

*Carnaval e música
carnavalesca em Belém do Pará:
tradições e hibridismos*



Grupo Bando da Estrela. 1939. Fotografia.

Tony Leão da Costa

Doutor em História Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professor do Departamento de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade do Estado do Pará (Uepa).
leaodacosta@yahoo.com.br

Carnaval e música carnavalesca em Belém do Pará: tradições e hibridismos

Carnival and carnival music in Belém do Pará: traditions and hybridism

Tony Leão da Costa

RESUMO

O artigo aborda, de maneira panorâmica, o carnaval e a música carnavalesca de Belém do Pará durante o século XX, sobretudo a partir do surgimento das primeiras “escolas de samba” influenciadas pelo carnaval do Rio de Janeiro. A intenção é mostrar como as formas do carnaval local e a música carnavalesca, fundamentadas na tradição das festas populares da Amazônia, combinaram-se com o carnaval que começava a ganhar corpo na capital federal e influenciar a festa popular em outros lugares do Brasil. Ao mesmo tempo, o texto localiza alguns elementos da festa e da música carnavalesca que mantiveram traços relativamente locais, aspecto que pode ser verificado em vários momentos na história da cidade de Belém, inclusive em eventos atuais. Por fim, o artigo delinea alguns territórios tradicionais do “carnaval de rua” de Belém e analisa a relação desses espaços com a cultura popular urbana.

PALAVRAS-CHAVE: música carnavalesca; carnaval amazônico; música amazônica.

ABSTRACT

The article provides an overview on carnival and carnival music from Belém do Pará during the twentieth century, especially following the establishment of the first “samba schools” under the influence of Rio de Janeiro’s carnival. This text aims at showing how local carnival and carnival music styles, based on Amazonian popular festival traditions, combined with the kind of carnival that was starting to take shape in the country’s then capital city and influencing popular festivals elsewhere in Brazil. At the same time, the article highlights a set of elements from festivals and carnival music that preserved relatively local traits, which can be seen at various times in the history of the city of Belém, including in current events. Finally, the text outlines a few traditional territories of Belém “street carnival” and the relationship between these spaces and the urban popular culture.

KEYWORDS: carnival music; Amazonian carnival; Amazonian music.



A historiografia sobre o carnaval e a sua periodização no Pará se devem, em boa parte, à obra *Carnaval paraense*¹, de Alfredo Oliveira, que desenhou em linhas gerais o desenvolvimento e as transformações pelas quais passou a festa, desde o período colonial até o século XX. Segundo suas considerações, no Pará, o carnaval teria as seguintes fases: carnaval de entrudo, de 1695 a 1844; carnaval pós-entrudo, de 1844 a 1934; carnaval da era do samba, de 1934 até hoje. Essa última fase se dividiria, por sua vez, em carnaval das batalhas de confete, de 1934 a 1957, e carnaval oficial de avenida, a partir de 1957. A obra de Oliveira talvez possa ser considerada

¹ OLIVEIRA, Alfredo. *Carnaval paraense*. Belém: Secult, 2006.

um pouco esquemática, mas não deixa de ser uma importante tentativa de observação do conjunto da história do carnaval nessa região do país. Seu trabalho se baseia em bibliografia pré-existente, como as obras de Vicente Salles e de outros autores clássicos, assim como em entrevistas e na sua longa experiência com a vida cultural de Belém desde pelo menos meados do século XX.

Neste artigo, não pretendo fazer uma revisão da periodização do carnaval, mas aprofundar alguns aspectos que dizem respeito a essa festa em Belém e à música a ela relacionada, tomando como base o que coincidiria com a fase que Alfredo Oliveira chamou de “carnaval da era do samba”, período que inicia em 1934.

Ainda seguindo as afirmações de Oliveira, o momento inicial dessa fase, “carnaval das batalhas de confete” (1934 a 1957), teria representado “o primeiro período da era do samba no carnaval paraense”.² Foi marcado pelo aparecimento da primeira escola de samba em sentido carioca, o Rancho Não Posso Me Amofiná, fundada em 1934 por Raimundo Manito e outros moradores do popular e suburbano bairro do Jurunas. Posteriormente, sugeriram outras escolas que seguiriam mais ou menos o modelo da agremiação jurunense. Entre elas, pode-se mencionar o Tá Feio, de 1935 (do bairro da Campina); a Escola Mista do Carnaval, de 1936 (do bairro do Umarizal); o Uzinense, de 1937 (da Cremação); o Quem São Eles, de 1946 (também fundada na Campina, mas depois transferida para o Umarizal); Maracatu de Subúrbio, de 1951 (fundada na Pedreira); e, a Universidade de Samba Boêmios da Campina, de 1952 (Campina).

Raimundo Manito, um operário comunista que viveu alguns anos no Rio de Janeiro, teria sido o responsável por implantar no Pará um modelo de carnaval semelhante ao que ocorria na capital federal, fundado no samba e nas escolas de samba. A partir de 1957 – ano que inauguraria a última fase do “carnaval da era do samba” –, o carnaval de Belém progressivamente passou a ser organizado pela prefeitura, os sambas-enredo tornaram-se a tendência hegemônica das escolas de samba, assim como surgiram as “alas” temáticas, sobretudo depois da década de 1970. Tudo isso, segundo Oliveira, por “influência do modelo carioca”.³

É importante ressaltar a centralidade do carnaval na vida cultural da cidade de Belém, em vários momentos de sua história. A popularidade da festa pode ser observada nos inúmeros lugares onde os brincantes se reuniam durante o “reinado de Momo”. Alguns desses lugares se tornariam centrais para a vida cultural da cidade, mesmo em épocas não carnavalescas. Era o caso do Largo da Pólvora, posteriormente conhecido como Praça da República, que foi, durante o século XX, o lugar de convergência da maior parte de blocos e escolas de samba da cidade e onde, até 1982, o carnaval oficial ocorria.⁴ Em verdade, até hoje, essa praça aglomera muitas atrações artísticas e musicais durante todo o ano e recebe, vez por outra, alguns blocos de carnaval, como o tradicional Império Romano e os Batuques do Coletivo Canalha, que têm entre seus fundadores pessoas ligadas ao mundo do samba e aos blocos de carnaval de rua.⁵ Outros centros das festas carnavalescas eram a Praça Brasil; a Praça Princesa Izabel, no boêmio e seresteiro bairro da Condor, particularmente entre os anos 1940 a 1980⁶; a zona do baixo meretrício, no bairro da Campina, particularmente entre as décadas de 1950 e 1970⁷; a Aldeia do Rádio, no Jurunas, ligada às ações da Rádio Clube do Pará, a primeira rádio de Belém; o Bosque Rodrigues Alves; o Largo de São José (hoje Praça Amazonas); e a Rua João Alfredo.⁸

² *Idem, ibidem*, p. 17.

³ *Idem, ibidem*, p. 20.

⁴ Cf. entrevista de Clélio Palheta Ferreira concedida aos professores Tony Leão da Costa (Uepa) e José do Espírito Santo Dias Júnior (UFPA) em Belém, em 17 nov. 2012.

⁵ O Bloco Império Romano sai sempre no dia de Natal e marca uma espécie de abertura simbólica do “carnaval de rua” em Belém. Seu trajeto termina no Bar do Parque, no interior da Praça da República. O Batuque do Coletivo Canalha, por sua vez, ocorre há um pouco mais de três anos e agrupa cantores, compositores e músicos, que realizam uma roda de samba e batuque na calçada do Bar do Parque. Informações advindas de “observação participante” na vida cultural da cidade a partir de fins dos anos 1990.

⁶ Memórias sobre o bairro da Condor foram narradas em entrevistas de boêmios, moradores e artistas que frequentavam a região e coletadas pelo escritor Salomão Larêdo no livro *Bar da Condor*. Ver LARÊDO, Salomão. *Palácio dos bares: Buete Condor – recanto encantado da cidade morena às margens do lendário rio Guamá, e Bar da Condor: poemas salientes, memória social/emocional, depoimentos*. Belém: Salomão Larêdo Editora, 2003.

⁷ Cf. Clélio Palheta Ferreira, entrevista cit.

⁸ Sobre a Praça Brasil, o Largo de São José e a João Alfredo, ver TEIXEIRA, Tatiane do Socorro Correa. *Carnaval belenense em tempos de guerra (1935-1945)*. *Anais do XXVI do Simpósio Nacional de História da ANPUH*, São Paulo, 2011. Disponível em <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300669860_ARQUIVO_Tatiane-anpuh-20-03.pdf>. Acesso em 6 fev. 2012.

Durante o período das chamadas “batalhas de confete”, as competições entre blocos e escolas de samba eram geralmente patrocinadas por empresas privadas (bares principalmente), em parte pela prefeitura, por rádios e grandes jornais, como o *Estado do Pará* e a *Folha do Norte*. No já citado bairro da Condor, por exemplo, na região da Praça Princesa Izabel, os grandes estabelecimentos, como o Bar da Condor ou o bar Recinto Oriental, realizavam atividades de rua o ano todo, e no carnaval convidavam as agremiações carnavalescas para animar os fins de semanas e atrair público. Esses eventos também ocorriam em bairros ainda mais distantes do centro da cidade. Deste modo, em 1941, a revista *Pará Ilustrado* estampou uma foto que mostrava a batalha de confete organizada no Bar Fortaleza, no antigo Largo de São Brás, ao lado do Mercado de São Brás. Pela imagem da revista é possível perceber muitas dezenas de brincantes ao redor do bar.

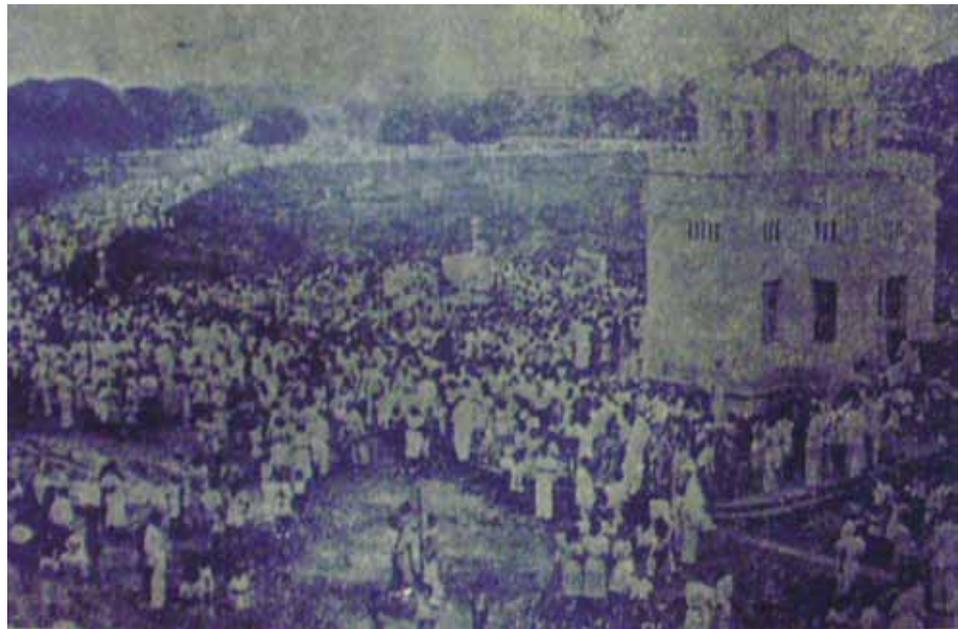


Figura 1. “Batalha de confete”. Fotografia. 1941.

Além da popularidade das festas de carnaval, outro aspecto importante é a questão do seu caráter “regional” em Belém e no Pará. Sobre esse tema me deterei agora, mais uma vez tendo o livro de Alfredo Oliveira como ponto de partida para minhas considerações.

Territorialidades compartilhadas do carnaval e da cultura popular

Para Alfredo Oliveira, o carnaval de Belém, e do Pará, apesar de ter sofrido visível e evidente influência do carnaval do restante do país, particularmente do modelo carioca, manteve ou elaborou algumas características próprias. O autor cita as principais, que seriam: a) a existência do “Porta Estandarte”, que teria sido possivelmente extraído dos maracatus pernambucanos e regionalizado nas “balizas” dos cordões carnavalescos, existentes em Belém desde o início do século XX; b) a conservação de temáticas regionais nos sambas-enredos, muito presentes em vários momentos e em várias escolas de samba; c) a existência de sambas-enredos

de andamento mais lento em relação ao praticado no carnaval carioca; d) o uso de materiais regionais nos adereços e alegorias das grandes e pequenas escolas, como painéis, goma de tapioca utilizada como cola, escamas de peixes, cuias etc.⁹; e) existência de um “vocabulário local”, a exemplo do termo “brincante”, que é usado geralmente para fazer referência à pessoa que participa do carnaval, seja na avenida (no caso dos blocos e escolas oficiais), seja nos blocos mais informais e de rua.

Oliveira cita ainda o caso do carnaval de salão, que atuava estabelecendo tradições locais, como o concurso “Rainhas das Rainhas do Carnaval”. Esse evento surgiu em 1947 e visava escolher a melhor fantasia das representantes dos principais clubes aristocráticos da cidade. Foi patrocinado, à época, pelo jornal *Folha do Norte* e existe até hoje.¹⁰ Cabe destacar que, para além do que escreve Oliveira sobre os elementos “regionais” do carnaval em Belém e no Pará, houve, na verdade, uma relação de aproximação, assimilação e/ou rejeição, coexistência e/ou conflito, entre a festa carnavalesca de Belém e os “modelos” que vinham de outros lugares do Brasil. Pretendo mostrar que essa relação, como qualquer relação cultural, poderia ser ora conflituosa ora amistosa e fez parte da espinha dorsal da história do carnaval em Belém, contribuindo para constituir a tradição local da festa popular.

Começo falando dos ambientes urbanos onde as festas ocorriam. É válido primeiramente notar que, em Belém, o carnaval, como uma festa popular, conviveu com outras manifestações da cultura popular, como o boi-bumbá e gêneros folclóricos e musicais do Pará e/ou vindos de outras regiões. O boi merece ser destacado nessa discussão em razão da importância que tem para a cultura do Norte do Brasil. Em Belém, ele se sobressaiu como um dos folguedos suburbanos mais comuns. Prova disso é o fato de ser muito fácil encontrar, até o terceiro quartel do século XX, notícias de jornal e revistas, literatura ou memórias acerca da presença de festas de boi em vários bairros da cidade.

O boi-bumbá assumiu características próprias na região amazônica, tendo se enraizado na cultura popular de estados como o Pará e Amazonas, mas pode ser encontrado também no Nordeste como um todo, particularmente no Maranhão, e em outros estados e regiões do Brasil. No caso de parte do Nordeste e da Amazônia, o boi é festejado normalmente no período junino.¹¹ É importante lembrar ainda que, na década de 1980, o boi-bumbá foi retomado por alguns artistas e intelectuais, os quais passaram a realizar um cortejo junino na Praça da República. Nas décadas de 1990 e 2000, acompanhei esse movimento como expectador e vi o crescimento vertiginoso do cortejo, realizado todos os domingos do mês de junho e em alguns momentos durante o ano (Carnaval e Círio de Nazaré). Hoje, o cortejo junino do Grupo Arraial do Pavulagem é possivelmente uma das maiores festa de rua do mês de junho e do calendário festivo anual da cidade de Belém.

Quero ressaltar que os lugares onde ocorria (e ocorre) a festa de carnaval eram muitas vezes os mesmos onde aconteciam as apresentações do boi-bumbá. Ora, esse fato em si poderia não representar algo importante, já que o boi ocorria em momentos diferentes da festa de carnaval. Entretanto, notemos que não se tratava apenas de um compartilhamento de espaço, e sim de uma mesma vivência cultural, na qual várias formas de festas populares se intercambiavam e conviviam, tendo quase sempre um mesmo público, em momentos diferentes do ano. Do ponto de vista

⁹ De acordo com o mesmo autor, aos poucos, esse material foi substituído por outros mais baratos e industrializados, como o isopor.

¹⁰ Tal concurso atualmente é realizado pelo jornal *O Liberal* e patrocinado por grandes empresas da região.

¹¹ Sobre o boi-bumbá, ver SALLES, Vicente. *Vocabulário crioulo: contribuição do negro ao falar regional amazônico*. Belém: IAP/Programa Raízes, 2003, e LEAL, Luiz Augusto Pinheiro. *A política da capoeiragem: história social da capoeira e do boi-bumbá no Pará republicano (1888-1906)*. Salvador: Edufba, 2008.

¹² Uso os conceitos de território e territorialidade considerando-os como lugar político de pertencimento, com fronteiras mais ou menos claras, mesmo que não intransponíveis. É importante enfatizar que o território aí se apresenta como espaço físico de vivência e práticas sociais e culturais, da mesma forma que é também, e consequentemente, um ambiente simbólico. Assim, corroboro as afirmações de Rogério Haesbaert, ao considerar que, desde o início, o conceito de território apresenta essa dupla conotação: “Desde a origem, o território nasce com uma dupla conotação, material e simbólica, pois etimologicamente aparece tão próximo de *terra-territorium* quanto de *terreo-territor* (terror, aterrorizar), ou seja, tem a ver com dominação (jurídico-política) da terra e com a inspiração do terror, do medo – especialmente para aqueles que, com esta dominação, ficam aliados da terra, ou no ‘*territorium*’ são impedidos de entrar. Ao mesmo tempo, por outro lado, podemos dizer que, para aqueles que têm o privilégio de plenamente usufruí-lo, o território pode inspirar a identificação (positiva) e a efetiva ‘apropriação’” HAESBAERT, Rogério. Território e multi-territorialidade: um debate. *GEOgraphia*, Niterói, ano IX, n. 17, 2007, p. 20.

¹³ O concurso dos bichos. *Guajarina*, Belém, ano 1, n. 16, 19 jul. 1930. Col. Bric-a-brac.

¹⁴ Cf. LARÊDO, Salomão, *op. cit.*

¹⁵ Sobre essas festas, ver o livro de memórias (manuscrito) MAMEDE, Janjão. *Antonte, ontem e hoje*. Belém, mar. 2006/2008., bem como entrevista de Janjão Mamede (Inálio Jamil de Moraes Mamede) concedida a Tony Leão da Costa e José do Espírito Santo Dias Júnior em Belém, em 12 out. 2012. Tal entrevista contou com a participação de Benedita Alves dos Santos (nascida em 1944) e João Alves dos Santos (o Saracura, com 75 anos na época da entrevista), proprietários do Bar Castanheira, amigos de Janjão Mamede e moradores antigos do bairro do Jurunas.

¹⁶ Como podemos ver em filmes como *Um dia qualquer*, dirigido por Líbero Luxardo. Cf. LUXARDO, Líbero. *Um dia qualquer*. Produção: Líbero

territorial, havia um compartilhamento do mesmo espaço e possivelmente dos mesmos brincantes.¹²

No Bosque Rodrigues Alves, por exemplo, no início do século XX, ocorriam “Concursos de Bichos” que recebiam tanto um público suburbano como parte da elite, esmerada em conhecer as manifestações da cultura popular local: “o nosso mundo social ali esteve representado no que de melhor possui”, dizia uma matéria de 1930, referindo-se a um desses concursos.¹³ Nos meses de junho, os bois costumavam se apresentar nos seus currais em bairros da periferia da cidade e, vez por outra, iam para o centro atender aos desejos de um público mais amplo. De certa maneira, esse era o mesmo trajeto da periferia ao centro que faziam muitas escolas de samba e blocos no período carnavalesco. O bosque Rodrigues Alves, como já foi dito, era também espaço tradicional de batalhas de confetes.

Na Praça Princesa Izabel, os mesmo donos de bares que incentivavam as apresentações de escolas de samba e blocos de carnaval levavam bois-bumbás para apresentações nas festas do mês de junho. Os casos de João de Barros, dono do Bar da Condor, e de Nequinha, dono do Recinto Oriental, são exemplares nesse sentido. Nequinha, inclusive, além de dono de bar e fomentador das populares batalhas de confete, era amo do boi “Estrela Branca”.¹⁴ Segundo informações de boêmios e moradores antigos de áreas de periferia de Belém, em bairros como o Jurunas, bois-bumbás, batuques e sambas sempre conviveram em festas que ocorriam em bares dessas regiões.¹⁵ O mesmo ocorria na Praça da República e em seu entorno. Lá, por muitas décadas, além do carnaval, acontecia o encontro de bumbás, capoeiras e valentes, que se desafiavam no período junino.¹⁶ Bumbás, batuques e sambas conviviam nos espaços centrais e periféricos onde se realizava a cultura popular em Belém. A esse respeito, cabe ressaltar que a palavra “samba”, como sinônimo de batuque e festa popular, já existia no vocabulário paraense desde pelo menos 1880.¹⁷ A essa definição de “samba”, mais tarde, somou-se o que se conheceria por samba das “escolas de samba”, introduzido no Pará a partir do “modelo carioca” de carnaval.

Bairros inteiros, a exemplo de Umarizal, Jurunas, Pedreira ou Guamá, foram reconhecidos em memórias e crônicas históricas como espaços onde conviveram tanto manifestações populares locais como o carnaval ao modelo carioca. No Jurunas, por exemplo, o Rancho Não Posso Me Amofiná, no início de suas atividades, foi muitas vezes confundido com um boi-bumbá pelos moradores.¹⁸ A imprensa paraense definiu inicialmente o Rancho como uma escola de samba de “estilo carnavalesco puramente carioca”, ainda em 1936.¹⁹ Um pouco mais tarde, entretanto, ocorreu um processo de assimilação desse tipo de carnaval ao imaginário local, o que levou aquela escola de samba a ser associada a algo “*genuinamente paraense*”, como bem mostrou a antropóloga Carmem Rodrigues.²⁰

O bairro do Umarizal, onde hoje se encontra uma das mais tradicionais escolas de samba de Belém, o Quem São Eles, foi descrito nas décadas de 1920 e 1930 como uma região eminentemente popular, negra em boa parte, com grande quantidade de manifestações como bois, pássaros e bichos, grupos de carnaval, esmolantes de santos e festas populares de todo tipo. No livro *Gostosa Belém de outrora...*, de De Campos Ribeiro, o Umarizal aparece ainda como um lugar “tranquilo [...] com suas centenárias mutambeiras, seus cercados com caramanchões de onde se debruçavam recendentes jasmineiros em flor”.²¹ As festas obviamente não poderiam deixar de fazer parte deste bairro, no qual ocorriam os esperados “baila-

ricos” e onde se tocava “valsas, mazurcas, marchas e tangos”.²² Era essa uma porção suburbana de Belém da primeira metade do século XX, tão bem retratada nas crônicas do autor modernista.

Em verdade, por muitos anos este bairro representou uma síntese de vários gêneros musicais, folguedos e festas populares na cidade. Não foi à toa que o Umarizal criou fama em Belém. Mas se essa fama apareceu ao público leitor em conhecidas obras, como o *Gostosa Belém de outrora...*, tenho que lembrar que De Campos Ribeiro não foi o único a observar a multiplicidade da vida cultural dessa região. Posso relembrar ainda as informações deixadas pelo violonista e compositor negro Tó Teixeira.

Por muitos anos, Tó desempenhou a atividade de informante do folclorista Vicente Salles, repassando-lhe dados sobre músicos, boêmios, batuques e chorões da periferia de Belém. O Umarizal, como bairro onde o violonista morava, obviamente foi um de seus lugares de coleta. Como resultado destas pesquisas e entrevistas, há uma variada correspondência entre Vicente Salles e Tó Teixeira que se encontra sob resguardo do Museu da Universidade Federal do Pará (UFPA).²³ Para meus objetivos, cito inicialmente o manuscrito *40 números de músicas folclóricas escritas não para vender e sim para recordação do passado*, feito e encadernado pelo próprio Tó Teixeira.²⁴ Nesse manuscrito, Tó Teixeira coletou cantigas populares e as transcreveu para partituras de violão, com o intuito de guardar recordações do “passado”, que remontavam ao início do século XX.

No caderno em questão, encontram-se uma série de gêneros musicais populares, por exemplo o “coco bambeando”, música na qual os “pretos dançavam bambeando-se como se estivessem bêbados ou alterados pela maconha”.²⁵ Descreve-se outro coco, o “Querida”, um “coco maduro – dança alagoana”, cantada pelo alagoano Lucindo em 1908. Sobre esse coco, diz-se ser “dança e canto nordestino, de provável origem alagoana”, e sobre Lucindo dizia-se que era “figura popular na época, que conseguiu ingressar nos terreiro do Umarizal. Mulato escuro teve fama de cantor de cocos e emboladas”.²⁶ Tais dados são importantes, pois demonstram a heterogeneidade musical das periferias de Belém no início do século XX. Músicas do Nordeste faziam parte dessa diversidade e eram bem aceitas nos bairros populares e reconhecidamente festivos, como o caso do Umarizal. Fora esses gêneros, Tó Teixeira registrou bois, lundus, batuques, “chulas de negros africanos”, “danças de mulatas vendedeiras”, bambiás e, obviamente, o carimbó, que décadas depois se tornaria uma espécie de “música identitária” da região, como argumentei em outro trabalho.²⁷

As anotações de Tó Teixeira mostram não somente a diversidade musical e cultural dos moradores do subúrbio, como também a convivência e o intercâmbio de elementos locais e “de fora”. Havia uma tendência histórica que já ocorria antes da primeira escola de samba em “modelo carioca” surgir, em 1934 (o Rancho Não Posso me Amofiná): o compartilhamento de territórios comuns às várias manifestações culturais e musicais populares. Onde ocorria o boi-bumbá também ocorria o carimbó, o lundu, o batuque, a “chula de negros africanos”, o bambiá, o coco, a embolada, a ladainha, a capoeiragem e, mais tarde, o samba-enredo de escolas de samba. O “modelo carioca”, de que fala Alfredo Oliveira, teve que conviver (e possivelmente se hibridizar) com os elementos da cultura popular local nos seus territórios, seja nos bairros do subúrbio da cidade, seja nas praças e áreas de bares mais ao centro (onde as festas populares se territorializavam em determinados períodos do ano).

Luxardo. Direção de produção: Teixeira de Melo. Belém, Líbero Luxardo Produções Cinematográficas, 1965, 1 videocassete (93 min.), VHS, son., color. Observe-se, ainda, que no caso paraense os bois-bumbás foram, por muito tempo, acompanhados de capoeiristas famosos, que serviam como uma espécie de abre-alas ou guardiões de cada boi. O encontro de bois e o rompimento de barreiras territoriais por um boi “contrário” levavam a muitos conflitos entre capoeiristas e valentes de grupos adversários. Cf. LEAL, Luiz Augusto Pinheiro, *op. cit.* Sobre o carnaval na Praça da República na década de 1950, ver ALBUQUERQUE, Antonio Paul de. O carnaval de Belém nos anos 50. *UFPA 2.0*, 8 fev. 2013. Disponível em <<http://ufpadoispointzero.wordpress.com/2013/02/08/o-carnaval-de-belem-nos-anos-50-por-antonio-paul-de-albuquerque/>>. Acesso em 5 fev. 2013. Este site apresenta imagens do carnaval de Belém nos anos 1950, feitas em filmes Super 8 e 16 mm, do acervo audiovisual que antes pertencia ao professor Paul Albuquerque e hoje é de propriedade do professor Flávio Nassar, da UFPA.

¹⁷ Cf. SALLES, Vicente e SALLES, Marena. Carimbó: trabalho e lazer do caboclo. *Revista Brasileira do Folclore*, Rio de Janeiro, ano 9, n. 25, set.-dez. 1969, p. 260.

¹⁸ Cf. MANITO, João. *Foi no bairro do Jurunas*. Belém: Editora Bresser de Comunicação e Produções Gráficas, 2000.

¹⁹ Ver Carnaval Carioca no Pará. *Folha do Norte*, Belém, 16 jan. 1936 *apud* RODRIGUES, Carmem Izabel. *Vem do bairro do Jurunas: sociabilidade e construção de identidades em espaço urbano*. Belém: Naea, 2008.

²⁰ RODRIGUES, Carmem Izabel, *op. cit.*, p. 153.

²¹ RIBEIRO, José Sampaio de Campos. *Gostosa Belém de outrora...* Belém: Secult, 2005, p. 35.

²² *Idem, ibidem*, p. 36.

²³ Trata-se da pasta de documentos avulsos “Tó Teixeira”, que pode ser encontrada no Acervo Vicente Salles, no Museu da UFPA, em Belém, Pará. Anos atrás, co-orientei monografia sobre a relação entre Tó Teixeira e Vicente Salles.

Ver SILVA, Thomaz A. A. *Para três irmãos*: Vicente Salles, Tó Teixeira e a música. Monografia (Graduação em História) – Escola Superior Madre Celeste, Belém, 2012.

²⁴ TEIXEIRA, Tó. *40 números de músicas folclóricas escritas não para vender e sim para recordação do passado*. Belém, s./d. Pasta Tó Teixeira, Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA.

²⁵ Essa explicação consta de um papel avulso na pasta “Tó Teixeira”. Possivelmente, uma anotação extra repassada por Tó Teixeira a Vicente Salles.

²⁶ Mais uma vez aqui se recorre à página avulsa da pasta “Tó Teixeira”, onde Vicente Salles complementa algumas informações que não estão no *40 números de músicas folclóricas escritas não para vender e sim para recordação do passado*. Como já disse, esses dados extras possivelmente foram recolhidos por Tó Teixeira e passados para o folclorista Vicente Salles. Encontrei inúmeras cartas e anotações de Tó Teixeira que tentam responder a perguntas feitas por Vicente Salles. Muitas vezes, as informações eram passadas em documentos separados, em momentos diferentes, já que a coleta dessas informações era feita via memória de Tó ou por contatos com pessoas antigas que ele procurava ou encontrava.

²⁷ Ver COSTA, Tony Leão da. Música, literatura e identidade amazônica no século XX: o caso do carimbó no Pará. *ArtCultura*: Revista de História, Cultura e Arte v. 12, n. 20, Uberlândia, jan.-jun. 2010.

²⁸ Inúmeros outros exemplos poderiam ser dados em confirmação a essa tendência. Esse fato se reproduz também nos dias de hoje. Recentemente, estive em contato com brincantes do Boi Malhadinho, do bairro do Guamá, e fiquei sabendo que suas atividades durante o carnaval são dedicadas a escolas de samba do bairro e até de cidades distantes de Belém, onde trabalham como carnavalescos e artesões. Cito ainda o caso de Mestre Fabico, João Fabiano Balera, amo do boi Flor de Todo Ano, também do bairro do Guamá. Fabico faleceu a alguns anos, fechando o ciclo dos antigos mestres de boi da cidade, dos quais era um dos últimos remanescentes.

Posso afirmar que a primeira questão a se considerar no que diz respeito ao carnaval paraense, a partir de Belém, e sua relação com outras tradições carnavalescas, particularmente a carioca, é que, para efeito de territorialidades culturais, essas manifestações conviviam e se intercambiavam. Na cultura popular, o carnaval de escola de samba e elementos da cultura local, como o boi-bumbá e outros, estavam mais ou menos próximos do ponto de vista do ambiente sociocultural.²⁸ Territórios da cultura popular e da música popular receberam com pouca dificuldade o carnaval das escolas de samba – o modelo que começava a se difundir e se tornar mais influente a partir do Sudeste do país.

O carnaval e o samba: em busca de um modelo local

Obviamente, o intercâmbio entre o “de fora” e a cultura local não foi um acontecimento tranquilo e sem reflexos no pensamento sobre a identidade cultural da região. Isso se deu particularmente na crítica ao “modelo carioca” e na busca de um modelo carnavalesco paraense, em especial no que dizia respeito à música carnavalesca.

Percebe-se tal fato quando analisamos os gêneros musicais difundidos no Pará a partir da década de 1920. Essas músicas foram registradas de forma sistemática, a partir de algumas publicações especializadas da Editora Guajarina, de propriedade do pernambucano Francisco Lopes. Ela atuou em Belém de 1920 a 1943, aproximadamente.²⁹ Neste período, segundo levantamento de Vicente Salles³⁰, cerca de 846 folhetos e livros com letras de canções foram publicados em coleções e edições avulsas, que tinham títulos como *Ao som da lyra*, *Coleção de modinhas e canções brasileiras*, *O trovador*, *Lyra do cantor*, *Cantor brasileiro*, *Violão*, *Cancioneiro do Norte*, *Modinhas do Carnaval*, *Serenata* etc.³¹ Tais edições vinham em encartes especiais da Guajarina, que também divulgava a produção da intelectualidade local, com autores como Eneida de Moraes, Ernani Vieira, De Campos Ribeiro, Bruno de Menezes, Jacques Flores e outros tantos.

Na década de 1930, os folhetos nos informavam dos seguintes gêneros difundidos na cidade: “Modinhas, Chulas, Fox-Trots, Sambas, Maxixes, Tangos, Rag-Times”.³² Artistas paraenses foram divulgados na revista *Guajarina*, assim como suas canções. Foi o caso do violonista Bem Bem, chamado de “Príncipe dos violonistas paraenses”, em um poema produzido em sua homenagem, publicado em 1930, de autoria de Galdino Gondim Lins.³³ O mesmo ocorreu com o também violonista Aluisio Santos, que é descrito como um “mago” do violão: “nas suas mãos peritas o violão se transforma e se humaniza, e geme e canta e chora e ulula e freme e encanta e prende”.³⁴

Esses artistas quase sempre se apresentavam também na Rádio Clube do Pará, a única emissora de rádio que havia em Belém na época. Porém, a partir da década de 1930, os encartes da *Guajarina* ou suas matérias passaram a tratar mais de músicas “de fora”, na maior parte do ano, incluindo o período do carnaval. Vicente Salles foi o primeiro autor a perceber esse fato, afirmando a respeito: “por influência do disco, o repertório começou a diversificar-se e a constituir-se quase inteiramente da produção carioca e, nos últimos tempos, também estrangeira, por influência do cinema sonoro”.³⁵

Isso se deu também com a edição de *Cancioneiro do Norte*, de 1929, a qual tinha como subtítulo “Coleção escolhida do que se canta no Pará” e, na apresentação aos leitores, expunha uma postura bastante regionalista,

salientando que “os livros deste gênero que aparecem vêm do sul. Parece que o Norte é mudo”. Na edição, fazia-se ainda a seguinte consideração: “Entretanto, quanta coisa bonita a gente canta por aqui! [...] E que emoção serena quando cantais em nossas trovas, as canções regionais, da autoria dos bardos mais conhecidos, e que encerram a vibratibilidade da natureza nortista”.³⁶

Apesar do tom regionalista da edição de 1929 de *Cancioneiro do Norte*, as músicas que aparecem são, em grande maioria, de artistas de fora do Pará, especialmente do Rio de Janeiro ou que fizeram sucesso a partir daquela cidade, tais como Sinhô, Pixinguinha, Francisco Alves, Cândido das Neves, Vicente Celestino, Ary Barroso etc., muitos dos quais eram partícipes do mundo do samba e do carnaval carioca. Havia, assim, uma forte influência da música produzida no Sudeste brasileiro, o que, de certa forma, ocultava a presença de artistas locais e suas canções. Essas aparecem no conjunto dos livretos da editora Guajarina, mas em situação de inferioridade, se comparadas com a grande presença dos sucessos “nacionais”. Salles chegou a falar de “um quadro de submissão aos padrões externos” que, por sua vez, restauraria “uma situação de colonizados” no campo da música popular.³⁷

Mas se é verdade que a indústria do disco, o rádio e o cinema algumas vezes contribuíram para a divulgação de “padrões externos” da música em Belém (e da música de carnaval, em particular), não deixa de ser verdade que alguns desses veículos repercutiram as festas populares que em Belém tomavam uma conotação própria. Posso citar o caso dos “assustados” de carnaval, que foram bastante populares até pelo menos meados do século XX e chegaram a ser incorporados pela rádio da cidade. Eles eram uma espécie de festa carnavalesca improvisada, na qual os brincantes entravam sem avisar em uma residência previamente escolhida. Boa parte dos “assustados” ocorria no período carnavalesco. Bairros da periferia de Belém eram os preferidos. A turma se reunia, geralmente jovens, contratava um grupo musical, preparava bebidas e comidas, escolhia uma casa que era ocupada durante a noite. Era comum a participação de *jazz bands*, conjuntos musicais populares nas décadas de 1920 a 1950. Esses grupos tocavam as músicas carnavalescas da moda, tais como fox, modinhas, chulas, sambas, maxixes e tangos. Muitas vezes os moradores se recusavam a aceitar o bloco de “assustados” e chamavam a polícia, que acabava com a festa. Porém, em outras situações, ao ver o bloco na frente de sua casa, o dono acabava aceitando a festa e o “samba” corria até altas horas da madrugada. Em alguns casos, o proprietário da casa era avisado com antecedência e os “assustados” recebiam o nome de “prevenido”, mas, de modo geral, tudo era feito inesperadamente.³⁸

Conforme é informado no site *O Pará nas ondas do rádio*³⁹, na década de 1940 surgiu um programa radiofônico que tinha por base essa festa popular. Tratava-se de “Os assustados da onda do rádio”.⁴⁰ Nesse programa, a emissora de rádio organizava o evento e seus funcionários e locutores saíam em grupo e batiam à porta de um morador qualquer, que era tomado de surpresa pelo festejo transmitido ao vivo. Antonio Maurício Dias da Costa, aparentemente tomando como base a pesquisa realizada pelo mesmo site, chegou à conclusão de que os “assustados” foram uma invenção do carnaval criado pela Rádio Clube do Pará na década de 1940 e, posteriormente, assimilado pela festa de rua. Ele argumenta: “Os ‘assustados’ eram uma espécie de festa surpresa originalmente criada por um programa da

Conheci-o há cerca de cinco anos, por intermédio do professor José Dias Júnior, da UFPA. Na época, fiquei surpreso em saber que ele produzia muitos sambas ao “modelo carioca”, apesar de ser mais conhecido como amo de boi e compositor de toadas.

²⁹ Mesmo com o desaparecimento temporário da revista *Guajarina* em fins da década de 1920 (ela teria uma segunda fase em 1930), as edições de livros e folhetos musicais continuaram acontecendo pela permanência da tipografia de Francisco Lopes.

³⁰ 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).

³¹ Parte desse material encontra-se hoje no Acervo Vicente Salles, no Museu da UFPA.

³² *Guajarina*, ano 1, n. 17, Belém, 26 jul. 1930.

³³ LINS, Galdino Gondim. Violão ao luar. *Guajarina*, ano 1, n. 17, Belém, 26 jul., 1930.

³⁴ Aluisio, o Mago do violão. *Guajarina*, ano 1, n. 20, 16 ago., Belém, 1930. Col. Bric-a-brac.

³⁵ SALLES, Vicente. *A modinha no Grão-Pará*, op. cit., p. 84.

³⁶ *Cancioneiro do Norte*. Belém: Guajarina, 1929.

³⁷ SALLES, Vicente. *A modinha no Grão-Pará*, op. cit., p. 86.

³⁸ Informações coletadas do livro de memórias do radialista Edgard Proença. Ver PROENÇA, Edgard. *Concha de retalhos*. São Paulo: Imprensa Comercial José Magalhães, s./d.

³⁹ Esse site tem por base pesquisa memorialística sobre a vida e a atuação de antigos profissionais ligados às rádios do Pará. É um projeto vinculado à UFPA a partir do trabalho de uma equipe de pesquisadores liderados pela Profa. Dra. Luciana Miranda Costa, da Faculdade de Comunicação.

⁴⁰ Os assustados da onda do rádio. In: *O Pará nas ondas do rádio*. Disponível em <<http://www.oparanasondasdoradio.ufpa.br/50carnavalinterior.htm>>. Acesso em 10 jan. 2013.

⁴¹ COSTA, Antonio Maurício Dias da. Festa e espaço urbano: meios de sonorização e bailes dançantes na Belém dos anos 1950. *Revista Brasileira de História*, v. 32, n. 63, São Paulo, 2012, p. 395.

⁴² Não encontrei referências à data de publicação do livro, mas foi possivelmente publicado por volta de meados da década de 1930, segundo informações que constam do prefácio escrito por Berillo Neves. O prefaciador conheceu Edgard Proença em 1932, o que me faz supor que o livro não é anterior a esta data. Suas memórias fazem referência aos “assustados” que ocorriam até aquela década e durante sua infância e juventude, desde fins do século XIX. Cf. PROENÇA, Edgard, s./d., *op. cit.*

⁴³ Os assustados da onda do rádio, *op. cit.*

⁴⁴ Os “sonoros” eram aparelhos de som primitivos que deram origem às modernas “aparelhagens”, tão comuns nas festas populares da periferia de Belém nos dias de hoje. Eram, muitas vezes, pequenos, compostos por vitrola e projetores de som. Estes últimos eram colocados nos postes e árvores para amplificar o som dos clubes e residências onde a festa ocorria. Junto aos “sonoros” existiam os “controlistas”, que anunciavam a festa e definiam as músicas que seriam tocadas.

⁴⁵ *O Liberal*, Belém, 1 fev. 1951 *apud* COSTA, Antonio Maurício Dias da. Festa e espaço urbano, *op. cit.*, p. 396.

⁴⁶ Ao roncar das cuícas. *Amazônia: revista da planície para o Brasil*, Belém, ano 1, n. 1, 29 jan. 1955.

Rádio *Club* nos anos 1940 [...]. As notícias consultadas demonstram que os ‘assustados’ deixaram de ser exclusividade do rádio e passaram a ocorrer como os demais bailes carnavalescos”.⁴¹ Contudo, ao considerar as informações memorialísticas do radialista Edgard Proença no livro *Conchas de retalhos*, é possível sustentar que os “assustados” existiam em Belém desde pelo menos fins do século XIX, antes mesmo do período de maior atuação da Rádio Clube do Pará, nas décadas de 1930 e, principalmente, de 1940.⁴²

Assim, considero que essa modalidade de carnaval popular foi incorporada pelas rádios locais, fazendo um caminho inverso ao que ocorria com a música de carnaval que chegava do Rio de Janeiro, a qual, muitas vezes, tinha o rádio, o cinema e os discos como porta de entrada para a cidade de Belém e sua região de influência. Os “assustados” foram incorporados pela rádio local a partir das manifestações de rua já existentes. Só após essa assimilação, provavelmente a partir do rádio, tenham chegado ao interior do estado do Pará, em outras cidades onde, por ventura, não ocorriam. Isso é o que se pode concluir com base nas informações do *site O Pará nas ondas do rádio*, que afirma que esse tipo de festa chegou a outros lugares a partir da programação da Rádio Clube do Pará: “No interior do Estado também tinha o ‘assustado’. As pessoas imitavam o ‘assustado do rádio’ da capital, quando invadiam a casa de alguém e promoviam festas, diziam que ia ter um ‘assustado’ na casa de fulano, promovendo um verdadeiro Baile do Carnaval”.⁴³

Os “assustados”, como já dito, ocorriam principalmente em ambientes populares, e nos anos 1950 incorporaram a tecnologia sonora, que começava a fazer parte do cotidiano de Belém, na figura dos “sonoros” ou *pick-ups*.⁴⁴ Antônio Maurício Dias da Costa mostrou que os “assustados”, com o passar do tempo, incluíam, em sua realização, a presença de “sonoros”, que animavam a festa carnavalesca de subúrbio. A cultura suburbana aí adaptou uma manifestação mais antiga ao modelo festivo no qual os “sonoros” tinham uma grande força. Algumas notícias de jornal dos anos 1950, mencionadas por Antonio Maurício Dias da Costa, citam a participação desses aparelhos no período carnavalesco. Para efeito de exemplificação, tomo o caso do “assustado” realizado pelo rei momo, Virgílio, no carnaval de 1951, onde se lê na imprensa: “No próximo sábado, à rua Mudurucus, 1760, terá lugar, um piramidal assustado carnavalesco, sob o comando de um dos mais fiéis súditos de Momo, que é Virgílio. Para essa festa, que se pronuncia coroada do mais completo êxito, Virgílio contratou o *pick-up* dos irmãos Queiroz, o que é uma garantia para o seu sucesso absoluto”.⁴⁵

Ainda nos anos 1950, os “assustados” foram relativamente comuns também nos ditos bailes elegantes da capital paraense. Em 1955, o Pará Clube, “aristocrático grêmio da avenida Nazaré”, realizava vários bailes temáticos, adultos e infantis, com destaque para o “famoso assustado ‘até o sol raiar’”. Também a aristocrática Assembleia Paraense realizava várias festas, entre as quais tinham lugar os “assustados elegantes”.⁴⁶ O carnaval popular, em suas várias formas, ao que parece, às vezes se mostrava relativamente livre para fazer caminhos diversos, tanto recebendo elementos “de fora” (vindos por meio da indústria do entretenimento: rádio, discos e cinema), quanto ocupando lugares como o rádio, “sonoros” suburbanos ou mesmo festas “aristocráticas” do centro da cidade.

Posso sugerir que, mesmo com a concorrência do “modelo carioca” de carnaval (seja com o surgimento das escolas de samba em Belém, seja com a veiculação de músicas de carnaval do Sudeste pelas rádios e disco),

os “assustados” permaneceram como uma variedade regional do carnaval, pelo menos até a década de 1950, como se percebe por sua incorporação à rádio local. Em contextos de transformação da cultura e de chegada de elementos “de fora”, a festa local se readaptava, aproveitando-se dos novos meios de difusão cultural, como o rádio, os “sonoros” ou mesmo tendo ambientação em bailes considerados da elite. Suponho que, obviamente, as festas de subúrbio tinham outro ambiente social, diferente das festas da elite, por exemplo, ou que os “assustados” da Rádio Clube do Pará eram diferentes dos “assustados” de rua, porém esse caso mostra que combinações eram muitas vezes mais complexas em relação ao que poderia inicialmente ser sugerido pela simples referência “dentro” *versus* “fora” (ou “popular” *versus* “elite”). Pelo menos em alguns casos!

Voltando à questão da oposição entre o que está “dentro” e “fora” da cultura local, essa complexidade de rotas e caminhos das formas da festa pode ainda ser vista no caso dos grupos musicais mais populares da rádio paraense. Um exemplo é a existência de grupos vocais de samba inspirados nos grupos cariocas. Esse foi o caso do Bando da Estrela, descrito em 1939 como um “conjunto típico que desde logo agradou a todos pela homogeneidade que existe entre os seus executantes”.⁴⁷ A memória remanescente daquele grupo pode ser parcialmente percebida pela fala de Edgard Augusto, que teve oportunidade de ouvir algumas das composições do Bando da Estrela quando criança. Ele é filho de Edyr Proença e de Celeste Camarão Proença, pertencentes ao grupo, respectivamente, como compositor/pandeirista/violonista e cantora. Edgard Augusto relembra:

O Bando da Estrela era um grupo que acompanhou os grupos vocais que havia no Rio e em São Paulo naquela época, basicamente [...] era uma cópia do Bando da Lua.⁴⁸ Então naquele tempo o Bando da Estrela tinha uma vantagem e uma desvantagem para mim. A desvantagem que fazia o “modelito” do sul do País, até porque chegavam aqui os filmes da Carmem Miranda e é claro que havia aquele frisson, de querer fazer igual à Carmem, querer fazer igual ao Bando da Lua. O positivo é que, apesar de se seguir essa estrutura do grupo de fora, as composições que o Bando da Estrela cantavam eram dos seus próprios integrantes, eram naquela mesma linha do Bando da Lua, mas eram músicas feitas aqui [...] um estilo que nasceu calcado no que se ouvia pelo rádio, no que se via no cinema.⁴⁹

É importante a fala de Edgard Augusto, pois aponta o aspecto intrincado do fenômeno Bando da Estrela: era, ao mesmo tempo, uma espécie de “cópia”, e uma produção local, com características e composições próprias. O carnaval paraense desse período não se limitava às apresentações do Bando da Estrela, mas a presença de um grupo vocal aos moldes do grupo de Carmen Miranda nos diz muito sobre o que poderia ocorrer no carnaval de rua e de salão da cidade e nas irradiações carnavalescas feitas pela Rádio Clube.

É possível considerar que, para esses artistas, essa noção de música ao “modelo carioca” *versus* música ao modelo local apresentava-se de maneira ambivalente. Celeste Camarão, por exemplo, foi descrita no início dos anos 1940 como a “sambista de maior público dentro de todo estado”. Afirmava que, dos artistas do Sudeste do país, Carmem Miranda era uma de suas influências, assim como gostava das composições de Noel Rosa. Todavia, também citava Dorival Caymmi, que era baiano, e dizia interpretar com emoção os paraenses Waldemar Henrique e Gentil Puget, em suas

⁴⁷ Ondas sonoras. *Pará ilustrado*, ano 1, n. 26, Belém, 4 fev. 1939, p. 18. O Bando da Estrela atuou entre os anos de 1939 a 1942. O grupo era formado por Edyr Proença (poeta, compositor, jornalista, fundador da PRC-5 e cronista esportivo por muitos anos), Paulo Cesar Paranhos, Delival Nobre, Herald Tabb Moraes, Sidônio Figueiredo e Celeste Camarão, que também participou como cantora do grupo em alguns momentos.

⁴⁸ “Conjunto vocal. Sua formação definitiva tinha como componentes Aluísio de Oliveira, no violão e vocal; Hélio Jordão Pereira, no violão; Vadeco, apelido de Osvaldo Moraes Éboli, no pandeiro; Ivo Astolfi, no violão tenor e banjo; Afonso Osório, no ritmo e flauta; Armando Osório, no violão, e Stênio Osório, no cavaquinho”. Francisco Alves, Carmen Miranda, Noel Rosa, Lamartine Babo, Mário Reis, entre outros, foram alguns nomes da música popular brasileira que se apresentaram com o Bando da Lua. No fim dos anos 1930, fizeram famosa viagem com Carmen Miranda aos EUA. Cf. INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN. *Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira*: 2012-2013. Disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br/bando-da-lua/dados-artisticos>>. Acesso em 27 fev. 2013.

⁴⁹ Entrevista de Edgard Augusto concedida ao autor em Belém, em 18 jan. 2008.

⁵⁰ Gentil Puget e Waldemar Henrique eram a essa altura os mais influentes compositores da música paraense. Ambos foram radialistas e críticos de música, passaram pelas rádios locais e depois foram tentar a vida no Rio de Janeiro. Suas produções embriam-se da música considerada folclórica à época, mas eram filtradas por uma visão mais erudita de composição, pelo fato de serem artistas do meio acadêmico. Representaram a versão musical do projeto modernista no Norte do Brasil. Para mais informações sobre esses compositores e sua participação na vida cultural do Pará, ver COSTA, Tony Leão da. *Música, literatura e identidade amazônica no século XX*, *op. cit.*

⁵¹ Esta e as citações anteriores de Celeste Camarão são de Oito dedos de prosa com Celeste Camarão. *Pará Ilustrado*, ano 4, n. 87, Belém, 14 jun. 1941, p. 20.

⁵² PUGET, Gentil. Ondas sonoras. *Pará ilustrado*, ano 2, n. 31, Belém, 22 abr. 1939, p. 19.

composições “folclóricas”.⁵⁰ Ela mesma tinha compreensão de que havia diferenças entre os vários tipos de música que apreciava. Aparentemente, para a “sambista”, as coisas poderiam conviver, só que cada uma no seu devido lugar: “Adoro o folclore, mas do que gosto mesmo é do samba. Canto este quando estou alegre e sinto que ele prolonga minha alegria. O folclore eu canto quando tenho saudades... Saudade da própria terra com as suas lendas”.

Celeste também mostrava que naquele momento havia uma clara consciência do que significava o modelo de fora ou os modelos de fora, e o que seria música local. Pelo menos, reconhecia-se quando um artista “imitava” o que vinha do Rio de Janeiro. Isso pode ser percebido nos seus comentários sobre a cena artística de outra cidade da região, Manaus, onde havia passado uma temporada em 1941. A cantora afirmava, por exemplo, referindo-se aos artistas de lá, que existiam bons talentos que cantavam “sem artificialismo e sem aquela preocupação de imitar os cantores da rádio carioca”.⁵¹



Figura 2. Grupo Bando da Estrela sem a presença de Celeste Camarão. Fotografia. 1939.

Um importante comentador da programação radiofônica à época, Gentil Puget, também se mostrou crítico aos modelos importados que chegaram ao Pará. Desde fins da década de 1930, reclamava da necessidade de uma música com características locais. Para ele, esse modelo passaria necessariamente pela música folclórica, a qual deveria ser catalogada e preservada, já que representava “o retrato sonoro de um povo” e exprimia “a fisionomia de uma raça”. E mais, dizia que “todo esse material esperso que representa a melhor reserva de nossa gente” estava desaparecendo, “absorvido pela vertigem dinâmica do século”.⁵²

Para ele, o compositor Edyr Proença, do citado Bando da Estrela,

não era visto como um “imitador”; nem outro famoso artista do quadro da Rádio Clube do Pará, o maestro Guiães de Barros, responsável pela orquestra daquela emissora. A crítica musical de Puget, na verdade, evidenciava que, se esses dois talentos locais fossem mostrados para o Brasil, poderiam abrir caminho para outros nomes da região. Em uma crônica de 1940, ele comparava a posição do Pará no cenário nacional quanto à difusão da música regional: “É incrível que somente o Pará figure em assunto de arte na chinela dos demais Estados da União e simplesmente por quê? – por um descaso de todos da terra”. Diferente do que ocorria com Rio de Janeiro, Pernambuco, São Paulo e Bahia, o Pará não se fazia representar musicalmente frente à nação. Faltava uma posição dos próprios artistas e defensores das artes locais. Era assim que pensava Puget, argumentando: “Porque, não trabalhemos pelo desenvolvimento de um ritmo que melhor defina o característico da nossa gente?”⁵³

Posteriormente, ainda em janeiro de 1940, outro artigo na revista *Pará Ilustrado* mostrava novamente a importância da dupla Guiães e Edyr. Eles eram retratados como os melhores divulgadores de “nossa música característica”. Daí que houve interesse no articulista em conhecer as novas composições dos artistas, formadas por “valsas, choros, batuques, sambas e folclore”. Para Puget, que era o responsável pela coluna à época, os compositores mereciam aplausos daqueles que acreditavam que “santos de casa fazem milagres...”⁵⁴

Todas essas reflexões sobre música de “fora” e de “dentro”, “imitadores” ou “não imitadores”, evidenciavam que os “padrões musicais” da região, mesmo que compreendidos como necessários às artes locais, eram ainda pouco precisos. O que seria imitação para uns poderia não ser para outros.

A “imitação” também era fiscalizada por outros agentes da vida cultural da cidade de Belém. No ano de 1939, os jurados de programas da Rádio Clube do Pará tomaram a decisão de vetar candidatos a cantores que imitassem outros artistas conhecidos, sobretudo artistas de fora, ou seja, os grandes nomes da “música popular brasileira” da época.⁵⁵ Dizia-se que tal atitude redundaria em “benefício para os da terra”. Desse modo, um jornalista bradava: “Portanto, guerra aos imitadores dos Orlandos Silva, dos Chicos Alves, ou dos Galhardo, das Carmens Mirandas ou das Odetes Amaral”. E complementava que, se não fossem tomadas medidas dessa natureza, o *cast* da rádio paraense seria formado por “‘cópias’ e semelhanças, de caricaturas e borrões artísticos tirados dos legítimos que existem no Rio ou em São Paulo”.⁵⁶

Uma crônica do mesmo ano caminhava no sentido contrário a isso. Mostrava-se a forte atuação dos “cronistas carnavalescos” da Rádio Clube do Pará, *Folha do Norte* e do *Estado do Pará*, na tentativa de fazer um carnaval de rua forte e vigoroso, a exemplo do que ocorria na “Cidade maravilhosa” (Rio de Janeiro) e na “Cidade maurícia” (Recife). O cronista em questão tinha uma visão negativa desses esforços, insinuando que o carnaval de rua de Belém não teria a mesma força comparado ao das cidades citadas: “mesmo forcejando, gastando tempo, pena, tinta e papel, não é fácil levar para as avenidas, as praças, as ruas, a nossa gente, tão apegada a preconceitos...”.⁵⁷ O autor não deixa claro que preconceitos seriam esses, mas, de fato, o modelo de um carnaval próximo ao do Rio de Janeiro e de Recife era pelo menos vislumbrado como algo a ser seguido.

É certo considerar que, nesse jogo entre o interno e o externo, o samba,

⁵³ *Pará ilustrado*, ano 2, n. 50, Belém, 13 jan. 1940, p. 20. O texto não é assinado, mas possivelmente era de Gentil Puget, já que estava em sua seção na revista e ocorreu em um momento de intensa atividade por parte dele em defesa da música regional.

⁵⁴ Ondas sonoras. *Pará ilustrado*, Belém, ano 2, n. 51, 27 jan. 1940, p. 20. Texto, ao que tudo indica, escrito por Gentil Puget.

⁵⁵ Considero aqui que a tradição musical “brasileira” é fruto de um processo histórico de construção de identidades culturais, no qual a ideia de “nação”, por uma série de fatores sociais, políticos e culturais, se estabeleceu como um lugar geograficamente localizado do discurso musical, mais especificamente a partir da cidade do Rio de Janeiro. Para uma abordagem mais ampla e detalhada sobre a construção da tradição musical popular no Brasil, ver NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Perseu Abramo, 2007.

⁵⁶ Ondas sonoras. *Pará ilustrado*, ano 2, n. 29, Belém, 25 mar. 1939, p. 18.

⁵⁷ EMMANUEL. A vida social da cidade. *Pará ilustrado*, ano 1, n. 26, Belém, 4 fev. 1939.

⁵⁸ Cf. Rádio acontecimentos. *Amazônia: revista da planície para o Brasil*, Belém, ano 1, n. 7, 31 jul. 1955.

⁵⁹ Cf. SIMÕES, Carlos. O maior carnaval de Belém. *Amazônia: revista da planície para o Brasil*, ano 1, n. 2, Belém, 26 fev. 1955.

⁶⁰ *Idem*. Importa notar que isso ocorreu dois anos antes do que Alfredo Oliveira definiu como período do “carnaval oficial de avenida” (de 1957 em diante).

⁶¹ SIMÕES, Carlos. O maior carnaval de Belém, *op. cit.*

⁶² Ao roncar das cuicas. *Amazônia: revista da planície para o Brasil*, Belém, ano 1, n. 1, 29 jan. 1955.

⁶³ Por intelectualidade artística entendo 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 agirem 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. Seguem dois campos de especialidade, primeiro como pessoas que exercem o papel social de intelectuais e, segundo, por atuarem especialmente no mundo artístico, estabelecendo uma práxis e/ou refletindo e teorizando sobre esse meio.

as marchinhas, seja no carnaval seja fora dele, passavam a ser elementos muito presentes na cultura local. E isso, como já foi pontuado, tinha muito a ver com a música veiculada pelas rádios, cinema e indústria de disco, que, com o passar dos anos, poderia ser acessada por um público mais amplo. Entrando na década de 1950, por exemplo, a Rádio Clube do Pará criou um programa dedicado exclusivamente ao samba, “Viva o samba”, “exaltando o mais popular dos ritmos brasileiros”. Seria executado pela Jazz-Orquestra da Rádio Clube, sob comando do maestro Nerito, acompanhado dos cantores Ary Lobo, Cléa Paixão, Edson Melo, Gerusa Sousa e Mariazinha Bittencourt.⁵⁸

Em 1955, a imprensa deu destaque para a grande animação e quantidade de eventos carnavalescos de rua. A polícia havia registrado 66 batalhas de confete na cidade de Belém, porém sabia-se, pela imprensa, que cerca de 200 tinham sido realizadas. A batalha de confete promovida pela Rádio Clube do Pará era uma das mais festejadas nos jornais e revistas.⁵⁹

O concurso de confete da segunda-feira gorda, promovido pela Rádio Clube e pela Prefeitura de Belém, apresentou os seguintes concorrentes: Boêmios da Campina; Rancho Não Posso Me Amofiná; Escola de Samba da Pratinha; Eles Surgiram a Jato; Eles Surgiram a Noite; Filial da Matinha; Tamborins de Prata; Vai Levando; Vai de Qualquer Maneira; Futuros da Campina; Cidade das Mangueiras; Piratas da Batucada; Garotos da Batucada; e Maracatu de Subúrbio. Foi um ano de novidades: o cineasta Líbero Luxardo fez gravações do carnaval de rua e “aspectos” do carnaval de Belém foram transmitidos para o Rio de Janeiro pela Rádio Continental. A conclusão dos jornais foi a de que “ninguém pode negar que o Carnaval deste ano superou, grandemente, os até aqui verificados. O número de escolas de samba foi bem maior e os blocos se deslocaram até as vilas mais próximas”.⁶⁰

A mesma matéria falava também dos clubes aristocráticos da sociedade, destacando a elegância destes bailes, além da grande quantidade dessas reuniões, tanto em clubes quanto em casas particulares, que somariam entre ambos cerca de 2.000 eventos. O ano de 1955 aparece, desse modo, com um carnaval muito animado se comparado aos outros anos. Sobre a música cantada no carnaval, pelo menos nesses casos, seguia-se a tendência carioca: “Tendo como base e espelho a ‘Cidade maravilhosa’, em Belém sobressai a tendência natural e comum ao brasileiro pelo samba. Cantou-se pouco frevo, imperou a marcha”.⁶¹

“Tendência natural” para o samba, pouco frevo, império da marcha, essas foram as impressões do cronista da revista *Amazônia* em fevereiro. Porém, outras impressões eram possíveis. A mesma revista noticiava que no carnaval de 1955 houve a presença do “frevo” e da música “genuinamente regional”. A Rádio Clube do Pará animou a batalha de confete na segunda-feira gorda, vista como “tradicional” na cidade, enquanto a Rádio Marajoara, segunda rádio a surgir na cidade, fazia o mesmo na Praça Brasil, que era tida como “a Praça Onze de Belém, e onde o frevo sempre foi bom”. A Rádio Clube, com o patrocínio da Prefeitura Municipal de Belém, realizou também o concurso de músicas carnavalescas, “providência das mais elogiáveis, já que devemos e podemos realizar o Carnaval com música genuinamente regional”.⁶²

A questão é: o “regional” nesse momento significava a música feita na região (mesmo que fosse samba ao “modelo carioca”, como no caso do Bando da Estrela, por exemplo) ou a música pautada no folclore local, como

exigia Gentil Puget? Tendo a crer que, a essa altura do carnaval, se poderia responder afirmativamente tanto num caso como no outro. Hibridismos eram provavelmente muito comuns nas manifestações carnavalescas tanto de rua como de bailes, tanto anônimas como veiculadas pelas rádios locais. Possivelmente, o “local” trazia consigo elementos “de fora”, assim como mantinha elementos seus na multiplicidade de formas que a festa do carnaval assumia na cidade de Belém e na região que a cercava. Isso explica a aparente ambivalência da fala de alguns artistas citados aqui, que ora se colocavam claramente contra “imitadores”, ora se mostravam abertos às formas de festa e de música carnavalesca de outras regiões do Brasil.

Antes de concluir, faço algumas considerações a respeito do papel das intelectualidades artísticas no que diz respeito aos modelos de carnaval local – ou à persistência da temática regional –, que se mantiveram no século XX, convivendo com as formas vindas de fora ou mestiças.

Rancho Carnavalesco da Boiúna: a intelectualidade artística e os carnavais regionais

Se é possível ver em Gentil Puget um crítico interessado na música popular local, e, nessa ótica, indiretamente, na música e na festa de carnaval, tenho que ponderar que ele fazia parte de uma geração da intelectualidade artística que explícita ou implicitamente se preocupava com o tema da cultura amazônica.⁶³ Essa preocupação se dava em vários âmbitos do mundo das artes, indo da literatura à música e à pintura.⁶⁴ Obviamente que a temática do “regionalismo” não era exclusividade da intelectualidade artística, mas é inegável que as reflexões dos intelectuais do mundo das artes tiveram grande importância para a constituição de tradições musicais locais.⁶⁵

No Pará, uma tendência regional se manteve em várias gerações, algumas vezes, inclusive, pela participação dos mesmos indivíduos em vários movimentos culturais. Na verdade, alguns integrantes da intelectualidade artística tiveram uma vida longa e puderam atuar ou influenciar gerações posteriores. No campo da música, Waldemar Henrique (contemporâneo à Puget, da geração modernista no Pará) tornou-se um ponto de referência para artistas que floresceram nas décadas de 1960 e seguintes. A memória da música regional paraense está intimamente ligada à figura de Waldemar Henrique, e boa parte dela se construiu pela ação das gerações de artistas posteriores ao seu tempo de florescimento, nos anos 1930.⁶⁶ Temos, então, a partir da atuação desses artistas e intelectuais, uma permanente demanda em torno do tema do regionalismo nas artes. Isso ocorreu também no âmbito do mundo do carnaval e da música carnavalesca, conforme veremos agora em dois momentos ilustrativos.

Da tendência regionalista do carnaval no período anterior às escolas de samba, tomo como exemplo o caso do Rancho Carnavalesco da Boiúna, criado em 1933, bem pouco tempo antes do aparecimento do Rancho Não Posso Me Amofiná. Na ocasião, intelectuais locais, como Bruno de Menezes, Jacques Flores, Paulo de Oliveira, De Campos Ribeiro e outros, resolveram fazer “um rancho carnavalesco, que surpreendesse o povo, pela originalidade, pela beleza extrínseca e por valorizar cousas do folclore da terra”.⁶⁷ Por tais características, os personagens do rancho eram “pajés”, “ajudantes” e “assistentes”. Em cima de um caminhão, construíram uma enorme serpente que parecia jogar fogo e fumaça pelos olhos e boca: “parecia uma ‘cobra grande’ de verdade [...]. Dava a impressão que emergia de

⁶⁴ Sobre a literatura, ver COELHO, Marinilce O. *O grupo dos novos: memórias literárias de Belém do Pará*. Belém: Editora da UFPA, 2005. Sobre as artes plásticas, ver FIGUEIREDO, Aldrin M. *Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929*. Tese (Doutorado em História) – Unicamp, Campinas, 2001.

⁶⁵ Se formos tomar outros momentos da história da música a partir de Belém, veremos que personagens não pertencentes ao mundo “intelectual”, em termos circunscritos ou tradicionais, também produziam e refletiam sobre o que seria visto como uma “música regional”, “autenticamente” amazônica. Por exemplo, o debate em torno do carimbó na década de 1970 envolveu tanto personagens do mundo “letrado” quanto artistas de estratos populares e tradicionalmente vistos como produtores espontâneos de arte popular e/ou massiva. A atuação dos músicos Pinduca e Verequete, naquele contexto, mostrava que, enquanto os intelectuais debatiam nas páginas de jornal sobre os rumos do carimbó como música “autenticamente” amazônica, a prática, a *performance* e a produção musical de base popular desses dois artistas também expressavam uma visão do que seria a música local. Para mais detalhes sobre esse tema, ver COSTA, Tony Leão da. *Música, literatura e identidade amazônica no século XX*, *op. cit.*

⁶⁶ Cf. COSTA, Tony Leão da. *Música do Norte: intelectuais, artistas populares, tradição e modernidade na formação da “MPB” no Pará (anos 1960 e 1970)*. Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) – UFPA, Belém, 2008.

⁶⁷ Todas as citações e informações sobre o Rancho Carnavalesco da Boiúna encontram-se em TUPINAMBÁ, Pedro. *A Boiúna*. *Espaço*, ano II, n. 5, Belém, fev. 1978.

⁶⁸ Existe uma ampla produção acadêmica a respeito do termo caboclo, hoje visto muito mais como uma “categoria de atribuição” pronunciada por indivíduos de um lugar geográfico, social e cultural “externo” ao mundo dos moradores de rios e igarapés, das pequenas cidades interioranas ou mesmo das periferias das médias e grandes cidades da Amazônia. O “caboclo” geralmente é o “outro” de quem pronuncia o discurso. Discute-se, atualmente, o valor heurístico dessa categoria, dado o fato de não ser um “termo nativo” de autoatribuição e não representar uma identidade cultural clara entre as populações da Amazônia. Independente disso, é sabido que boa parte dos intelectuais e a sociedade paraenses em geral usaram e usam o termo para se referir às populações tradicionais e camponesas da região. Para um balanço sobre esse debate no âmbito acadêmico, ver, entre outros, LIMA, Deborah M. A construção histórica do termo caboclo: sobre estruturas e representações sociais no meio rural amazônico. *Novos Cadernos Naea*, v. 2, n. 2, Belém, dez. 1999, e RODRIGUES, Carmem Izabel. Caboclos na Amazônia: identidade na diferença. *Novos Cadernos Naea*, v. 9, n. 1, Belém, jun. 2006.

⁶⁹ In: TUPINAMBÁ, Pedro, *op. cit.*, p. 12.

⁷⁰ *Idem.*

⁷¹ *Idem, ibidem*, p. 13.

⁷² Entrevista de Edgard Augusto, *op. cit.*

⁷³ AUGUSTO, Edgard. Quem são eles? *Espaço*, ano I, n. 2, Belém, nov. 1977, p. 48.

um desses rios amazônicos”. Entre os personagens do bloco carnavalesco, encontravam-se índios, caboclos, pajés, personagens africanos e entidades e animais encantados das florestas e dos rios.

Os brincantes do rancho carnavalesco, além de desfilarem nas ruas, visitavam casas de pessoas amigas, onde, ao chegarem, encenavam um detalhado ritual de pajelança: “antes de dançar e cantar suas loas, realizavam um autêntica sessão de pajelança, defumando os quatro cantos da sala, rezando, invocando os ‘caruanas’ e fazendo distribuição dos papelinhos com ‘cheiro’”. A composição das loas ficou a cargo de De Campos Ribeiro, que fez versos específicos para cada personagem. Personagens híbridos, como o “caboclo”, não poderiam ficar de fora. O grupo de intelectuais acabava reforçando um imaginário social que tinha nesse ser uma espécie de personagem amazônico por excelência, imaginário esse que foi muito bem construído por várias gerações de intelectuais do Norte do Brasil.⁶⁸ Assim, dizia “Chico Cabôco”:

*Me batizei no oceano,
conheço tronco no fundo,
dei sete passo no arcano,
do oco do fim do mundo.
Pra viajá no infinito
Montei num tamanguaré.
Fiz água virá granito,
E pra minhoca dei pé.
Pra desmanchá casamento,
Se me zango não é pouco.
Eu sou pai de pé de vento
– Me chamo Chico Cabôco.⁶⁹*

Além do híbrido e mítico “Chico Cabôco”, que era encenado por Manuel Castro, elementos das culturas indígenas e africanas eram ressaltados em temas como do “Menino Ceci” (“Já morei na pororoca/ durmo em cama de taxi/ Querendo, faço passoca/ de tudo que vejo aqui”⁷⁰) ou “Rei Nagô” (“Eu já fui dono dos mares/ eu já fui navegadô/ governo vento e procela/ naufrago qualquer galera/ sou protetor de mulata/ trago branco na chibata/ eu me chamo Rei Nagô”⁷¹). O “Boto Tucuxi” era ninguém menos que o poeta modernista Bruno de Menezes; De Campos Ribeiro estava de “Pena Amarela”; Jacques Flores vinha de “Mestre Desidério”; Francisco Vianna vinha de “Cobra Norato”. Fora esses, ainda poderiam ser encontradas fantasias de “Jacaré Tinga”, “Jacundá”, “Rei Salomão”, “Pena Amarela”, “Rainha Loanda”, “Cavalo Marinho” e tantos outros personagens do folclore local e nacional.

Muitas décadas depois, a temática “regional” persistiu. Tomo um exemplo da era das escolas de samba, o caso do Quem São Eles na década de 1970. Segundo Edgard Augusto, naquela década, houve uma reorganização da escola, que passou a apresentar “uma linha ‘paraensista’, uma linha que valorizasse a nossa cultura regional”.⁷² A partir de 1972, o Quem São Eles, que havia vivido momentos de dificuldade, passou a ser frequentado “por várias figuras influentes” e “começou a ser badalado pela imprensa”.⁷³ Estavam envolvidos naquele movimento, entre outros: Luiz Guilherme Pereira, João de Jesus Paes Loureiro, David Miguel, Rosenildo Franco, Edgard Augusto, Edir Proença, Simão Jatene, Fernando Luis Pes-

soa, Jovino, Téo do Pandeiro e Waldemar Henrique. Na verdade, o grupo era formado por pessoas do mundo das escolas de samba, intelectuais de gerações recentes (geração de 1960) e também por intelectuais e artistas de gerações mais antigas (década de 1930).

Não posso deixar de citar o fato de que esse contexto ainda dava continuidade aos amplos debates sobre cultura e emancipação popular a partir dos temas trazidos à tona pelo pensamento progressista (sobretudo via União Nacional dos Estudantes – UNE), sob a ditadura civil-militar inaugurada em 1964. Para parte dessa intelectualidade artística que passava a frequentar o mundo do carnaval, suas ações estavam informadas por uma “busca do povo brasileiro”⁷⁴ no campo da cultura popular. O samba aí exercia esse papel de “povo” a ser reencontrado. No caso paraense, o povo autêntico (e potencialmente revolucionário, para alguns) era também, em larga medida, visto como o “caboclo” dos interiores da Amazônia, bem como os habitantes das periferias urbanas. E do ponto de vista da música, o que melhor representaria o “caboclo”, na visão daqueles intelectuais e artistas, seria o carimbó, que integrava o repertório de pesquisas de várias gerações, desde Waldemar Henrique até Paes Loureiro e outros mais.⁷⁵

O interesse pela “cultura local” juntou personagens díspares num contexto político repressivo. Alguns deles, acima de tudo os novos, eram claramente associados a uma concepção progressista de cultura, como era o caso do poeta João de Jesus Paes Loureiro, que foi dirigente da UNE regional e da União Acadêmica Paraense (UAP)⁷⁶, ou de Simão Jatene, à época um representante da “música de protesto” local, ao estilo Geraldo Vandré.⁷⁷ Mas é evidente que nem todos poderiam ser considerados “militantes” da cultura no sentido assumido pela UNE. Nem todos sequer poderiam ser vistos como de “esquerda” naquela conjuntura, porém, de alguma maneira, todos viviam esse clima de interesse pelas coisas do povo.

A entrada do “maestro” no Quem São Eles foi motivo de comemoração para alguns dos representantes da jovem intelectualidade. A esse respeito, comentou Edgard Augusto: “Foi então que um verso lindo e perfeito ganhou um samba, daquele que é considerado nosso músico erudito mais brilhante: Waldemar Henrique. O grande maestro não se envergonhava em adentrar numa ala de compositores populares. Fez o samba com alegria. Sua linha melódica alternava um samba negro, com um carimbó bem próprio da região”.⁷⁸

A letra do samba-enredo era de Paes Loureiro e falava sobre a ilha do Marajó. Numa parte da letra, temos: “as terras desse reino fluvial/vaqueiros vão lançando com seus sonhos a lua/ esperando o amanhecer/ e vão pescadores afogando no olhar/ o verde da esperança sem saber.”⁷⁹ Vaqueiros e pescadores (“caboclo” do interior da Amazônia/Brasil) cantados em samba de Waldemar Henrique, com melodia alternada entre o samba negro e o “carimbó bem próprio da região”. Um velho modernista se juntava a um poeta mais novo. Esse era o clima político, artístico e intelectual da retomada do Quem São Eles na década de 1970.

Não caberiam no espaço deste artigo arrolar mais dados sobre esse aspecto do carnaval a partir de Belém, mas é bom que se diga que esse fenômeno não se deu apenas com o Quem São Eles. Cito o caso dessa escola de samba para exemplificar a participação persistente da intelectualidade artística em outros momentos do carnaval local, mostrando que a tendência regionalista permaneceu ainda na fase do carnaval das “escolas de sam-

⁷⁴ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

⁷⁵ Cf. COSTA, Tony Leão da. *Música, literatura e identidade amazônica no século XX*, op. cit.

⁷⁶ Cf. entrevista de João de Jesus Paes Loureiro concedida ao autor em Belém, 22 abr. 2008.

⁷⁷ Cf. entrevista de Simão Jatene concedida ao autor em Belém, 22 abr. 2008.

⁷⁸ AUGUSTO, Edgard, op. cit., p. 49.

⁷⁹ *Idem*.

⁸⁰ Afirmação baseada em “observação participante” na vida cultural da cidade desde pelo menos fins dos anos 1990.

⁸¹ COSTA, Antônio Maurício Dias da. *A festa na cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará*. 2. ed. Belém: Eduepa, 2009.

ba”. Naturalmente, outras agremiações carnavalescas apresentaram temas “regionais” nos bailes populares ou mesmo nos da elite.

Em conclusão, posso afirmar que havia uma tensão constitutiva da relação carnaval “local” *versus* carnaval “de fora”. Essa tendência podia ser vista tanto na música produzida em outros contextos como na veiculada no período carnavalesco. As rádios, o mundo do disco, o cinema possivelmente influenciaram a música paraense de modo geral. E também influenciaram o mundo do carnaval, que passou a veicular, em boa medida, marchinhas e sambas do Rio de Janeiro, bem como o frevo de Pernambuco, em menor quantidade. Curiosamente, a Rádio Clube do Pará passou a ter uma atuação maior a partir dos anos 1930, o que coincide com a fundação da primeira escola de samba no “modelo carioca” em Belém.

No que concerne ao carnaval propriamente dito, não posso afirmar que tenha sido absorvido por um modelo único, seja o “modelo carioca”, seja a influência do frevo, por exemplo. Na verdade, houve muitos modelos convivendo, ora de forma mais branda, ora com alguma tensão. Mesmo hoje, o carnaval, como manifestação popular, apresenta-se sempre de uma maneira bastante diversificada. Basta pensarmos no peso que as “micaretas” dos anos 1990 tiveram na cidade de Belém⁸⁰ ou, hoje, na força que tem o tecnobrega durante a quadra carnavalesca, como já observou Antônio Maurício Dias da Costa⁸¹, em seu trabalho sobre o circuito bregueiro.

De tal modo, a “imitação” nunca é totalmente uma imitação. Onde houver diálogo, haverá tensão e influência. Nas festas carnavalescas, conviveram e se intercambiaram vários modelos, ora prevalecendo um, ora outro. Temos, da mesma maneira, tanto trocas e relações como resistências e modificações num complexo processo, no qual a “tensão” foi a base para a constituição da tradição local do carnaval e da música carnavalesca, na parte Norte do Brasil.

Artigo recebido em agosto de 2015. Aprovado em outubro de 2015.