

# Música, literatura e identidade amazônica no século XX:

*o caso do carimbó no Pará*



Carimbó.

*Tony Leão da Costa*

Mestre em História Social da Amazônia pela Universidade Federal do Pará (UFPA).  
Doutorando em História Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professor  
da Secretaria Executiva de Educação do Estado do Pará (Seduc/PA). leoadacosta@  
yahoo.com.br

## Música, literatura e identidade amazônica no século XX: o caso do carimbó no Pará

*Tony Leão da Costa*

### RESUMO

A Amazônia desde os tempos iniciais da colonização vem sendo espaço fértil para criação de representações das mais diversas. No século XX literatos e músicos vêm se destacando na construção de imaginários sociais sobre a região. Neste bojo a cultura cabocla é construída/eleita como elemento principal. Pretendemos neste artigo discorrer sobre esse olhar artístico, por vezes quase etnográfico, que músicos e poetas fazem da região amazônica, a partir da produção artística em Belém do Pará no período entre as décadas de 1930 e 1960, fase de efervescência das idéias modernistas na região. Tentaremos assinalar como a intelectualidade artística local ocupa um papel central na construção de imagens regionais, particularmente a partir da música popular, contribuindo para construção de uma tradição musical regional que tem na cultura cabocla e no carimbó a sua base e sustentação.

**PALAVRAS-CHAVE:** música amazônica; literatura amazônica; música cabocla, carimbó.

### ABSTRACT

*The Amazonian has been a fertile space for creation of representation of the most several since the beginning of the colonization. In the XX century, writers and musicians have become highlighting in the constructions of social imaginary on the area. In this salience, the cabocla culture is built/chosen as principal element. We intend in this article to discourse about that artistic glance, almost ethnographic, that musicians and poets make about the Amazon region, starting with the artistic production in Belém of Pará during the 1930 and 1960 years, phase of effervescence of modernist ideas in this area. We'll try to mark how the local artistic intellectuality occupies the central paper in the construction of regional images, particularly starting from the popular music, contributing then to the construction of a regional musical tradition, that has its base and sustentation in the carimbó and in the cabocla culture.*

**KEYWORDS:** amazon music; amazon literature; cabocla music; carimbó.



A década de 1920 viu surgir no Pará à efetivação do modernismo nas artes, particularmente na literatura, com a revista *Belém Nova* que circulou entre os anos de 1923 e 1929 e teve a contribuição dos representantes do modernismo paraense, liderados pelo poeta e folclorista Bruno de Menezes. Entre os colaboradores da revista estavam Abguar Bastos, De Campos Ribeiro, De jard de Mendonça, Eneida de Moraes, Jacques Flores, Ignácio de Moura além de outros autores do Pará e de fora do Estado. De maneira

geral, essa publicação reuniu os principais escritores daquele movimento e se destacou pela postura crítica ao “passadismo”, pela defesa da liberdade formal na literatura e pela formação de um movimento regional de caráter nortista.

Para a maior parte dos autores que se detiveram à análise do modernismo paraense, verificou-se um forte regionalismo em vários momentos da atuação daquela intelectualidade artística<sup>1</sup>. Na visão de Marinilce Oliveira Coelho, a revista *Belém Nova* representou claramente a “tendência regionalista da estética modernista” no Pará<sup>2</sup>. Essa tendência é confirmada pela avaliação de Ângela Tereza de Oliveira Corrêa, para quem além de descartar uma estética importada de fora do país, particularmente a europeia, buscava-se com essa publicação ir mais adiante ao sentido de “regionalizar os cenários e personagens, criando-se, assim, uma cultura paraense”<sup>3</sup>.

O modernismo no Pará, como em outras regiões do Brasil, foi marcado por uma série de manifestos e gritos de rebeldia frente à “velha arte”, ao “passadismo”, ao “parnasianismo”, à repressão das formas poéticas clássicas, etc., mas, o que nos importa aqui mais especificamente foi o período marcado pelo texto Flami-n’-assú: manifesto aos intelectuais paraenses, escrito por Abguar Bastos e publicado em 1927, na revista *Belém Nova*.

Os manifestos publicados naquele periódico apontavam para o imperativo de se fazer uma arte do Norte ou mesmo uma conexão da arte do Norte e Nordeste do país, em resposta à hegemonia de São Paulo no comando do modernismo nacional. Foi o que propôs Abguar Bastos em um texto de 1923, que convocava a nova geração de artistas a aderirem a esses valores<sup>4</sup>. Mais tarde em Flami-n’-assú, o mesmo autor reafirma as suas idéias e estabelece as bases para uma supervalorização do regionalismo<sup>5</sup>. O manifesto propunha ser mais radical que o modernismo do sudeste do país, pois a partir do Norte do Brasil excluiria quaisquer vestígios de influência *transoceânica* na produção artística local:

*Flami-n’-assú é mais sincera porque exclui, completamente, qualquer vestígio transoceânico; porque textualiza a índole nacional; adaptável do país, combatem os termos que não externem sintomas brasílicos, substituindo o cristal pela água, o aço pelo acapu, o tapete pela esteira, o escarlate pelo açai, a taça pela cuia, o dardo pela flecha, o leopardo pela onça, (...).*

*O seu fim, especialíssimo e intransigente é dar um calço de legenda à grandeza natural do Brasil, do seu povo, das suas possibilidades, da sua história.*

*Entrego aos meus irmãos de Arte o êxito desta iniciativa, lembrando que o Norte precisa eufonizar na amplidão a sua voz poderosa.*<sup>6</sup>

Esse manifesto, que para alguns comentadores foi visto como o mais original dos textos modernistas paraenses, pregava a urgência na independência das letras do Norte, “a necessidade de construir um léxico brasílico, fundado numa espécie de síntese “indo-latina”<sup>7</sup>. Em outros momentos do texto reconhecia-se o vanguardismo do Movimento Pau-Brasil, do modernista paulista Oswald Andrade, mas, pretendia superá-lo por ser mais nacional e, diferentemente dos manifestos escritos até aquele momento, baseados na idéia de ruptura com o passado, buscava na tradição local um fundo ancestral que lhe ligasse com a região amazônica, o que o definiria como nortista.

Com o fim da *Belém Nova*, em 1929, os modernistas paraenses conti-

<sup>1</sup> Por intelectualidade artística entendemos o conjunto dos agentes sociais que atuam no campo da cultura, de maneira diferenciada de acordo com suas especialidades dentro da divisão das modalidades de expressão artística, mas que de modo geral têm em comum o fato de que agem como intelectuais ligados ao campo das artes. Em outras palavras, podem ser literatos, compositores letristas, músicos, jornalistas, folcloristas, estudantes, etc., que de alguma maneira operam no sentido de orientar as tendências artísticas de sua época.

<sup>2</sup> COELHO, Marinilce Oliveira. *O grupo dos novos: memórias literárias de Belém do Pará*. Belém: EDUFPA, 2005. p. 78.

<sup>3</sup> CORRÊA, Ângela Tereza de Oliveira. *Músicos e poetas na Belém do início do século XX: incursionando na história da cultura popular*. 2002. Dissertação (Mestrado em Planejamento do Desenvolvimento) – Núcleo de Altos Estudos Amazônicos – NAEA, Universidade Federal do Pará – UFPA. Belém, 2002. p. 45.

<sup>4</sup> BASTOS, Abguar. À geração que surge. *Belém Nova*. Belém, n. 5, 10 de outubro de 1923, sem número de página.

<sup>5</sup> COELHO, Marinilce Oliveira, *op. cit.*, 2005, p. 79.

<sup>6</sup> BASTOS, Abguar. Flami-n’-assú: manifesto aos intelectuais paraenses. *Belém Nova*. Belém, n. 74, 15 de setembro de 1927.

<sup>7</sup> FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929*. 2001. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2001. p. 145.

<sup>8</sup> BARATA, Ruy. Da planície. *Terra Imatura*. Belém, n. 02, ano I, maio de 1938, sem número de página.

<sup>9</sup> COSTA, Tony Leão da. *Música do Norte: intelectuais, artistas populares, tradição e modernidade na formação da “MPB” no Pará (anos 1960 e 1970)*. 2008. Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará – UFPA. Belém, 2008.

<sup>10</sup> TRAVASSOS, Elizabete. *Os mandarins milagrosos*. Rio de Janeiro: Funarte, Jorge Zahar Editor, 1997.

<sup>11</sup> Nesse sentido, tem destaque a atuação de artistas como Theodoro Braga que na virada para o século XX já refletia, como historiador e como pintor, sobre o que seria a particularidade da história e da cultura da Amazônia dentro do contexto nacional, antecipando em alguns anos os debates travados posteriormente pelos modernistas de outras regiões do Brasil. Confira FIGUEIREDO, Aldrin Moura de, *op. cit.*, 2001.

nuaram atuando individualmente com publicações de seus livros ou junto às novas gerações de escritores em outras revistas, que surgiram entre as décadas de 1930 e 1950. Mantiveram de maneira geral a preocupação regionalista como um ponto muito importante de suas produções. Em uma dessas revistas, *Terra Imatura*, que circulou entre 1938 e 1942, e foi dirigida por Cléo Bernardo e Sylvio Braga, existia um espaço específico para a literatura de caráter regional, que falasse das coisas da Amazônia e particularmente do “povo” amazônico. Esse espaço tinha o nome de “Da planície” e foi de responsabilidade do jovem poeta Ruy Barata, que iniciava suas atividades poéticas naquele momento. No lançamento da coluna lia-se, em 1938:

*(...) Inúmeras vezes já exaltada por vultos proeminentes de nossas letras, apesar de tudo, a Amazônia continua a fazer parte daquelas regiões brasileiras completamente esquecidas pelos altos poderes da república.*

*Dentro deste programa levaremos ao carioca, ao paulista, ao gaúcho, a todos os brasileiros as histórias de nossa gente simples, usos e costumes de nosso caboclo que foi chamado “anônimo herói de todos os dias”.<sup>8</sup>*

Destaca-se o imperativo de se falar dos usos e costumes de nossos caboclos, da nossa gente simples, das características da cultura popular da região. É importante lembrar que o próprio nome da revista derivava dessa preocupação com a Amazônia. *Terra Imatura* fora o nome do livro do escritor paraense Alfredo Ladislau, lançado em 1923, que se compunha de estilizações de lendas da região. Para a geração de escritores da revista prestava-se uma homenagem com esse título a um dos escritores que mais se preocuparam, em sua visão, com as coisas e costumes locais.

Em trabalho anterior<sup>9</sup> argumentamos que essa preocupação com o popular regional estava ligada a uma postura quase “etnográfica” ou “folclórica” de parte dos intelectuais paraenses sobre as “coisas da terra”. Essa postura seguia as tendências de um fenômeno cultural chamado de primitivismo, característico do pensamento social e artístico ocidental desde pelo menos o século XVIII. Grosso modo, primitivismo pode ser definido como a perspectiva de se valorizar as qualidades presentes em certos grupos humanos, vistas como autênticas da força, da alma ou da personalidade de cada povo e que, por sua vez, se opõe às características culturais das populações marcadas pela civilização. O primitivismo seria a valorização dos elementos primitivos e autênticos de um povo, da alma de um povo, do que lhe fornece o caráter e as principais qualidades em última instância. Segundo Elizabeth Travassos a voga do primitivismo se dá a partir do século XVIII com o hábito de coletas de poesias e música popular que ocorreu em toda a Europa e depois em outras partes do mundo.<sup>10</sup> De outro lado, esta tendência fazia parte do esforço da intelectualidade local em construir uma narrativa própria — histórica e artística — sobre a região amazônica dentro de um contexto mais amplo dos debates que antecederam até mesmo o modernismo nacional, como pode ser percebido nas revistas paraenses já citadas e na produção artística em geral.<sup>11</sup>

O interesse pelo popular regional foi percebido por comentadores locais e de fora do Pará. Câmara Cascudo, por exemplo, ao referir-se a uma obra do escritor paraense Dalcídio Jurandir, um dos mais importantes representantes da literatura paraense surgida nos anos de 1930, já apontava

para o cuidado com a pesquisa etnográfica dentro da produção literária. Para Cascudo a obra daquele escritor afirmava-se como uma “boa e segura fonte de informação etnográfica, já que em sua escrita o documento humano (...) não foi empurrado e comprimido para caber dentro de uma tese, mas vive, livre e natural, na plenitude de uma veracidade verificável e crível”.<sup>12</sup> Nesse mesmo sentido vão as observações de Bruno de Menezes, o fundador da revista *Belém Nova*, que na década de 1950 já se encontrava na condição de um escritor consagrado pela crítica e presidente da Academia Paraense de Letras. Em entrevista dada para a revista *Amazônia*, falou sobre o papel do escritor da região amazônica e os temas que deveria buscar e expressar de forma literária: “O homem, no campo social, brutalizado pela selva, inclusive o índio, em busca de elevação de suas condições mentais e físicas, deveria objetivar os romances amazônicos, abstraindo a paisagem tão sofisticada literariamente”. E continua, considerando a importância do folclore na produção literária: “uma das riquezas do romance social do vale, seria a fixação do folclore e fabulário amazônicos, (...) para não se perder tantas sobrevivências interessantes”.<sup>13</sup>

Vê-se que o caráter “etnográfico” ou “folclórico” da arte paraense apresenta-se como um dado recorrente. Também em alguns casos indica-se o chamado para uma arte amazônica em sentido transnacional ou indo-latina, como já visto no caso de Abguar Bastos.

Grosso modo, o que podemos observar e o que tentamos mostrar até aqui, é que esse olhar etnográfico ou folclórico parecia ser uma tendência comum do discurso literário e artístico da primeira metade do século XX no Pará e, como veremos em seguida, essa tendência acompanhará toda a constituição de um campo regional da arte, mas não só na literatura como também, e particularmente, na música.

## Música e modernismo

A literatura ao buscar como objeto de reflexão o homem da Amazônia acabaria mais cedo ou mais tarde elegendo, ou melhor dizendo, construindo seu personagem principal. E no caso paraense, para ficarmos apenas no estado do Pará, esse personagem foi sem dúvida nenhuma o “caboclo”. Seguindo-se as reflexões de autores como Deborah Lima, podemos perceber algumas nuances do conceito de caboclo no pensamento social e artístico. Para aquela autora o caboclo é visto geralmente como o homem amazônico típico; apresenta conotação masculina como caçador e pescador e sua versão feminina, a caboclinha, diferentemente, aparece quase sempre cercada de conotação sexual, “simbolizando uma sensualidade mansa”<sup>14</sup>. A literatura amazônica, em particular, é bastante responsável pelas representações desse personagem popular típico, pois o apresenta como um elemento central da criação literária e tende a retratar “o que é peculiar e exótico para o leitor brasileiro urbano médio”.<sup>15</sup>

Não há espaço neste texto para uma análise profunda das várias modalidades da representação do caboclo construídas pelas artes na Amazônia. Aqui devemos apenas alertar para o fato de que a idéia de caboclo na maior parte das vezes advém mais dos artistas, dos intelectuais e mesmo do discurso acadêmico em relação a um sujeito social que na prática é bastante heterogêneo — assim como é heterogênea a própria região amazônica. A esse sujeito direciona-se um discurso que o torna “o outro” da fala de

<sup>12</sup> CASCUDO, Câmara *apud* MORAES, Eneida. Três casas e um rio. *Amazônia*. Belém, n. XLII, ano 4, jun. de 1958.

<sup>13</sup> MENEZES, Bruno. BRUNO DE MENEZES: a expressão de meu eu está na diversidade de meus poemas. *Amazônia*. Belém, n. XXV, ano 3, jan. 1957, Col. “Entrevista do mês” por Jurandir Bezerra.

<sup>14</sup> LIMA, Deborah de Magalhães. A construção histórica do termo caboclo: sobre estruturas e representações sociais no meio rural amazônico. *Novos Cadernos NAEA*, Belém, v. 2, n. 2, Dez. 1999. p. 12-13.

<sup>15</sup> PRETO-RODAS, 1974 *apud* LIMA, Deborah de Magalhães, *op. cit.*, 1999, p. 15.

quem o pronuncia. Assim, caboclo é muito mais um termo de atribuição do que uma palavra de auto-referência<sup>16</sup>. Aqui pretendemos apenas mostrar que os artistas locais fizeram amplo uso desta categoria como um dos elementos centrais para a criação poética já que esse personagem muitas vezes aparece, a nosso ver, como uma espécie de representação do povo em uma versão regionalizada da história nacional.

Devemos notar também que não só a literatura elegeu/construiu o caboclo como tema central de seu discurso, mas dentro deste bojo ela, por vezes, é também reveladora das representações da própria música cabocla como tema a ser descrito, narrado e exposto. Em alguns casos a literatura expõe a música, obviamente como testemunho literário, assim como a música vai se alimentar da literatura no clima cultural dos anos de 1930 a 1960, e até mesmo antes disso. Pois vejamos alguns exemplos:

Em 1939, na revista *A Semana*, o poeta Sylvio Barradas publicou um poema com o nome de Festa de caboclo, que parece bem representativo desse movimento de descoberta das coisas do povo, e, neste caso, particularmente da música feita pelo povo da Amazônia. Dada a importância deste poema para nossa discussão o transcreveremos na íntegra:

*Festa de caboclo*

*Barraca de palha e de chão batido  
Fervilha de gente que dança e que sua;  
Lamparina num canto da casa  
Dança a sombra do povo que dança  
E mistura a fumaça com a poeira do chão.  
A cabocla dengosa  
De olhos furtivos  
Cabelo escorrido  
Vestido encarnado  
E fita na testa  
Dança bem...  
Mas... olhando pro chão.  
O flautista cospe um choro pra dentro da flauta  
Que sahe do canudo trezandando a cachaça  
A rabeca na curva do braço  
Arremeda com raiva o rangido da rêde:  
"Rem ruem, rem reum"  
Cavaquinho na dança do grilo  
Excita o caboclo a apertar sua dama:  
"Trinque trinque seu Mané!"  
"Trinque trinque seu Mané!"  
Violão é Pae João  
Que marca o rojão  
Batendo o bordão  
Roncando pro chão  
Floreiro comprido de marcação;  
O ganzá joga milho no telhado do choro  
Como rabo de cascavel  
"Chique, chique, chique, chique..."  
Caboclo de rigideira*

Calças no meio das canelas  
 Camisa de Chita suando cachaça  
 Geitoso...  
 Manhoso...  
 Cutuca a cabocla em baixo do braço  
 Levanta a poeira na roda na roda da valsa  
 E vira e revira  
 No som da mazurka da polca, do samba,  
 E marca o compasso dum "shotis"  
 Faceiro, — engraçado...  
 Trocando de dama  
 Batendo como o pé...  
 As velhas falando  
 Ou então cachimbando  
 Repararam pra tudo que passa na casa  
 Vida alheia, café, lamparina, panelas...  
 Vigiam por vício  
 O namoro das filhas das outras...  
 Macacheira, cará,  
 Inhame, batata  
 Embuche a negrada  
 Fazendo de pão;  
 Café com rapadura  
 Cheirando a fumaça  
 Bebido no pires  
 Em pé na cozinha:  
 Mulher só quem toma...!  
 Os homens? Cachaça.  
 Caboclo namora  
 Conquista contrata  
 Possui volta á sala  
 E a gente não vê...  
 Quando a festa se acaba  
 As caboclas sozinhas  
 Do lado das velhas  
 Vão embora pra casa...<sup>17</sup>

Interessa-nos aqui a temática desenvolvida pelo autor, a começar pelo título: fala-se de uma festa de caboclo. Percebe-se no texto um artifício muito importante para nossa discussão, o olhar descritivo desenvolvido na exposição e narração dos acontecimentos dessa festa. Passando-se por uma espécie de etnógrafo ou folclorista amador, o poeta relata vários aspectos do que seria o cotidiano do caboclo, localizados a partir de um acontecimento específico. Neste poema encontramos a descrição do espaço, da moradia desse personagem: "barraca de palha e de chão batido"; o tipo social da cabocla: "dengosa, de olhos furtivos, cabelo escorrido, vestido encarnado, fita na testa"; o tipo social do caboclo: "calças no meio das canelas, camisa de chita suando a cachaça, geitoso, manhoso"; os hábitos alimentares: "macacheira, cará, inhame, batata"; aspectos do cotidiano, como no caso da fofoca, feito pelas velhas que se encontravam na festa: "as velhas falando ou cachimbando repararam em tudo que passa na casa"; o namoro e a vida

<sup>17</sup> BARRADAS, Sylvio. Festa de caboclo. *A Semana*. Belém, ano XX, n. 1016, 21 Jan. 1939. Foi mantida a grafia original do texto.

<sup>18</sup> TINHORÃO, José Ramos. *Historia social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 129.

<sup>19</sup> SALLES, Vicente. *A modinha no Grão-Pará: estudos sobre ambientação e (re)criação da modinha no Grão-Pará*. Belém: Secult/IAP/AATP, 2005. (Transcrições musicais por Marena Isdebsky Salles).

sexual: “caboclo namora conquista contrata possui volta á sala e a gente não vê”. Descrevem-se ainda vários elementos relacionados aos gêneros musicais da festa, assim como os instrumentos usados para tocá-los: “o flautista cospe um choro pra dentro da flauta, a rabeça na curva do braço, cavaquinho na dança do grilo, violão (...) que marca o rojão batendo o bordão, o ganzá joga milho no telhado do choro, roda da valsa, som da mazurka da polca, do samba” etc. De uma maneira geral, o que caracteriza este poema é seu caráter descritivo das “coisas do povo”, ou, em se tratando de Amazônia de seu personagem geralmente visto como característico: o caboclo. O poema aqui é muito mais que um elemento propriamente literário, é também uma espécie de pequena etnografia, espontânea, isto é, sem o caráter acadêmico especializado das ciências sociais, em forma literária obviamente, um testemunho de um tipo social específico eleito e construído pelo poeta como representativo do regional, e dentro disso, é também um testemunho sobre a música das camadas populares.

O reverso desse jogo de trocas entre literatura e música pode ser visto também. De outro lado temos a música coletando os temas da literatura para sua criação, numa relação de diálogo entre as várias modalidades de discurso artístico. Nesse caso podemos recuar até mesmo ao final século XIX no Pará. A busca da identidade nacional no período posterior a independência do Brasil contribuiu para o surgimento de um gênero musical muito popular no século XIX, a modinha seresteira, que representou muito bem o casamento da linguagem rebuscada de grandes poetas românticos com a sonoridade mestiça da música popular. Era o surgimento da parceria entre poetas eruditos e músicos populares, mostra do interesse “romântico de eruditos pelas manifestações consideradas ‘do povo’”.<sup>18</sup>

No Pará, em dois poetas do século XIX foi forte o tema da “tapuia”, que retratava aspectos do imaginário popular sobre a mulher amazônica rural e ribeirinha. Severiano Bezerra de Albuquerque, que nasceu no ano de 1843 no Ceará e viveu em Belém onde faleceu em 1897, foi autor de um poema intitulado “A tapuia ou Formosa Tapuia”. O outro escritor a abordar o tema foi Francisco Gomes de Amorim, nascido em Portugal em 1827 e radicado no Pará desde os 10 anos de idade — depois voltando à sua terra natal onde morreu em 1891. Criou “O caçador e a tapuia”. Nos dois casos os poemas foram incorporados ao mundo musical popular dos modinheiros, foram musicados por seresteiros paraenses e acabaram tornando-se músicas bastante populares. Essas duas modinhas são importantes como primórdios de um regionalismo ainda latente na música popular, e demonstram também, como observou Vicente Salles, uma relação de troca bastante intensa entre o popular e o erudito na região; já que eram poetas de origem erudita, que tiveram suas obras incorporadas por músicos populares e, depois, a partir de um processo de assimilação por outros músicos populares locais, foram folclorizadas.<sup>19</sup>

Em “Formosa Tapuia” de Severiano Bezerra de Albuquerque, têm-se a narração do encontro de um homem branco, da cidade, que se dizia dono de posses, mas que na verdade era um “regatão”: dono de embarcações que realizavam todo tipo de transação comercial junto aos moradores de pequenas comunidades ribeirinhas. De outro lado, temos uma tapuia simples e da roça. Após cortejá-la insistentemente, convidando-a para ir com ele para a cidade e viver no luxo e conforto, o homem branco acaba seduzido pelas coisas (fumo, café, rede, etc.) que a bela tapuia lhe ofereceu



e termina por querer ficar na selva com sua amada:

*“Formosa Tapuia”*

— *Formosa tapuia, que fazes perdida,  
nas matas sombrias do agreste sertão?  
As matas são tristes, são feias, são frias,  
não temes, tão moça, morrer de sezão?*

— *Não temo, cariua [homem branco], nas matas nasci...  
Se delas não gostas, não fiques aqui...*

— *As matas são próprias sómente p’ras feras  
eu peço, deveras, que saias d’aqui...*

*Eu tenho dinheiros, escravos, engenho...  
Riquezas eu tenho, tudo isso p’ra ti...*

(...)

— *Não sabes que os matos estragam a saúde...  
serviço tão rude não quero passar.*

*Vou prestes p’ra bordo, de lá p’ra cidade...*

*Por tua bondade, me dá que fumar!*

— *Espera, cariua, costume assim é:  
se dar o cachimbo, depois o café...*

— *Que belas coisinhas me estás of’reendo,  
Que rede macia, que belo açai!*

*Que peixe gostoso, gostosa farinha...*

*Pois estes petiscos são todos daqui?*

(...)

*Eu vendo a canoa, eu compro urna roça*

*E como és tão moça podemos casar...*

— *Depressa, cariua; mudaste a tenção:*

*Já queres trabalho no agreste sertão?!...<sup>20</sup>*

Já em “Caçador e a tapuia” de Francisco Gomes de Amorim, o encontro ocorre entre um caçador de cotias, homem branco e proprietário rural, e a tapuia que tenta seduzi-lo, mas é repreendida por ele que a acusa de estar espantando a caça. Decepcionada com a negativa do caçador que não compreendeu a sua investida amorosa (era “a caça quem caçava ao cego do caçador”) a tapuia reclama-se e volta para a floresta, mesmo depois dos pedidos arrependidos do caçador para que fique. Vejamos um fragmento abaixo:

*“Caçador e a tapuia”*

*“anda cá, linda tapuia,*

*“Não vás assim a fugir;*

*“Tuas palavras tão doces*

<sup>20</sup> ALBUQUERQUE, Severiano Bezerra de *apud* SALLES, Vicente, *op. cit.*, 2005, p. 124.

<sup>21</sup> AMORIM, Francisco Gomes de *apud* SALLES, Vicente, *op. cit.*, 2005. p. 128. Optamos por manter a grafia original na transcrição dos dois poemas.

<sup>22</sup> SALLES, Vicente, *op. cit.*, 2005. p. 126.

<sup>23</sup> MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1981.

<sup>24</sup> SALLES, Vicente. *Música e músicos no Pará*. Conselho Estadual de Cultura, 1970. p. 12.

*“Volve, volve a repetir.*

*— Pra traz não volve a caça;  
Meu branco, aprenda a caçar;  
Quem deseja caça fina  
Deve-a saber farejar.<sup>21</sup>*

A tapuia, tal qual o caso do termo caboclo, é sempre retratada como personagem que habita as florestas, objeto de certo mistério e desejo do homem branco; é a bela mulher que, mesmo em trajes pobres, seduz, seja o branco comerciante, que viaja pelos rios da Amazônia, seja o que já vive nessas terras e caça nas suas matas. É retratada como a moradora típica do agreste sertão, que prefere viver na selva com poucos recursos do que viver na cidade. Sem calçados, bebendo na cuia, sem ambição, mas que detém o conhecimento e o controle dos recursos naturais para a sua sobrevivência: açaí, peixe, café, fumo, rede, etc. Nas duas poesias, particularmente em Formosa tapuia de Severiano Bezerra de Albuquerque, se constrói um tipo social com bastante detalhamento dando-se forma uma idéia de popular e regional bastante romântica, aos moldes do século XIX. É importante, por fim, considerar as fontes para a criação das duas obras. Segundo Vicente Salles, “ambos os poetas se inspiraram (...) em fatos concretos, em motivos preexistentes”<sup>22</sup> da cultura popular das regiões de onde viveram ou passaram. Os motivos folclóricos seriam da região do golfão marajoara, em Alenquer no caso de Francisco Gomes de Amorim e em Gurupá para Severiano Bezerra de Albuquerque, cidades onde era possível encontrar tanto o tipo do caçador de cotias como o do regatão.

Mas, apesar das tapuias do século XIX, será no bojo dos debates modernista que na década de 1930 vai surgir uma geração de músicos de origem erudita que vão dialogar de forma mais definitiva com o popular e o folclórico da região, em sintonia com o que se dava no mundo das letras paraenses. Essa será a geração que ficou marcada com a presença de Waldemar Henrique, um músico da terceira geração nacionalista da música erudita brasileira<sup>23</sup>. Além dele, outros maestros e músicos de ascendência erudita vão constituir um primeiro movimento mais estruturado de música regional com a incorporação de ritmos e temas de manifestações populares em suas obras. Segundo Vicente Salles, esses músicos, dos quais tomaram parte também Gentil Puget, Jayme Ovalle, Iberê de Lemos, Mário Neves, Sátiro de Melo e outros, fizeram parte de uma geração de autores que “ingressou na história da música brasileira como autênticos criadores de canções que, na arte erudita e popular, representaram o extremo Norte, com suas músicas e suas lendas”<sup>24</sup>.

Tal como defendiam os modernistas — particularmente Mário de Andrade quanto à música nacional, e de certa maneira como defendia autores como Abguar Bastos, no caso paraense — a única maneira de se fazer arte universal era fazê-la regional olhando-se fundamentalmente para as manifestações populares. Desta maneira em Belém, a partir da década de 1930, esses artistas lançaram seu olhar para as manifestações da cultura popular e contribuíram, inicialmente, para a criação de um discurso musical sobre a região amazônica.

Antecipando as observações de outros autores sobre esse período, Vicente Salles notou que foi paradoxalmente no contexto da chamada crise

da economia da borracha, iniciada a partir do início dos anos de 1910, que surgiu essa geração de músicos regionais. Enquanto economicamente a região passava por um período de decadência depois de longos anos de crescimento advindos da exportação da borracha *in natura*, a arte mostrava forte vigor tanto na literatura como na música.<sup>25</sup>

Waldemar Henrique foi o artista que mais se destacou naquele momento e, como tantos outros artistas, acabou construindo sua carreira no Rio de Janeiro, onde as possibilidades pareciam bem melhores. Outro nome importante foi o de Gentil Puget, que atuou mais ou menos no mesmo período que Waldemar e seguiu também o mesmo rumo na carreira, indo morar no Rio de Janeiro após se destacar no cenário local. No final da década de 1930 esses dois nomes já eram bastante festejados pela imprensa e pela intelectualidade paraense e atuavam nas rádios de Belém divulgando o que se produzia no campo da música de base folclórica, como podemos ver no texto a seguir:

*A música folc-lórica brasileira, com seu ritmo estranho e bizarro, tem em Gentil, um dos seus mais lídimos e expressivos cultores.*

*(...) sua vitória definitiva, na arte a que se devotou por natural pendor, dependia apenas da oportunidade de uma viagem à metrópole. (...). Temos exemplos frisantes de que assim acontece realmente. E, como estamos nos referindo à moderna arte musical brasileira, o nome de Waldemar Henrique serve de provas ao que acabamos de afirmar. (...). Com Gentil Puget, o fato se reproduzirá, estamos certos.*

*A prova está na recente decisão da Rádio Club do Pará, incluindo na sua programação semanal as “Vozes e Ritmos do Brasil”, sob direção artística de Puget, (...) que tem por finalidade a propaganda da música popular brasileira...<sup>26</sup>*

Naquele momento, Gentil Puget já se destacava como um pesquisador do folclore regional. Canções, brinquedos, poesias, temas musicais locais, etc., foram coletados por ele e acabaram servindo como fontes de informações sobre as manifestações da cultura popular da região. Segundo Vicente Salles, teria sido Gentil Puget a “maior autoridade do folclore musical paraense e o mais fecundo pesquisador de seu tempo<sup>27</sup>. Partes de suas pesquisas eram expostas nas rádios do Pará, do Rio de Janeiro e de Manaus em momentos diferentes de sua carreira. Em 1945, por exemplo, Puget apresentou um programa intitulado *Aspectos característicos da música no vale amazônico*, em que mostrava exemplos da música cabocla em sambas, toadas, carimbós e marchas<sup>28</sup>. Também publicou artigos na imprensa local e carioca sobre esses estudos e produziu músicas baseadas no que coletou em campo e as exibiu em recitais e concertos. Segundo ainda o que nos informa Salles, em certo momento de sua vida ele possuía mais de cinco mil temas musicais folclóricos coletados e arquivados. Parte desse material serviu de fontes para folcloristas e escritores, como para Cecília Meireles em suas publicações sobre o folclore brasileiro, e outra parte acabou se perdendo no final de sua vida no Rio de Janeiro. O que consta de sua biografia é que, diferentemente de Waldemar Henrique, por exemplo, os seus últimos dias foram bastante conturbados e ele acabou morrendo em condições precárias, o que contribuiu para que parte de sua obra acabasse desaparecendo.

Waldemar Henrique também fez estudos do folclore paraense e nacional. Na sua vasta obra podem ser encontrados gêneros variados de

<sup>25</sup> *Idem, Ibidem.*

<sup>26</sup> CRUZ, Ernesto. “Opinião de um fan”. *A Semana*, Belém, n. 1030, ano XXI, 06 mai. 1939. Col. “Radiovisão” por José Maria.

<sup>27</sup> SALLES, Vicente. *O negro na formação da sociedade paraense*. Belém: Paka-Tatu, 2004. p. 219.

<sup>28</sup> *Idem, ibidem*, p. 219.

<sup>29</sup> Confira: CD *Waldemar Inédito e Raro Henrique*, Projeto Uirapuru, v. 14, SECULT, 2005. Nesse CD encontra-se uma coletânea de várias obras de Waldemar Henrique descobertas e divulgadas a pouco tempo, dentre elas estão valsas, canções amazônicas, fox-canções, pontos de rituais afro-brasileiros coletados no Recife, temas do folclore de Minas Gerais e um carimbó de 1934.

<sup>30</sup> Conferir COSTA, Tony Leão da, *op. cit.*, 2008. Sobre o conceito de “invenção da tradição” ver: HOBBSAWM, Eric e RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

<sup>31</sup> BARATA, Ruy *apud* OLIVEIRA, Alfredo. *Paranatinga*. Belém: SECULT, 1984. p. 44.

<sup>32</sup> *A Província do Pará*, Belém, 17 set. 1967. 2º Caderno. p.10.

música, indo do popular até o erudito. No geral, sua obra é mais identificada com o canto lírico e feita para recitais. Mas podemos encontrar até mesmo um carimbó composto na década de 1930 <sup>29</sup>. É interessante percebermos que nas gerações de artistas paraenses posteriores aos anos 1950 o nome de Gentil Puget não se faça presente, diferente do que ocorre com o nome de Waldemar Henrique, considerado pelas gerações posteriores à sua como a grande referência na música regional no Pará. Como veremos, a memória musical paraense em grande parte tem em Waldemar Henrique seu principal nome, num processo de invenção de memória e tradição da música popular no norte do país.<sup>30</sup>

No Pará, após a década de 1920, o modernismo, em busca do povo amazônico, lançava seu olhar tanto na literatura como na música. Maestros e compositores de vertentes eruditas flertavam com o popular em vários momentos, assim como se utilizavam das ondas do rádio para divulgarem seus trabalhos. Por hora basta registrar a existência de um movimento modernista também no campo da música paraense.

### **Década de 1960: continuidades e rupturas na música regional**

No ano de 1984, em uma entrevista ao músico e pesquisador Alfredo Oliveira, Ruy Barata, poeta que estreou nas páginas da revista *Terra Imatura* no final dos anos 1930, falou um pouco de sua concepção de música popular e, às proximidades do fim da ditadura militar que oprimia o país desde 1964, mostrou toda sua inquietação política: “A chamada letra regional é sempre uma letra política. (...) O opressor sempre impõe a sua linguagem. O regional foge a essa imposição”. E complementava qualificando o caráter de suas letras: “Todas as minhas letras são políticas porque não sou um alienado, flagram uma realidade local e, necessariamente, não servem a qualquer regime”.<sup>31</sup>

Naquele momento falava um Ruy Barata bastante diferente do poeta estreado dos anos 1930. Já havia sido preso e perseguido pelo regime militar, havia perdido seu cargo de professor na Universidade Federal do Pará por conta desta perseguição, e havia militado nos quadros de comando do Partido Comunista. Além disso, era um poeta consagrado na crítica e junto à intelectualidade artística local e mais, era reconhecido como um letrista que expressava a cultura amazônica em suas letras em parceria com artistas mais jovens.

Na verdade Ruy Barata representava uma liderança respeitada tanto do ponto de vista da luta contra a ditadura militar como na sua trajetória artística. Em meados da década de 1960, logo após a eclosão do golpe de estado e após os primeiros momentos da repressão em Belém, sua casa se tornou ponto de encontro da juventude artística que pela música e poesia (engajada ou não) vivia os novos momentos da política e da cultura nacional. Era uma nova geração de poetas, músicos e letristas que estava, no dizer de um jornal da época, “disposta a dar uma participação efetiva no Pará no moderno movimento de música popular brasileira, fazendo estudos e pesquisas”<sup>32</sup>. Os estudos e pesquisas aos quais se referiam o jornal tinham um objetivo bastante claro: pretendiam conhecer os interiores do estado do Pará, as cidades afastadas do centro urbano de Belém e, sobretudo, a música que era feita pela gente do povo. No mesmo momento informava-se ainda que Ruy Barata e seu filho Paulo André Barata — violonista e um

dos seus principais parceiros — estavam interessados particularmente na pesquisa sobre o carimbó.

O objetivo maior daquele trabalho era assim definido: “saber se nós temos uma música popular genuinamente paraense, a exemplo do Nordeste onde existe uma área de música rural que valoriza e desenvolve o homem”. Para isso a pesquisa se realizaria nas proximidades do Rio Xingu e na Região do Salgado, nordeste do estado do Pará. Além desta grande investigação no interior, dizia a matéria que o grupo liderado por Ruy Barata se caracterizava também “pela fraternidade” e pretendia com isso “crescer em muitos sentidos. E um deles é aumentar, trazendo para seu seio os sambistas e letristas anônimos, perdidos em nosso subúrbio, sem chances, sem oportunidades”.<sup>33</sup>

Assim, podemos perceber que: se de um lado havia o interesse pela cultura popular interiorana nortista de modo a se fazer uma música regional particular, mas atenta aos debates nacionais da “moderna música popular brasileira”; de outro lado buscava-se na cultura popular marginal da própria capital do Pará, Belém, nos seus subúrbios, a fonte de inspiração para a criação artística. O “povo”, neste sentido, seria tanto o interiorano como o suburbano.

Obviamente que a casa de Ruy Barata era apenas um dos locais onde a nova geração de artistas e intelectuais paraense se encontrava. Fora aquele espaço, a casa de outros personagens como a do advogado Helio Castro; lugares públicos como o Bar do Parque (ao Lado do Teatro da Paz, na Praça da República, centro de Belém); ou a zona de bares e baixo meretrício do bairro da Condor (na periferia da cidade), também eram lugares de encontro da nova geração. Entre os artistas que surgiram naquele momento podemos destacar os nomes de Paulo André Barata, João de Jesus Paes Loureiro, José Vilar, Alfredo Oliveira, Simão Jatene, Heliana Jatene, Pedro Galvão de Lima, Rosenildo Franco, Cleodon Gondim, De Campos Ribeiro, Edgard Augusto, Galdino Penna, Fafá de Belém, entre outros.

Percebia-se naqueles anos uma intensa movimentação cultural em vários setores do mundo artístico e em particular na música popular. Tal como ocorria nos principais centros políticos, econômicos e culturais do Brasil, em Belém a cultura e a política estavam juntas num mesmo debate sobre os rumos do país. Efetivamente este movimento se dava na realização de festivais, na criação de uma arte engajada, na atuação de setores da classe média em movimentos artísticos e políticos etc. A sociedade paraense passava por algumas mudanças que explicam tanto um cenário de mudança cultural como o de permanências em certas tendências. Resumidamente vejamos:

Com o Golpe de 1964 os espaços convencionais de agitação e contestação política foram reprimidos e, conseqüentemente, novas formas de protesto começam a se articular. Como observou um dos participantes, a produção musical ganhou espaço como forma de contestação ao novo regime: “A insuportável mudança imposta pela ditadura militar proibia o discurso político. Ora, é melhor sofrer cantando do que calado, portanto era preciso cantar”.<sup>34</sup>

Naquele momento realizaram-se vários eventos de música, como o 1º Festival de Música Popular Paraense, que ocorreu em 1967; os festivais da CAJU (Casa de Juventude Católica), entre os anos de 1968 e 1969; e uma série de outros festivais universitários que sucederam durante a década de 1970.

<sup>33</sup> *Idem, ibidem*. p.10.

<sup>34</sup> OLIVEIRA, Alfredo. *Ritmos e cantares*. Belém: SECULT, 2000, p. 265.

<sup>35</sup> Depoimento de João de Jesus Paes Loureiro, Belém, 21 nov. 2007.

<sup>36</sup> OLIVEIRA, Alfredo, *op. cit.*, 2000, p. 294.

<sup>37</sup> Cabe aqui definirmos rapidamente o uso que fazemos de algumas categorias: a) “música popular” é aqui entendida como a música urbana, veiculada pelos modernos meios de comunicação de massa (rádio, TV e discos) e ligada ao mercado fonográfico; b) “música erudita” ou de “câmara” é aquela associada ao consumo de setores vistos como de gosto “especializado” e “refinado”, consumida em ambientes restritivos e geralmente executada fora do contexto popular ou folclórico; c) “música folclórica” é vista como música anônima e espontânea, enraizada na cultura popular de determinados grupos, sobretudo em ambiente rural ou semi-rural. Historicamente esses três tipos não são de maneira nenhuma “puros”, “estáticos” e “sem contato”. Na maior parte das vezes mantém intercâmbio e mútua influência, o que não invalida os seus usos especializados para a melhor compreensão da ação de personagens sociais heterogêneos.

O movimento estudantil através da UNE (União Nacional dos Estudantes) e do CPC (Centro Popular de Cultura) atuava no Pará como representante de uma política nacional articulada, apoiando ou realizando eventos que envolviam a produção artística (na música, no teatro, na poesia, etc.) e a mobilização política dos estudantes. No Pará desde os anos 1950 a UAP (União Acadêmica Paraense) dirigia a atuação do movimento estudantil local. Algumas das lideranças mais destacadas da UAP, como João de Jesus Paes Loureiro e Pedro Galvão de Lima, atuavam tanto na política estudantil como na produção artística.

O aparecimento de grupos como Os Menestréis, que durante os anos de 1967 e 1968 movimentou o cenário cultural de Belém. Este grupo reuniu boa parte da nova geração de artistas, assim como personagens mais antigos. Sua proposta era juntar música e poesia em espetáculos que pretendiam mostrar a inquietação da juventude e o que estava sendo produzido de novo na cidade. Segundo Paes Loureiro era um grupo bastante grande e, conseqüentemente, heterogêneo em seus posicionamentos estéticos e políticos. Daí que foi integrado tanto por artistas de posicionamento político claramente de esquerda — como era o caso do próprio Paes Loureiro e o de Ruy Barata, que também fazia parte do grupo — como por pessoas que não necessariamente atuavam na política anti-regime.<sup>35</sup>

A partir de 1962 com a chegada de emissoras de TV ao Pará, a TV Marajoara, que pertencia à rede de comunicação dos Diários Associados, surgiu como novo espaço de divulgação da produção musical local. Com a TV produzindo programas com artistas paraenses, era possível veicular parte do que se fazia na cidade. Obviamente que em alguns casos com certa dificuldade, dado o problema da falta de alguns recursos técnicos de artistas e das emissoras locais e mesmo em decorrência da perseguição e censura a alguns artistas por parte das autoridades governamentais. Seja como for, esses novos espaços, mesmo que usados com alguma dificuldade serviram como veículo para a valorização da música popular brasileira e em particular a produção sobre temas locais. A temática da música regional aparecia com vigor no campo da música popular seja pelo uso de gêneros musicais vistos como tipicamente regionais, como o carimbó, seja pela busca da regionalização de gêneros nacionais ou internacionais. Sobre este último aspecto afirmou Alfredo Oliveira: “o nosso sentimento regionalista assumia expressão musical em forma de samba, choro, frevo, marcha-rancho, guarânia, etc”.<sup>36</sup>

Naquele contexto, surgiram as primeiras experimentações no sentido de uso do carimbó por setores da classe média e intelectualidade artística belenense. A música popular flertava com o que era ainda encarada como apenas uma música folclórica, identificada com o caboclo da Amazônia. Ou mesmo com algo que até então tinha sido objeto de pesquisa e experimentação somente por músicos advindos de uma formação erudita, como Waldemar Henrique e Gentil Puget<sup>37</sup>. Nessa conjuntura uma das primeiras exposições do carimbó para público urbano se deu na segunda apresentação do grupo Os Menestréis, em junho de 1968. A música em questão era o carimbó “Salviana” de Paulo André Barata e Paes Loureiro. Aquela apresentação foi para um público urbano e intelectualizado, formado em boa parte por estudantes universitários. Tratava-se de uma carimbó estilizado, isto é, com uma estrutura instrumental diferente do que se tinha nos terreiros do interior do estado ou mesmo nos subúrbios de Belém na

mesma época — como veremos adiante.

Por fim deve-se considerar que no contexto cultural da música popular e das artes de uma maneira geral, em Belém dos anos 1960 e 1970, havia espaço tanto para artistas engajados politicamente, como para uma juventude criativa e inovadora que tinha na música uma forma de expressão desinteressada da política em sentido estrito. Obviamente, nem todos os artistas surgidos nesse momento tinham a mesma concepção de arte e política que Ruy Barata, por exemplo. Neste sentido, existiam tanto posturas caracterizadas com o que o sociólogo Marcelo Ridenti chamou de “romantismo revolucionário”<sup>38</sup>; as quais associadas a uma busca das raízes supostamente autênticas e puras do povo brasileiro constroem um discurso de contestação à modernidade capitalista, e no caso em questão, ao regime militar, visto como representante dos interesses do capital no país. Mas também eram possíveis posturas de rebeldia e agitação cultural desassociadas da política do Estado e de qualquer crítica anticapitalista. Postura esta que muitas vezes manifestava-se a partir da atuação de uma “boemia desinteressada”<sup>39</sup> que também produzia música e/ou literatura, tal como pudemos perceber em parte dos artistas paraense.

Independente da postura política o tema do popular continuava no centro das preocupações de literatos e músicos populares naquelas décadas, e boa parte disso ocorria pela presença de personagens advindos diretamente do modernismo paraense. Não só Ruy Barata era muito importante para a nova geração na medida em que de certa forma os agrupava e inspirava em muitos momentos; o próprio Waldemar Henrique teve papel central como modelo a ser seguido, pelo menos para parte da nova geração.

Henrique passou a maior parte de sua carreira fora do estado do Pará. Em 1933 ele se mudou para a capital federal onde trabalhou em rádios, fez músicas para filmes e peças de teatro nacionais, e teve intensa atividade no meio artístico. À Belém retornou definitivamente apenas em 1966, quando passou a dirigir o imponente Teatro da Paz — prédio luxuosíssimo e suntuoso remanescente da época áurea da economia da borracha. A esta altura era considerado em sua terra natal um ícone da música nacional. A imprensa local, sobretudo a partir de seu retorno definitivo para Belém, fazia o papel de construir a imagem do “maior artista da Amazônia”.

De uma maneira geral a maior parte da produção jornalística, através de artigos de opinião ou de reportagens sobre Waldemar Henrique, destaca o fato de este ter sido um artista local que conseguiu fazer uma carreira de sucesso dentro e fora do Estado, e até fora do Brasil. Neste sentido, seria ele um típico representante do Norte do país levando para o Brasil e para o mundo as riquezas da cultura, do imaginário, do meio ambiente selvagem e do caboclo amazônico. Seria para uns “uma das raras glórias que o Pará pôde, até hoje, com justo desvanecimento, ostentar lá fora”<sup>40</sup>; para outros, “o que de mais alto, de mais extraordinário e de maior repercussão foi feito, nas artes, pela Amazônia (...) pelo talento de um caboclo da Amazônia”<sup>41</sup>. E mais: “um homem que conquistou o mundo pelo seu gênio musical e poético, e que tinha esse mundo, praticamente a seus pés”<sup>42</sup>; “o paraense diante de quem os franceses caíram de joelhos (...) caíram em êxtase”<sup>43</sup>, em uma de suas turnês no exterior; aquele cuja data de aniversário, que coincidia com a da fundação do Teatro da Paz, deveria ser elevada à condição de feriado em homenagem ao “maior músico paraense deste século”<sup>44</sup>. Em resumo, para parte significativa da imprensa paraense — e para os representantes

<sup>38</sup> RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

<sup>39</sup> COSTA, Tony Leão da, *op. cit.*, 2008. p. 57.

<sup>40</sup> CELINA, Lindanor. Recado aos musicistas e compositores paraenses. *Folha do Norte*, Belém, 31 dez. 1959. Col. Minarete.

<sup>41</sup> BRAGA, Genesino. Cancioneiro da Amazônia. *A Província do Pará*, Belém, 27 jun. 1976. 3º Caderno, p. 6.

<sup>42</sup> MALATO, João. Um crepúsculo iluminado. *O Liberal*, Belém, 6 abr. 1979. 1º Caderno, p. 6.

<sup>43</sup> CELINA, Lindanor. “Gloria a Waldemar”. *O Liberal*, Belém, 8 jan. 1984. 1º Caderno, p. 23.

<sup>44</sup> GODINHO, Sebastião. Ao mestre, com carinho. *O Liberal*, Belém, 15 fev. 1985.

<sup>45</sup> CARNEIRO, W. Soares. *Gratias, Leonam! A Província do Pará*, Belém, 1989. 2<sup>o</sup> Caderno, p. 4.

<sup>46</sup> Depoimento de João de Jesus Paes Loureiro, *op. cit.*, 2007.

<sup>47</sup> SIMÕES, Carlos. Na onda do carimbó. *Folha do Norte*, Belém, 4 jan. 1972. 2<sup>o</sup> Caderno, p. 1.

da intelectualidade artística que se expressava nestes jornais — falar de Waldemar Henrique seria como se estivessem se referindo àquele personagem cuja presença pensa-se até mesmo estar “diante de um santo”.<sup>45</sup>

Obviamente Waldemar Henrique foi redescoberto pela geração da década de 1960, que passou a tê-lo como uma referência em termos de música de caráter regional, mesmo sendo considerado, por alguns, como pouco acessível ao povo, já que não fazia propriamente música popular. Assim comenta Paes Loureiro: [Ele era] “uma lenda, uma lenda, (...) viam-se músicas do Waldemar sendo cantadas, (...) cantadas de uma forma do canto lírico que não aproximava muito de um sentimento, de uma divulgação popular”<sup>46</sup>.

Em conclusão, podemos perceber até a década de 1960, para a temática tratada aqui, um cenário de permanências e rupturas. Pois vejamos:

Diferentemente do período anterior, é no campo da “música popular” que as preocupações com o “popular regional” mais se efetivaram nos anos de 1960 e 1970. Até então o regionalismo na música paraense tinha em autores que estavam no limiar entre o popular e o erudito seus principais representantes. Sobretudo nos casos de Waldemar Henrique e Gentil Puget. Contudo, entre 1920 e 1960 não existia ainda em Belém uma “música popular” claramente reconhecida como paraense ou amazônica.

A temática do popular mantém-se como preocupação dos artistas da década de 1960, assim como a presença de modernistas mais velhos continua como ponto de referência: casos de Ruy Barata e Waldemar Henrique.

Além da eleição do caboclo como tema principal para criação musical e poética, identifica-se (elege-se/constrói-se) agora claramente uma “música popular cabocla típica”: o carimbó.

### **Os “Caboclos da gema” e a urbanização do carimbó na década de 1970**

*Mas o bom mesmo de carimbó é José Zacarias, moço humilde, de 24 anos, caboclo da gema e hábil na movimentação de braços e pernas, que sai requebrando e rodando... se abaixa, levanta... arrasta a sandália e gira e volteia... um bamba, enfim. (...) Magali, a cabocla de 14 anos, é outra que tem carimbó nos pés e no sangue. Ele busca o parceiro... e se curva à direita, à esquerda, pra frente, pra trás... bamboleia, gingando, dançando, suando, sorrindo... e lá vai carimbó, a noite inteirinha.*<sup>47</sup>

Enquanto Os Menestréis e outros grupos estilizavam o carimbó para um público urbano e de classe média, boa parte deste formado por estudantes, nos subúrbios de Belém o carimbó já era bem disseminado desde pelo menos o final da década de 1960. Alguns clubes de áreas mais afastadas do centro, como Tenoné, Outeiro e Icoaraci ou bairros periféricos mais próximos, como Guamá e Jurunas, contratavam grupos de carimbó com certa frequência e até realizavam concurso de dança no gênero. Em Icoaraci, existia o Veteranos Esporte Clube, onde o carimbó ocorria quase todo final de semana. O Tenoné Esporte Clube, por exemplo, próximo ao distrito de Icoaraci, em 01 de janeiro de 1972 realizou um concorrido concurso de dançarinos de carimbó. Esses clubes suburbanos não eram freqüentados pela elite da cidade, que obviamente iam a outros lugares como o Pará Clube, a Assembléia Paraense e demais clubes sociais no centro de Belém. Aquelas eventos suburbanos eram freqüentados pela



população mais pobre que parece ter acolhido aquela música muito mais rapidamente, já que, como dizia o jornal acima: lá se encontravam os verdadeiros caboclos da gema, produtores e apreciadores do ritmo, como foi o caso dos vencedores do concurso de dança do Tenoné Esporte Clube: os humildes Zé Zacarias e Magali.

A matéria acima era reflexa de um fenômeno ocorrido nos primeiros anos da década de 1970, que foi amplamente noticiado e debatido pela imprensa local: o rápido crescimento do carimbó na indústria cultural de Belém. A música que até 1970 era mais entendida como música folclórica iniciou sua assimilação pela indústria do disco e aparece da periferia ao centro da cidade trazendo nomes até então desconhecidos ou muito pouco conhecidos do público, como por exemplo, os dos compositores e cantores Pinduca e Verequete.

É importante esclarecer que o amplo debate que envolveu a popularização do carimbó na primeira metade dos anos 1970 levou à formação de dois grupos com visões distintas sobre aquela manifestação. De um lado, surgiram os defensores do carimbó chamado “pau-e-corda” ou “carimbó de raiz”. Estes afirmavam ser necessário defender o carimbó de elementos modernos e comerciais; eram contra o uso de guitarras, baterias e outros instrumentos que viessem a “desvirtuar” a música original tirando-a da condição de música genuinamente popular e amazônica. O grupo era formado por alguns folcloristas e intelectuais, parte da intelectualidade artística da nova geração, e mesmo por artistas suburbanos criadores de carimbó, como foi o caso de Verequete.

Augusto Gomes Rodrigues, o Verequete, nasceu em 16 de agosto de 1916 em Quatipuru, na região do salgado, nordeste do Estado do Pará. A mesma região objeto de pesquisa por parte dos jovens artistas dos anos 1960. Desde muito jovem, já morando em Icoaraci, distrito periférico de Belém, se envolveu com bois-bumbás e festas populares da quadra junina. Por volta de 1960 teria se dedicado quase exclusivamente ao carimbó. Em 1971 fundou o seu próprio grupo, O Uirapuru do Amazonas, e neste mesmo ano gravou o que foi provavelmente o primeiro registro fonográfico daquela música para o mercado. Pouco depois com a popularização do carimbó torna-se um de seus principais divulgadores. Verequete se dizia produtor do formato “autêntico” e acusava outros artistas, como Pinduca, de terem deturpado a música na medida em que usavam instrumentos não originários do gênero<sup>48</sup>. As críticas de Verequete a Pinduca ressoam até hoje nos meios artísticos e culturais de Belém. No cenário cultural da cidade e da região não é raro vermos debates sendo travados entre pessoas que de um lado defendem o carimbó como música folclórica autenticamente popular e aquelas que defendem a sua modernização.

De uma maneira geral o carimbó de idos de 1970, que era definido como pau-e-corda, apresentava as seguintes características: 1. Instrumental específico que tem por base dois ou no máximo três grandes tambores de madeira oca (que podem chegar a ter até 1,5 metros de comprimento), com uma das extremidades coberta com couro animal. Estes tambores eram tocados na horizontal com os tocadores sentados sobre o tambor. Em alguns casos um segundo tocador sentava-se na parte traseira do tambor munido de baquetas de madeira maciça que batiam no próprio corpo rijo do instrumento, acompanhando o contratempo da marcação do toque principal do couro, que era feito com as mãos. Estes tambores eram conhecidos como

<sup>48</sup> COSTA, Tony Leão, *op. cit.*, 2008.

carimbós ou curimbós; 2. A dança, na qual as mulheres mais paradas são cortejadas pelo homem que saracoteia ao seu redor e evita ser coberto pela saia da mulher; e, 3. A música marcada por ritmo sincopado e dançante e com letras que no geral tratam do cotidiano do homem do campo e do pescador. Fora esses elementos, era possível encontrar instrumentos de sopro (clarinete, flauta ou sax), de corda (geralmente um banjo ou rabeca) e de percussão (xeque-xeque ou pandeiros).

Do outro lado da contenda existia o grupo que pretendia tornar o carimbó um produto comercial e moderno. Pinduca foi o artista que mais atuou nesse sentido: modificou o carimbó com a introdução de guitarras, bateria e contrabaixos elétricos e inseriu elementos caribenhos na estrutura da música. Ele foi o artista de maior sucesso regional e nacional do carimbó e ao mesmo tempo o artista sobre o qual maior número de acusações de deturpações recaiu. Aurino Quirino Gonçalves, o Pinduca, nasceu em 04 de junho de 1937. Era também originário de uma cidade do interior, Igarapé-Miri, e desde cedo se envolveu com folguedos populares. Já em Belém nos anos 1950 e 1960 ganhou a vida como músico de bandas de baile suburbanos e populares, além de trabalhar na polícia militar do estado. Assim como Verequete viveu a vida toda em bairros da periferia de Belém.

Em 1959 Pinduca fundou seu próprio grupo musical que de início não tocava carimbó. Mas a partir de fins da década de 1960 introduz o folclore em seu conjunto, acabando mais tarde sendo identificado como um dos principais difusores do gênero. No auge de seu sucesso chegou a vender mais de 100 mil cópias de LPs, o que era uma marca impressionante em se tratando de artista paraense na década de 1970. Suas músicas chegaram aos estados do Nordeste, especialmente, mas também chegou a ser conhecido no Sudeste do Brasil e até mesmo fez shows no exterior por certo período. Em sua visão, seu trabalho não foi o de deturpar o carimbó, muito pelo contrário, teria feito a sua *modernização*, teria lhe dado a forma de um produto comercial, ao acessar o mercado massivo de discos, com isso transformando-o, em suas palavras, em *música popular brasileira*.<sup>49</sup>

Com a contenda sobre o carimbó verifica-se que no Pará — tal como ocorria no centro da indústria cultural brasileira (no caso dos festivais televisivos da MPB, onde surgiram inúmeros artistas de renome nacional) — o debate entre tradição e modernidade tomava *status* de conflito acirrado e acusações pungentes. Mas essas discussões tinham mais de uma faceta. Além desse primeiro conflito outro tema muito discutido era o da origem do carimbó e de sua filiação étnica. Na verdade a questão sobre as origens já vinham desde as pesquisas realizadas ainda no período do modernismo paraense, nas décadas de 1920 e 1930. Constata-se também que as polêmicas geradas pela popularização do carimbó continuaram mesmo após os anos 1970. Mas de fato foi só com o aparecimento do carimbó em veículos da indústria cultural que a curiosidade e a discussão sobre suas origens afloraram de maneira mais incisiva nas páginas dos diários locais. Dentre os múltiplos personagens desse debate podemos encontrar nomes de folcloristas, historiadores, poetas, músicos e artistas plásticos, tais como: Pedro Tupinambá, Paes Loureiro, Serzedello Machado, Vicente Salles, João da Cruz Neto, o artista plástico Arerê, Mário Martins, José Ubiratan Rosário, Antônio Francisco Maciel e até o crítico José Ramos Tinhorão, que das folhas dos jornais do Sudeste deu sua opinião sobre o assunto.

De maneira geral a contenda girava em torno das origens étnicas e

as influências maiores ou menores entre índios, negros e portugueses na criação do gênero. Ora a influência indígena aparecia como a maior, depois a africana e até mesmo o português aparecia como criador da música. Grosso modo, em muitos casos a exaltação da presença indígena somada à africana dava um sentido bem particular e regional à música feita no Pará.

Seja como for, a simples existência do debate mostrava que em amplos setores da sociedade buscava-se uma afirmação de identidade regional a partir de uma música que surgia do interior do Estado e dos subúrbios da cidade de Belém. Independente do resultado desse debate é notável observar que, como efeito da veiculação midiática do carimbó nos modernos meios de comunicação de massa, indivíduos formadores de opinião se mobilizaram para melhor defini-lo historicamente e, conseqüentemente, para definir a própria identidade cultural da região. O debate sobre o carimbó tornava-se, na verdade, uma discussão sobre a própria identidade amazônica, uma vez que aquela música era identificada em quase todos os personagens da contenda como a arte feita e consumida pelo verdadeiro caboclo da gema.

Caberia agora um rápido resumo, em poucos parágrafos da história do carimbó.

As primeiras referências ao gênero remontam ao século XIX. As leis de postura municipais das cidades de Belém e da Vigia fazem referência proibitiva àquele e a outros “batuques”. Na capital, por exemplo, a Lei nº. 1.028, de 5 de maio de 1880, do Código de Posturas de Belém, Capítulo XIX, Título “Das bulhas e vozerias, trata o carimbó, sambas e batuques populares da seguinte maneira: É proibido, sob pena de 30.000 reis de multa: (...) Fazer bulhas, vozerias e dar autos gritos (...). Fazer batuques ou samba. (...) Tocar tambor, carimbó, ou qualquer outro instrumento que perturbe o sossego durante a noite, etc”.<sup>50</sup>

Nos anos de 1930, seguindo ainda à lógica proibitiva e preconceituosa, o jovem intelectual Jarbas Passarinho referia-se ao carimbó associando-o às manifestações da religiosidade afro-brasileira e dizia que “a liturgia negra tem esboçado no horizonte das crendices brasileiras, painéis cheios de doloroso sentimento de idolatria. Quanto ao instrumental do carimbó dizia: um tambor cilíndrico imitando sons dolentes que penetram a alma rústica dos homens de cor”<sup>51</sup>. Passarinho mostrava desde já uma perspectiva conservadora no campo da cultura, indicando que o modernismo no Pará tinha mais de uma faceta em relação à cultura popular.

Contudo, as visões da geração que floresceu nos anos 1920 não eram apenas de crítica aos valores da suposta alma rústica, idólatra e dolente do povo, sobretudo dos homens de cor. Na verdade a maior parte dos intelectuais daquele período valorizava as manifestações da cultura popular. O que pode ser percebido na atuação de Waldemar Henrique ou Gentil Puget, como já visto. Não foi à-toa que coube a Bruno de Menezes (que por sinal era um homem de cor) a tarefa de primeiro fazer um breve registro folclórico do carimbó em uma matéria para o jornal *Folha do Norte*, em 1948. Sua descrição mostrou alguns elementos importantes e até então pouco conhecidos daquela manifestação.

A partir do texto de Bruno de Menezes percebemos que até aquele momento o carimbó era visto como um evento folclórico não urbano: era uma “manifestação de ambientes tradicionais e do anonimato realizado por gentes do interior paraense (...) canoeiros, pescadores, regatões, fre-

<sup>50</sup> Apud SALLES, Vicente e SALLES, Marena Isdebski. Carimbó: trabalho e lazer do caboclo. In: *Revista Brasileira do Folclore*. Rio de Janeiro, 9 (25), set./dez. 1969. p. 260.

<sup>51</sup> PASSARINHO, Jarbas. “Carimbó”. *Guajarina*. 1(5), 1937, apud FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *A cidade dos encantados*. Belém: EDUFPA, 2008. p. 224-225.

<sup>52</sup> Entrevista à MENEZES, Bruno de. “Carimbó” a Mr. Colman traz dúvida sobre folclore. *Folha do Norte*, Belém, 13 fev. 1958. 1<sup>o</sup> Caderno, p. 3, 6 e 7.

<sup>53</sup> TUPINAMBÁ, Pedro, Carimbó. *Espaço*, Belém, ano 1, n. 02, nov. 1977. p. 20.

<sup>54</sup> *Idem, ibidem*, p. 21.

<sup>55</sup> Depoimento de Pinduca, *op. cit.*, 2008.

teiros, moradores ribeirinhos”. Menezes relatou as regiões por onde era comum ser encontrado o carimbó, tais como a região atlântica do salgado (municípios como: Vigia, São Caetano de Odivelas, Curuçá, Marapanim, Maracanã, Bragança, Salinópolis e Capanema) e áreas da ilha do Marajó, como em Soure. No que diz respeito aos instrumentos do carimbó, são citados os *tabaques*, *carimbós* ou *curimbós*, que seriam a base percussiva da música e que, dada sua força, sobrepujavam os demais instrumentos do conjunto. E complementa: “Estava viva a maneira do toque indígena no instrumento, que tem ressonâncias africanas”, o que o levava a concluir o caráter mestiço da manifestação.

A dança era feita sem muitas variações em passos e bailados e meneios de corpo e tinha por base o forte baque dos tambores, que causavam nas pessoas que freqüentavam esses ambientes grande efeito, que os levava a dançar. Os apreciadores da música eram, sobretudo, homens e mulheres de pigmentação acusando resíduos raciais de nossa formação étnica<sup>52</sup>. Aquela descrição foi muito importante, pois mostrava, talvez pela primeira vez na imprensa paraense, de forma bastante detalhada o que seria uma festa de carimbó. É interessante notarmos que as descrições posteriores não fugirão muito a alguns aspectos trazidos por esse depoimento. Nas décadas seguintes outros folcloristas se dedicaram a descrever a manifestação, como Pedro Tupinambá, Vicente Salles e José Ubiratan Rosário.

Seguindo as descrições de Pedro Tupinambá, podemos saber que até a década de 1970, mesmo nas cidades interioranas, o carimbó não era muito bem visto pela sociedade de algumas localidades<sup>53</sup>. Em pesquisa realizada no início dos anos 1970, na cidade de Vigia, por exemplo, descobriu-se que houve um tempo em que as mulheres que dançavam o carimbó eram vistas e caracterizadas por parte da população pela qualificação de mulher solteira<sup>54</sup> ou, em outras palavras: prostitutas. Foi o que informou Tia Anacleta em entrevista dada àquele pesquisador. Anacleta falava com a experiência de ser uma das velhas dançadeiras de carimbó daquela região.

E mesmo a repressão policial também se dava no interior do estado. Tupinambá também levou a público o relato de Luzia Fragata, que tinha 106 anos em 1971, e dizia que já tinha visto seu carimbó fechado pela polícia há tempos atrás. Relatos do tipo são reforçados pelo depoimento de Pinduca que nos afirmou que no início de sua carreira o carimbó era tido tanto em Belém como nas cidades do interior como “uma música da roça, de bêbado, do pessoal da cana, do pessoal do barraco...”<sup>55</sup>

Vemos que somente a partir da década de 1970, com o processo de assimilação pela indústria cultural local — e parcialmente por curto período pela indústria cultural nacional — o carimbó passou a ser também uma “música popular” tanto na capital como nas cidades do interior. Neste momento teremos tanto o carimbó chamado de pau-e-corda como o carimbó visto como moderno no circuito musical de Belém e outras regiões.

A título de conclusão podemos dizer que o processo de popularização do carimbó se deu concomitantemente ao interesse de setores estudantis e de classe média politizada por esse gênero, tal como falamos acima. Contudo, enquanto o carimbó feito por esses setores permaneceu restrito ao espaço dos festivais estudantis e a pequenos grupos fora do grande circuito comercial, o carimbó feito por artistas de origem popular (como Pinduca e Verequete) alcançou o grande público consumidor de produtos da indústria cultural de maneira muito mais efetiva — mesmo que por

um período de tempo não tão longo (entre 1970 a 1976, mais ou menos).

A intelectualidade artística, em grande número, estava conscientemente engajada em nível local aos debates estéticos e políticos nacionais da “moderna música popular brasileira”, a MPB. Já os artistas de extratos populares, muitos oriundos do interior do Pará e dos subúrbios de Belém, não propriamente estavam inseridos nesses debates, apesar de que discutiram acirradamente a questão da deturpação ou modernização do carimbó. Coincidência histórica? Pode ser! Seja como for, foi a partir dos artistas de origem popular que ocorreu a popularização massiva do carimbó e a partir daquele momento podemos afirmar que esse gênero musical tornou-se parte obrigatória na agenda musical da região. Isto é tornou-se parte obrigatória da agenda da “MPB” regional — que estava, por sua vez, mais ou menos inserida na grande tradição da “moderna música popular brasileira” formada a partir de Rio de Janeiro.<sup>56</sup>

Além disso, a popularização do carimbó levou ao duplo debate de que já falamos: a questão da autenticidade contra a modernidade; e a questão das origens étnicas. Além de ele ser visto como uma manifestação legitimamente popular e folclórica, era visto também como legitimamente paraense ou amazônica.

No campo das continuidades históricas, o interesse pelo carimbó por parte da intelectualidade artística local mostrava uma tradição na busca do popular regional. Tradição esta que remontava ao século XIX, mas que manteve uma linhagem mais efetiva filiada aos debates travados pelo modernismo paraense. A ponte entre as várias gerações se dava, por sua vez, pela atuação de modernistas antigos, como Waldemar Henrique, figura longeva que atravessou várias décadas como ícone da música regional; e, Ruy Barata, poeta e letrista da geração de 1945 e atuante em gerações posteriores.

A um só tempo, nas décadas de 1960 e 1970, um conjunto de fatores históricos levou o carimbó a se torna ao mesmo tempo “música popular” identitária e “música folclórica” identitária da região. A partir desse momento no Pará a música popular havia elegido/construído uma tradição (em parte como continuação e produto dos debates modernistas sobre o popular regional, e em parte como invenção das décadas de 1960 e 1970). Esta tradição local, por sua vez, precisaria obrigatoriamente passar pelo carimbó (pau-e-corda ou moderno), por mais que para alguns músicos também devesse se associar à grande tradição da música popular vinda do sudeste do país.



*Artigo recebido em fevereiro de 2010. Aprovado em maio de 2010.*

<sup>56</sup> Sobre a existência de uma tradição central da música popular brasileira e sua relação com a indústria cultural nacional, conferir: NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Perseu Abramo, 2007.

