução Marcelo Perine. São Paulo: Loyola, 2002.

REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura Militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

REIS, João José. *Tambores e Temores*. A festa negra na Bahia na primeira metade do século. In: Cunha Maria Clementina Pereira (org). *Carnavais e Outras f(r)estas*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2002.

_____. *Batuque Negro: repressão e permissão na Bahia oitocentista*. In: JANCSÓ, István & KANTOR, Iris. *Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 339-358.

_____. *Batuque Negro: repressão e permissão na Bahia oitocentista*. In: _____, KANTOR, Iris (orgs.). *Cultura & Sociabilidade na América Portuguesa: volume I*. São Paulo: Hucitec: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp: imprensa Oficial, 2001.

REIS, Nélio. *Subúrbio*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo Brasileiro: do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RISÉRIO, Antonio. *A utopia brasileira e os movimentos negros*. São Paulo: Ed.34, 2007.

RODRIGUES, J. Barbosa. *Poranduba amazonense ou Kochiyma-uara Porandub*. Rio de Janeiro: Typ. De G.Leuzinger & Filhos, 1890. 334p.

RODRIGUES, Venize Nazaré Ramos. *Bairro e memória: umarizal das vacarias aos espigões*. (Belém, 1950/2000). Simpósio Nacional de História: Conhecimento Histórico e diálogo social, Julho de 2013.

ROSÁRIO, Ubiratan. *Cultura brasileira*. 2. ed. Belém, CEJUP, 1993.

ROXO, Marco; SACRAMENTO, Igor (Orgs.). *Intelectuais Partidos: os comunistas e as mídias no Brasil*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2012.

SALLES, Iraci Galvão. *A ordem como condição da civilização: O Partido Republicano Paulista (1870-1889)*. Artigo feito do segundo capítulo da dissertação Trabalho, Progresso e a Sociedade Civilizada (O Partido Republicano Paulista e a Política de Mão-de-obra 1870-1889). São Paulo, FFLCH-USP, 1980.

SALLES, Vicente & ISDEBSKY, Marena. “Carimbó: trabalho e lazer do caboclo”. In: Revista Brasileira de Folclore. Ano IX, No. 25. Rio de Janeiro, set/dez 1969. pp. 257-282.

SALLES, Vicente. *O Negro no Pará sob o regime de escravidão*. Belém: IAP, 3. ed. rev. amp. 2005.

_____. *Canto Orfeônico No Pará*. Música em Contexto, Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília. Ano 1 n°1 Setembro de 2007.

_____. *Música e Músicos do Pará*. 2° edição corrigida e ampliada. Secult/Seduc/Amu-Pa, 2007.

_____. *O negro na formação da sociedade paraense*. Textos reunidos, Belém: Paka-Tatu, 2004.

SANTOS, Fernando Rodrigues dos. *História do Amapá: da autonomia territorial ao fim do janarismo -1943 a 1970*. Macapá: Editora Gráfica O DIA S.A., 1998.

SANTOS, João. *A romanização da Igreja Católica na Amazônia*. In: HOORNAERT, Eduardo. História da Igreja na Amazônia. Petrópolis: Vozes, 1992. (Cehila)

SANTOS, João. *A romanização da Igreja Católica na Amazônia*. In: HOORNAERT, Eduardo. História da Igreja na Amazônia. Petrópolis: Vozes, 1992.

SARGES, Maria de Nazaré. *Belém: riquezas produzindo a belle époque: 1870-1912*. Belém: Paka-Tatu, 2002.

SEMERARO, Giovanni. *Intelectuais orgânicos em tempos de pós-modernidade*. Cad. Cedes, Campinas, v. 26, n. 70, p. 373-391, set./dez. 2006.

SILVA, Armando Bordallo da. *Contribuição ao Estudo do Folclore Amazônico na Zona Bragantina*. Ed. Falangola, Pará, 1981.

SILVA, Anaíza Vergolino e. *O Tambor das Flores: uma análise da Federação Espírita Umbandista e dos Cultos Afro-Brasileiros do Pará (1965-1975)*. 1976. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1976.

SILVA JUNIOR, Alfredo Moreira da. *Catolicismo, poder e tradição: um estudo sobre as ações do conservadorismo católico brasileiro durante o bispado de D. Geraldo Sigaud em Jacarezinho (1947-1961)*. Assis, 2006. 94 p. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis.

SILVEIRA, Jadilson Gomes da. *Da lógica construída à diversidade da prática: cenários do Carnaval em Belém*. Comunicação apresentada no XIX SIMPÓSIO DA ANPUH. Belo Horizonte, Jul. 1997.

SIQUEIRA BISSOLI, Magno. *Samba e Identidade Nacional: das origens a era Vargas*. São Paulo: Unesp, 2012.

SIQUEIRA, José Jorge. Os Congressos Afro-Brasileiros De 1934 E 1937 Face Ao I Congresso Do Negro Brasileiro De 1950: Rupturas E Impasses. *Revista Augustus*, Rio de Janeiro. v. 10, n. 21, Jul./Dez. 2005.

SOARES, Karol Gillet. *As Formas de Morar na Belém da Belle-Époque (1870-1910)*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Pará, 2008.

SOUZA, Marcio. *A expressão amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo*. São Paulo, Alfa-Omega, 2º edição 1990.

SOUZA, Rosa Fátima de. *Templos de civilização: a implantação da escola primária graduada no Estado de São Paulo (1890-1910)*. São Paulo: UNESP, 1998.

TABORDA, Márcia. *Violão e Identidade Nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

TINHORÃO, José Ramos. *Carimbó está aí para caboclo nenhum botar defeito*. In: *Jornal do Brasil*. Caderno B-2. Rio de Janeiro, 1º de julho de 1975. (*)

_____. Carimbó já é ritmo de massa. In: _____. Caderno B-2. Rio de Janeiro, 02 de janeiro de 1976.

_____. O Carimbó chegou (só que de carimbó não tem mais nada). In: _____. Rio de Janeiro, 05 de novembro de 1974.

TOCANTINS, Leandro. *Brasil: alguns valores essenciais*. Manaus: Edições do governo do estado do Amazonas, 1966.

TUPINAMBÁ, Pedro. *Mosaico folclórico*. Belém, Imprensa Oficial do Estado do Pará, 1969. p. 35.

_____. Carimbó. Espaço, Belém ano 1, n 02, nov 1977. p. 20.

VERGOLINO E SILVA, A. 1976. *O tambor das flores*. Dissertação de Mestrado em Antropologia. Campinas, UNICAMP.

VERMES, Mônica. *Por uma renovação do ambiente musical brasileiro: o relatório de Leopoldo Miguez sobre os conservatórios europeus*. Revista eletrônica de musicologia Volume VIII, Dezembro de 2004. Disponível em: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMV8/miguez.html.

VIANNA, Arthur. *Festas populares do Pará*. Anais da biblioteca e arquivo público do Pará, 1904.

VIEIRA, David Gueiros. *O protestantismo, a maçonaria e a questão religiosa no Brasil*. Brasília: UNB, 1980.

VIEIRA, Lia Braga. *A construção do professor de música: o modelo conservatorial na formação e atuação do professor de música em Belém do Pará*. Belém, Cejup, 2001.

VILLAÇA, Mariana Martins. *Polifonia Tropical. Experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*. São Paulo: Humanitas, Série Teses/História Social USP, 2004, p. 113.

VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e Missão: O movimento folclórico brasileiro 1947-1964* Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

WAGLEY, Charles. *Amazon Town: A Study of Man in the Tropics*. London, Oxford and New York: Oxford University Press, 1976 (publicado originalmente em 1953).

WEBER, Beatriz. *Códigos de Posturas e Regulamentação do Convívio Social em Porto Alegre no Século XIX*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 1992.

WEBER, Max. *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*, São Paulo, Edusp. Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

ZHDANOV, Andrei. *As Tarefas da Literatura na Sociedade Soviética*. Primeira Edição. Fonte: Problemas - Revista Mensal de Cultura Política, nº 20, agosto-setembro de 1949.

Matérias de Jornal

Folha do norte de 06/2/1972 “*Carimbó para turistas*” “Sou mesmo o rei do carimbo”. In: O Liberal. 2o Caderno: 5. Belém, 21 de maio de 1978.

Carimbó. In: A Província do Pará. 2º Caderno. Belém, 19 de maio de 1977. (*)

Carimbó de Marapanim fez sucesso na Praça da República. In: _____. 1º Caderno: 2. Belém, 22 de agosto de 1976.

Carimbó faz sucesso no México. In: _____. 2º caderno: 3. Belém, 08 de janeiro de 1977.

Carimbó fez alegria da Festa do Pará. In: Correio Braziliense. Variedades: 18. Brasília, 05 de junho de 1980.

Carimbó, o ritmo dos terreiros para os salões elegantes. In: A Província do Pará. 3º Caderno: 11. Belém, 04 de abril de 1976.

Dança: Grupo Folclórico do Pará. In: O Estado do Pará. 2º caderno: 7. Belém, 18 de outubro de 1978.

_____. *Entrevista: Maria Brígido.* In: A Província do Pará. 2º Caderno: 7. Belém, 06 de abril de 1987.

O carimbó e sua origem será lançado em Belém. In: O Liberal. Belém, 09 de setembro de 1973.

_____. *Dia do Folclore: medalha para Maria Brígido.* In: A Província do Pará. 2º Caderno. Belém, 21 e 22 de agosto de 1994.

_____. *Síntese étnico-histórica do estudo do “Carimbó”.* In: _____. 3º Caderno: 4. Belém, 24 de fevereiro de 1974. *Marujada e Carimbó.* In: O Liberal. 1º Caderno: 12. Belém, 18 de agosto de 1978. (*)

CARVALHO, Márcia. *Carimbó cibernético renega raízes.* In: O Liberal. Variedades: 3. Belém, 17 de setembro de 1995.

DAMOUS, Jamil. *Carimbó provoca uma explosão musical em Belém.* In: A Província do Pará. 2º Caderno: 6. Belém, 17 de dezembro de 1973.

FONSECA, Ribamar. *Quando toca o carimbó, ninguém fica parado.* In: Jornal do Brasil. Caderno B. Rio de Janeiro, 1º de setembro de 1975.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Algumas notas sobre Carimbó.* In: Folha do Norte. 3º Caderno. Belém, 22 de julho de 1973.

MACHADO, Serzedello. *Carimbó, dança do meu povo.* In: A Província do Pará. 4º Caderno. Belém, 18 de novembro de 1973.

MENEZES, Bruno de. 1958. “Carimbó A Mr. Colman traz duvida sobre Folclore”. *Folha do arte.* Belém (13 de fevereiro), 1º Caderno: 3-7.

NOGUEIRA, Dionorte Drummond. *Entrevista: Maria Brígido.* In: O Liberal. 2º Caderno: 27. Belém, 25 de fevereiro de 1973.

SILVA, Conrado Pereira da. *Exportando o Carimbó.* In: O Dia. Rio de Janeiro, 25 de julho de 1976.

SOBRAL, Raimundo Mário. *Eliana Pitman gamou no Pinduca.* In: A Província do Pará. Belém, Caderno Feminino – 3. Belém, 15 de setembro de 1974.