



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL DA AMAZÔNIA

EDILSON MATEUS COSTA DA SILVA

A INVENÇÃO DO CARIMBÓ
MÚSICA POPULAR, FOLCLORE E PRODUÇÃO FONOGRAFICA (século XX)

BELÉM/PA

2019



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL DA AMAZÔNIA

EDILSON MATEUS COSTA DA SILVA

A INVENÇÃO DO CARIMBÓ
MÚSICA POPULAR, FOLCLORE E PRODUÇÃO FONOGRAFICA (século XX)

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia (PPHIST), da Universidade Federal do Pará (UFPA), como requisito parcial de para obtenção do título de Doutor em História Social da Amazônia, orientada pelo Prof. Dr. Antonio Maurício Dias da Costa.

Belém/PA

2019

FOLHA DE APROVAÇÃO

EDILSON MATEUS COSTA DA SILVA

A INVENÇÃO DO CARIMBÓ

MÚSICA POPULAR, FOLCLORE E PRODUÇÃO FONOGRÁFICA (século XX)

Tese de doutorado aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em História Social da Amazônia no Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia (PPHIST), (PPHIST), da Universidade Federal do Pará (UFPA), pela seguinte banca examinadora:

Orientador: Prof. Dr. Antonio Maurício Dias da Costa
UFPA/PPHIST

Banca Avaliadora:
Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo
UFPA/PPHIST

Prof. Dr. Toni Leão da Costa
UEPA

Prof. Dr. Cleodir da Conceição Moraes
UFPA/EA

Prof. Dr. Marcos Napolitano
USP

Belém do Pará, 02 de março de 2019

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará**

S586i Silva, Edilson Mateus Costa da.

A invenção do carimbó : música popular, folclore e produção fonográfica (século XX). / Edilson Mateus Costa da Silva, . — 2019.
293 f. : il. color.

Orientador(a): Prof. Dr. Antonio Mauricio Dias da Costa
Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.

1. Carimbó . 2. Música Popular . 3. Folclore . 4. Produção fonográfica . I. Título.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - CAPA DO DISCO CARIMBÓ - CONJUNTO IRAPURÚ DO VEREQUETE (1971)	102
FIGURA 2 - CAPA DO DISCO <i>O LEGÍTIMO CARIMBÓ</i> - VEREQUETE E SEU CONJUNTO UIRAPURU	106
FIGURA 3 - DISCO <i>O LEGÍTIMO CARIMBÓ VOL 2</i> (1974) - VEREQUETE E SEU CONJUNTO UIRAPURU	108
FIGURA 4 - DISCO <i>O LEGÍTIMO CARIMBÓ VOL III</i> (1975) - VEREQUETE E O CONJUNTO UIRAPURU	112
FIGURA 5 - LP VEREQUETE VOL. 5: CARIMBÓ ORIGINAL (1977).....	116
FIGURA 6 - LP VEREQUETE - CONJUNTO UIRAPURU VOL. 9 (1980)	118
FIGURA 7 - CAPA DO LP CARIMBÓ E SIRIMBÓ DO PINDUCA (1973)	127
FIGURA 8 - LP CARIMBÓ E SIRIMBÓ DO EMBALO DO PINDUCA VOLUME 2 (1974)	129
FIGURA 9 - LP CARIMBÓ E SIRIMBÓ NO EMBALO DO PINDUCA VOL. 3 (1974).....	130
FIGURA 10 - LP CARIMBÓ E SIRIMBÓ DO PINDUCA VOL. 4 (1975)	131
FIGURA 11 - LP PINDUCA NO EMBALO DO CARIMBÓ E SIRIMBÓ (1976).....	132
FIGURA 12 - DISCO DANÇA DO CARIMBÓ DO GRUPO CARIMBÓ (1973).....	170
FIGURA 13 - ÁLBUM EM TEMPO DE CARIMBÓ - FERNANDO MARCEL (1974)	172
FIGURA 14 - ALYPYO MARTINS NA CAPA DO DISCO <i>O REI DO CARIMBÓ</i> (1973).....	175
FIGURA 15 - MATÉRIA DO JORNAL <i>O ESTADO DO PARÁ</i> - CARIMBÓ: DOM, SEM RAVEL, ELOGIA VEREQUETE	177
FIGURA 16 - LP TEM FUZUÊ, DE ABDIAS E SUA SANFONA DE 8 BAIXOS (1974).....	179
FIGURA 17 - MESSIAS HOLANDA E ELINO JULIÃO NA CAPA DO ÁLBUM <i>CARA DE DURÃO</i>	180
FIGURA 18 - LP <i>A VOLTA DA CANGACEIRA, DE MARINÊS E SUA GENTE</i> (1975).....	183
FIGURA 19 - LP <i>ESTAMOS AÍ PRÁ BALANÇAR</i> (1977) DO TRIO NORDESTINO	186
FIGURA 20 - LP <i>SELEÇÃO DE CARIMBÓ, LANÇADO PELA CBS</i> (1975)	187
FIGURA 21 - COMPACTO DUPLO <i>CARIMBOLANDO COM CARRAPETA</i> (1975)	191
FIGURA 22 - LP <i>O FILHO DO POVO</i> DE LINDOMAR CASTILHO (1976).....	192
FIGURA 23 - CAPA DO LP <i>OS LUSITANOS, DE JOAQUIM E MANUEL</i> (1978).....	195
FIGURA 24 - CAPA DO LP <i>TAMBA TAJÁ, DE FAFÁ DE BELÉM</i> (1976)	224
FIGURA 25 - CAPA DO LP <i>CARIMBÓ - O BALANÇO DA SELVA, DO TRIO IRAKITAN</i> (1974)	229
FIGURA 26 - CAPA DO COMPACTO DUPLO <i>MISTURA DE CARIMBÓ, DE ELIANA PITTMAN</i> <i>(1975)</i>	230
FIGURA 27 - LP DE ESTREIA DE CONDE & DRÁCULA (1976).....	234
FIGURA 28 - LP <i>O FOLCLORE DA AMAZÔNIA - SOM POP</i> (1973)	239
FIGURA 29 - LP <i>O VERSÁTIL</i> DE OSVALDO OLIVEIRA, O “VAVÁ DA MATINHA” (1974).240	
FIGURA 30 - CAPA DO LP <i>O NOVO ÍDOLO DO CARIMBÓ, DE PIM</i> (1976).....	244
FIGURA 31 - CAPA DO LP <i>O ÍDOLO DO CARIMBÓ</i> (1978)	245
FIGURA 32 - CAPA DO LP <i>CARIMBÓ, DE CANDANGO DO YPÊ</i> (1976).....	248
FIGURA 33 - LP <i>CARIMBÓ E OUTRAS MIRONGAS, DE JANJÃO MAMEDE</i> (1977).....	250
FIGURA 34 - CONJUNTO ELY FARIAS, DÉCADA DE 70	251
FIGURA 35 - ELY FARIAS, ÁLBUM <i>O CARIMBÓ É NOSSO</i> (1976).....	253

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo um estudo da trajetória do carimbó, em seu desenvolvimento ao longo do século XX, culminando como um gênero fonográfico nos anos de 1970. Quando foram lançados os primeiros discos desse segmento ocorreram inúmeros debates envolvendo os artistas em torno de seus arranjos musicais. Nesses, eram buscados os elementos que caracterizavam o popular e o folclórico. Este estudo tem como foco compreender as representações sobre o gênero/dança produzidas por diversos sujeitos envolvidos com o carimbó, como intelectuais, folcloristas, críticos musicais, intérpretes, compositores etc. A partir dos diferentes posicionamentos, podemos perceber como foram criadas diversas compreensões a respeito do carimbó e como foi estabelecida uma luta de representações por vários sujeitos. Da mesma forma, em torno desse debate, será investigado como foram criados paradigmas musicais que pretensamente expressavam o carimbó “legítimo”, em detrimento de um “deturpado”. Esta pesquisa também está voltada para um diálogo com a historiografia que se dedicou ao estudo do carimbó. Esta vasta produção intelectual foi, em grande medida, marcada por teses lançadas por folcloristas ao elegerem os modelos paradigmáticos de expressão do gênero musical paraense. Tais estudiosos reproduziram em diversos momentos a folclorização do carimbó dito “legítimo” contra a “modernidade” dos arranjos eletrônicos.

Palavras-chave: Carimbó; Música Popular; Folclore; Produção Fonográfica.

ABSTRACT

This work aims to study the historical course of carimbó, in its development during the 20th century, as a phonographic genre in the 1970s. When the first albums of this segment were released, there were numerous debates involving the artists and the arrangements. These elements were conceived as the popular and the folkloric. This study aims to understand the representations on the music gender/dance evoked by various subjects involved with the *carimbó*, such as intellectuals, folklorists, music critics, interpreters, composers etc. According to different positions, we can understand how different comprehensions were created regarding *carimbó* and how a contest of representations by different subjects was established. Therefore, musical paradigms were created that supposedly expressed a "legitimate" carimbó, opposed to a "distorted" one. This research is also focused on a debate with the historiography that was dedicated to the study of the *carimbó*. The discussion was marked, largely, by the theses released by the folklorists when electing the paradigmatic models of expression of the *paraense* musical genre. These scholars have endorsed many times the folklore of the so-called "legitimate" *carimbó* against the "modernity" of the electronic arrangements.

Keywords: *Carimbó*; Popular Music; Folklore; Phonographic Production.

Agradecimentos

Primeiramente, agradeço aos artistas paraenses. Eles serviram de material e inspiração. Em especial, aqueles que cordialmente concederam importantes depoimentos, que foram utilizados nesta tese.

Agradeço aos profissionais que colaboraram para a produção deste trabalho. Os funcionários da Fonoteca Sátyro de Melo (CENTUR) e do Acervo Vicente Salles (Museu da UFPA), que foram indispensáveis a feitura desta tese e das pesquisas produzidas a respeito da música e da cultura paraense.

Agradeço ao meu orientador, Maurício Costa, pela disposição, pela disponibilidade e pelo interesse que depositou no texto aqui apresentado. Devo muito aos anos de diálogos e orientações que colaboraram significativamente para a minha formação de historiador.

Também agradeço ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia (PPHIST/UFPA) por ter me acolhido desde o mestrado. Espaço onde foram construídas minhas referências e maturidade acadêmica. Tive professores e colegas que marcaram minha vida e minha carreira.

Agradeço à Secretaria Executiva de Educação do Pará (SEDUC-PA) por conceder licença para cursar o doutorado.

Agradeço aos colegas da Faculdade Integrada Brasil-Amazônia (FIBRA), pela amizade e o companheirismo nesses anos de produção da tese, com sugestões, debates e trocas de experiências.

Agradeço ao Plano de Formação Docente (PARFOR) que me concedeu bolsa para atuar como professor formador. Neste projeto tive contato com outros espaços e pessoas, conheci diversos colaboradores e fiz novas amizades, em especial à “galera de Portel”.

Agradeço a minha esposa Christine, meus pais Luiz Edilson (em memória) e Maria do Carmo, minhas irmãs Laura e Lorena. Pela paciência e compreensão ao longo desses anos.

Agradeço a meus alunos, muitos deles agora colegas, com os quais tenho aprendido muito ao longo desses anos de docência, e em especial a Renato Sinimbú pela disposição em ser um mediador e interlocutor perante os artistas.

Obrigado!

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1 FOLCLORISTAS E A FOLCLORIZAÇÃO DO CARIMBÓ	26
2 HISTORIOGRAFIA DO CARIMBÓ	69
3 CHAMA VEREQUETE: “O LEGÍTIMO CARIMBÓ”	91
4 “O REI DO CARIMBÓ”	119
5 “ISTO É CARIMBÓ”: ENTRE ARTISTAS E FOLCLORISTAS	145
6 CARIMBÓ “ESTILIZADO”	169
7 CARIMBÓ “SOFISTICADO”	196
8 “VOU ENSINAR SINHÁ PUREZA”: A MODERNA TRADIÇÃO	237
9 ESTRATÉGIAS DE PRESERVAÇÃO: IMPRENSA E POLÍTICAS PÚBLICAS.....	255
CONSIDERAÇÕES FINAIS	280
REFERÊNCIAS	282
FONTES	290

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo estudar um dos gêneros musicais brasileiros que se tornou Patrimônio Cultural e Imaterial do Brasil em 2014, inscrito nos Livro de Registro das Formas de Expressão do Instituto do Patrimônio Histórico (IPHAN): o carimbó. Tendo seus primeiros relatos de existência localizados na Amazônia, mais especificamente no Pará, se consagrou na segunda metade do século XX como uma das expressões folclóricas musicais, fato que conduziu a sua trajetória ao título outorgado pelo Ministério da Cultura.

As primeiras notícias do carimbó se deram no século XIX, por referências de intelectuais, jornalistas, cronistas e moradores das cidades paraenses desse período. Perseguido até então, viveu na clandestinidade até meados dos anos de 1940 na cidade Belém, sendo praticado por negros em diferentes bairros da cidade. Entre a criminalização e a sua apoteótica patrimonialização, houve uma longa trajetória que contou com personagens de diferentes estratos e diferentes percepções sobre o fenômeno. Na polissemia do termo “carimbó”, derivado do instrumento “curimbó”, que, segundo estudiosos do folclore, teria derivado de tradições indígenas, os periódicos noticiavam inúmeros batuques, festas, comemorações e reuniões denominadas pelo termo e que “destoavam da civilização” na capital paraense, compreendendo essas manifestações da musicalidade como uma “perturbação ao sossego público”. Nesse longo período destacado, quando se teve notícia de suas práticas e de suas proibições, o carimbó não se enquadrava nos ideais de arte e de cultura “civilizadas” presente nas perspectivas evolucionistas e positivistas dos intelectuais da modernidade.

Nos anos de 1930 e 1940, o *status* social do gênero musical paraense foi ganhando ares de folclore, assim como foi progressivamente sendo relacionado com os batuques e instrumentos percussivos. Com base em premissas do modernismo, o carimbó passou a ser aceito por parte significativa da intelectualidade como uma expressão reveladora da “essência” folclórica da Amazônia, bem como do “Brasil profundo” e dos rincões de “nosso primitivismo”, necessário para a visualização da “alma nacional”. Essa premissa folclorizante e paternalista que os modernistas expressavam no olhar sobre os populares ainda preservava uma certa distância e ainda não havia dado “voz” aos ditos sujeitos folclóricos. Os debates em torno do que seria o carimbó, além de sua relevância, ficaram em grande medida restritos aos meios intelectualizados.

Entre os anos de 1950 e 1960 o carimbó passou a se popularizar e se incorporar aos projetos políticos e educacionais, passando a ser visto como uma “dança” folclórica por um

público muito mais amplo ao longo de todo o Brasil. Ele foi celebrado por folcloristas, críticos, músicos e por estudantes nas diferentes regiões do país, como um exemplo da magnitude das riquezas da cultura popular que formavam nosso panteão de elementos simbólicos tradicionais.

Essas visões sobre o teor folclórico do carimbó, elaboradas por intelectuais, o entendiam como a revelação de uma categoria ideal, o “caboclo amazônico”, que era caracterizado como habitante dos interiores do Pará e vivia em comunidades “semicivilizadas”. Essa representação entendia os homens amazônicos do interior como apartados da “modernidade”, permanecendo conservados em um “estado bruto” de expressão verdadeiramente popular. Nessa concepção, os que eram considerados com os “verdadeiros” artistas, oriundos de setores eruditos e/ou mais intelectualizados, deveriam tomar a matéria-prima folclórica como inspiração para suas obras. Entendia-se que uma não infiltração de “modernidades” tecnológicas tornava o carimbó e seus praticantes “semicivilizados” uma autêntica espécie do folclore musical brasileiro. A rusticidade e o isolamento desse tipo amazônico conservaram, nessa perspectiva, o “primitivismo” necessário a todo fenômeno de origem folclórica, características que se perdiam ao contato com as “evoluções” dos espaços urbanos causadores de deturpações.

Nos anos de 1970, as coisas mudaram de figura, pois o carimbó passou a ser gravado e comercializado. Os artistas passaram a cantar em seus discos todo o universo ainda restrito às apreciações das localidades praticantes e/ou testemunhadas por intelectuais folcloristas, que advogavam sua “autenticidade” e sua “legitimidade” como arte folclórica.

Em 1971, Augusto Gomes Rodrigues, mais conhecido como “Verequete”, gravou o primeiro álbum de carimbó, contendo nas canções do repertório cenas do cotidiano, visões de mundo, compreensões poéticas, estéticas e representações sobre o carimbó, a cultura popular e o folclórico. Pela primeira vez houve uma popularização e o registro das percepções dos sujeitos considerados folclóricos sobre eles mesmos. Com esse feito de Verequete foi possível conhecer e “ouvir a voz” dos carimbozeiros no amplo debate, que por tanto tempo os excluiu. Os discos de carimbó foram capazes de trazer à tona as percepções que os artistas populares tinham, ou mesmo as que foram apropriadas por eles oriundas dos folcloristas e críticos musicais.

Verequete foi um prenúncio de muitos outros produtos comerciais que vieram a seguir. Surgiram discos de inúmeros outros artistas, que expressaram suas canções e seus posicionamentos perante o debate folclórico em voga. A partir de suas letras e de seus arranjos, elaboraram narrativas e visões políticas perante as temáticas envolvendo o carimbó. Essas obras, muitas vezes, destoavam dos paradigmas acerca do gênero que os folcloristas insistiam

em impor como aceitável às criações e execuções musicais, em tentativas de disciplinarizar a cultura popular, assim como censurar e impor modelos que pretensamente seriam os “legítimos” aos artistas e ao grande público.

Esse quadro angariou um profundo conflito simbólico travado entre os folcloristas e a infinidade de artistas paraenses, brasileiros e estrangeiros que aderiram à “moda” carimbozeira dos anos de 1970. Esse momento estabeleceu infindáveis interpretações que fugiam ao escalonamento proposto por folcloristas na tentativa de “disciplinarização” do carimbó, que ganhou proporções gigantescas com o surgimento de Aurino Quirino Gonçalves, o “Pinduca”. Ele lançou em seu disco de estreia, em 1973, canções contendo arranjos eletrificados que chocaram os intelectuais e críticos musicais folcloristas. A linhagem estética de Pinduca foi denominada à época como uma amostra de carimbó “estilizado”, que destoava dos ideais de “primitivismo” elaborados pelos estudiosos das questões populares. Em especial, a descaracterização do gênero estava relacionada com a incorporação de instrumentos modernos, em substituição aos percussivos como o curimbó. Mas, contrariando os intelectuais de tendência folclorística, a “moda” do carimbó foi apreciada em grande medida na linhagem eletrificada condenada por eles.

O objetivo deste trabalho, portanto, se pauta na perspectiva de aprofundar esses embates acerca da produção musical dos anos de 1970 envolvendo o carimbó. Esse “campo de batalha” simbólico é um importante espaço para uma reflexão sobre as dinâmicas de representação envolvendo a compreensão dos conceitos de “popular” e de “folclórico”, que ganharam relevância ímpar no período de sua ascensão mercadológica.

Buscamos ampliar o foco de análise referente ao objeto, em contraposição ao que tradicionalmente tem sido abordado pela historiografia, estabelecendo um estudo acerca do carimbó como um fenômeno regional, nacional e internacional. Assim como procuramos “desnaturalizar” as categorias definidas *a priori* pelos intelectuais, em grande medida acadêmicos, que passaram a assimilar considerações folclóricas na conceituação do carimbó. Nesse sentido, excluíram do âmbito dos estudos históricos a projeção fonográfica tão intensamente recorrente além dos limites do Estado do Pará, assim como descartaram os artistas que incorporaram arranjos eletrônicos.

O processo de nacionalização e/ou regionalização dos gêneros musicais de origem afro-brasileira foi fruto de um encadeamento de diferentes representações que circularam em

diferentes âmbitos. Sujeitos sociais diversos levaram os gêneros a se deslocarem de uma realidade na qual eram tidos como expressões “não-civilizadas” e “degradantes” para expressões capazes de representar suas identidades.

Nas primeiras décadas do século XX, foi construída e visualizada, entre outras coisas, a tese de “ideologia mestiça” da formação da “civilização brasileira”, na qual havia a presença harmoniosa das três raças (branco, índio e negro). Para a formação de um discurso legitimador da nacionalidade/regionalidade, foi necessário considerar como interagiam e se comunicaram esses diferentes agentes, agindo em uma dialética construtora da cultura.

Hermano Vianna, na obra *Mistério do samba*, ressaltou a necessidade de pensar a atuação de variados sujeitos na valorização ou degradação de qualquer formação musical¹. Pensamos essa premissa para a reflexão e investigação do carimbó, nosso objeto específico, sendo o seu “mistério” localizado em semelhante problemática levantada pelo autor. Nossa investigação se relaciona com as conexões e/ou convergências que se deram historicamente acerca das definições do carimbó como gênero. Por essa razão, o objetivo da tese está situado nas relações tecidas entre os intelectuais, os artistas eruditos e populares do carimbó nas aproximações com a indústria fonográfica. Acreditamos que a folclorização do gênero, que ganhou corpo e se popularizou por volta dos anos de 1960/70, foi fortemente impulsionada por sua inclusão no mercado fonográfico.

No âmbito dos estudos sobre a legitimidade alcançada pelo carimbó nos meios intelectuais, Maurício Costa apresentou a importância de pensarmos o percurso histórico dos debates que forjavam esse “mistério” do carimbó. Para o autor, o “intercâmbio de ideias entre folcloristas, jornalistas e escritores promoveu, entre 1900 e 1960, os sentidos que se articularam em torno da ideia de carimbó como manifestação folclórica tipicamente regional”.² Portanto, investigou o papel determinante da intelectualidade na formação e popularização perante um grupo mais amplo, e elevando-o a condição de representar a música amazônica, em especial nos anos de 1970.

Nossa incursão busca confrontar e articular esta visão construída pelos intelectuais com a produzida pelos artistas do carimbó, seja em suas falas, seja na produção fonográfica. Sendo que, nos discos os artistas expõem suas visões de mundo construídas a partir da narrativa sonora em uma fusão letra-música³. A produção fonográfica, portanto, permite inserir os músicos populares como sujeitos da folclorização e realizar a chamada “história vista de baixo” da

¹ VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. São Paulo: Zahar, 1995.

² COSTA, Antônio Maurício Dias da. **História (São Paulo)**, v.34, n.1, jan./jun. 2015, p. 241.

³ NAPOLITANO, Marcos. **História e Música**. São Paulo: Autentica, 2005.

música⁴. Por este percurso, investigaremos como esses “de baixo” contribuíram em um aspecto mais amplo da sociedade para a valorização e posituação da cultura popular regional.

Acerca da relação entre o artista e a sociedade de forma mais ampla, Erwin Panofsky afirmou que a forma estética é capaz de expressar visões de mundo, ou como define: “hábitos mentais”. Sendo assim percebeu que cada forma atribuída artisticamente e cada elemento que o artista inclui em sua obra representa aspectos do ambiente mental da época⁵. Segundo Panofsky, o “hábito mental” é capaz de influenciar não só a arquitetura, mas desagua nas outras artes, como as plásticas e a música⁶. Panofsky atribui à historicidade a configuração morfológica das obras de arte. Sendo assim, a arte é construída socialmente, dentro dos limites históricos, não sendo o artista um indivíduo desprendido da realidade, mas que atua mediante a realidade posta socialmente.⁷

A partir de reflexões a respeito das representações pictóricas, Ernest H. Gombrich desenvolveu compreensões acerca das percepções e dos “modos de ver” dos artistas. Ele se interrogou a respeito das “misteriosas maneiras pelas quais formas e símbolos podem ser usados para significar e sugerir outras coisas além deles mesmos”. Portanto, o autor definiu a representação artística como um mecanismo simbólico, no qual o artista estabelece um canal de comunicação complexo que desenvolve referências de “formas” e “símbolos” que são capazes de significar além das dimensões representadas. Nesse sentido, o artista não é capaz de “pintar o que vê e pôr de lado todas as convenções”⁸, ou seja, não acredita que é possível reproduzir a natureza das percepções sensoriais tais como se colocam, mas a obra artística revela uma representação construída historicamente. Assim, a história da arte deve ser a compreensão dos variados estilos de ver ao longo do tempo, tendo em vista que as “convenções” históricas alteram as percepções e as formas de representações do que é observado.

Gombrich levanta uma problemática: “Por que diferentes idades e diferentes estilos representaram o mundo (...) de maneiras tão diferentes?” E sentencia que “Será inteiramente

⁴ MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 20, n. 39, pp. 203-221, 2000.

⁵ PANOFSKY, Erwin. **Arquitetura Gótica e escolástica**. Martins Fontes, 2001, p. 31.

⁶ *Ibidem*, p. 28.

⁷ Ao estudar a arquitetura gótica, demonstrou que ela possui relações íntimas com as reflexões da intelectualidade escolástica. Verifica em cada elemento recorrente nas construções das catedrais góticas expressões das visões filosófico-teológicas da escolástica. Neste sentido, Panofsky demonstrou que há uma relação interna entre as representações de mundo e as formas que são capazes de as revelar. Credita essa influência determinante da escolástica na arte gótica devido ao fato daquele deter o “monopólio da vida intelectual – tendo se tornado âmbito mental”. Sendo assim, as formas da arquitetura gótica “através do seu programa imagético, tentava representar todo o conjunto do conhecimento cristão da teologia, da moral, das ciências naturais (...)”. (*Idem*).

⁸ GOMBRICH, Ernest H. **Arte e ilusão**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 3.

subjetivo tudo o que diz respeito à arte”⁹. A partir dessas premissas, o autor localizou a propriedade historicizante da arte, não mais como a criação do “gênio” e da “criatividade inata” e desligada do contexto ao qual se refere; ao mesmo tempo que se modifica historicamente nas configurações sociais. O olhar do historiador deve estar atento não a uma pretensa “evolução” da arte, mas nas possibilidades históricas relativas a cada contexto. Acreditamos que Gombrich se referiu ao processo de apropriação da realidade que todo artista realiza. As percepções sensoriais “objetivas” são redefinidas a partir da realidade social e criativa do indivíduo.

Carlo Ginzburg, ao estabelecer reflexões sobre a morfologia e suas relações com a história, retomou as compreensões de Panofsky e Gombrich reavendo o papel fundamental das formas e dos símbolos na configuração das representações. O autor defendeu que o estudo das formas incorpora elementos reveladores à análise do historiador, compreendendo-as como expressões representativas. Acredita em uma “hermenêutica aplicada” às obras de arte, na qual o “gosto pelo detalhe” seria uma abordagem extremamente produtiva.¹⁰

Carlo Ginzburg pensou que a história da arte devia ser estabelecida a partir do estudo da relação entre análises formais e investigações históricas. Por esse caminho, seria necessária uma análise detida nos “dados estilísticos” (forma apresentada da obra e que variam historicamente) e “dados externos” (todo o entorno e relações sociais nutridas pelos sujeitos envolvidos). O autor usava a morfologia, segundo ele, como uma “sonda, para perscrutar uma camada inacessível aos instrumentos usuais do conhecimento histórico”¹¹. Portanto, defendeu a abordagem morfológica, que interroga a composição artística como um arranjo simbólico revelador de diversas nuances de compreensão da época.

Carlo Ginzburg definiu as “convenções” às quais se referiu Gombrich como códigos culturais e estilísticos forjados na relação entre o artista e o espectador-fruidor. Já que este precisa necessariamente observar os elementos constituintes e seus significados nas obras artísticas. E esses códigos morfológicos muitas vezes são condicionados ao controle social¹². Sendo assim, as construções ligadas à forma como se revela a execução, a composição e a performance relativa aos artistas de carimbó não podem passar despercebidas. Buscaremos, neste sentido, incorporar ao nosso estudo a morfologia referente à construção artística e musical, bem como o “gosto pelo detalhe” nas narrativas sonoras.

⁹ GOMBRICH, Ernest H, loc. cit.

¹⁰ GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais**. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p.8.

¹¹ Ibidem, p. 13.

¹² Ibidem, p.120.

A noção de compreensão sobre as definições acerca do carimbó também é pensada nesta tese. Tomando Raymond Williams como referência, também estamos “comprometidos com o estudo da própria linguagem”, tanto no sentido de como o termo tem sofrido mudanças e variadas interpretações, como acreditamos ser necessário pensar a composição musical como uma linguagem carregada de sentidos. As letras e os arranjos também exprimem os sentidos historicamente construídos sobre o carimbó. Estaremos, portanto, interessados “nos desenvolvimentos gerais do significado na linguagem e esses, sempre, são mais do que pessoais”.¹³

A respeito dos sentidos que interagem para a construção das percepções dos gêneros musicais, Carlos Sandroni considerou que existe tradicionalmente, seja perante o público apreciador ou perante os especialistas, uma tendência a compreender o ritmo como o aspecto central que regula toda a organicidade discriminatória. Ao analisar essa premissa no tocante ao samba, estudando as suas “origens”, detectou que este era um fenômeno que comportava formas rítmicas diferentes ao comparar o samba “antigo” (anterior à primeira gravação do samba *Pelo Telefone* de Donga) e o “moderno”. Nesse sentido, o autor verificou que a usual definição pelo viés rítmico era limitada. Para compreender a problemática definidora “o que é o samba?” e “desde quando o samba é samba?” é necessário estabelecer que essa divergência se dava “não apenas a ritmos e instrumentos ou versos, mas também a tipos humanos, trocas econômicas, festas, relações entre negros e brancos, concepções sobre o que é ser brasileiro”¹⁴. Sendo assim, a “batida” deveria ser tomada como “um dos principais elementos pelos quais os ouvintes reconhecem os gêneros”, não podendo ser tida como “neutra”. Ao contrário, precisa ser pensada de forma crítica e historicamente dada. Ganha um lugar significativo, na abordagem do autor, o estudo acerca dos discursos produzidos, que, no caso do samba, envolve os sambistas, biógrafos, jornalistas, musicólogos e folcloristas que se interessam pelo assunto. A visão sobre um fenômeno e as suas definições precisam estar atreladas não somente à construção estética. O gênero se define perante a comunidade, em uma associação entre produtores e receptores.

Nesse âmbito, Carlos Sandroni propõe um reencontro com conceitos e interpretações até então estabelecidos sobre a música popular. A estrutura formal da produção musical tida como popular é forjada em uma articulação orgânica entre aspectos verbais, musicais e vocais.

¹³ WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Sociedade**: de Coleridge a Orwell. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011, p. 20.

¹⁴ SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p. 15.

Essa “ordem estética” precisa ser irremediavelmente reconhecida pelo grupo, sugerindo e relacionando usos sociais perante uma coletividade.¹⁵

Propomos analisar como foi representado o carimbó, seja em âmbito coletivo, em uma dialética entre indivíduos envolvidos com ele. Nesse sentido, compreendemos que nossas incursões ao fenômeno revelaram posicionamentos variados, versões relacionadas ao lugar que ocuparam os indivíduos ou os grupos. Portanto, o carimbó deve ser tomado como uma representação historicamente construída e que permeia diferentes práticas, sejam artísticas ou intelectuais.

Para delinear a proposta apontada, nos capítulos que seguem, analisaremos contextos e as percepções envolvendo o carimbó. Iremos abordar introdutoriamente como ele foi representado pelos folcloristas e intelectuais desde o século XIX, traçando uma continuidade dessas abstrações com os debates levantados pelos modernistas e sua visão de folclore positivada no tocante ao negro. Entre eles, estão pesquisadores da música do “povo” amazônico, passando pela folclorização levantada pela Comissão Paraense de Folclore dos anos 1950/60. Essa introdução se faz necessária para situar o leitor nas posteriores lutas de representações travadas nos anos de 1970, no momento da sua inserção fonográfica. Neste momento, emergiram inúmeras evocações às tradições e configurações étnico-raciais que se ancoravam em um longo debate acerca do tema dos batuques no Pará.

O momento de sucesso mercadológico dos anos de 1970, além das fronteiras paraenses, estabeleceu um patamar privilegiado para os debates em torno do folclore amazônico. Nesse sentido, investigaremos o contexto como chave para a observação do estabelecimento do gênero como um fenômeno dito folclórico, pois sua popularização e/ou vinculação à indústria fonográfica inaugurou um importante e decisivo campo de debate e folclorização regional. Foi esse um momento determinante para a “invenção” do “panteão” dos mestres e do estabelecimento da “moderna tradição”.

Com base em Pierre Bourdieu, podemos afirmar que os folcloristas buscaram estabelecer uma tese específica sobre o que é o carimbó, “uma verdade parcial de um grupo”, como a “verdade das relações objetivas entre os grupos”¹⁶. Entre outras palavras, popularizaram um discurso de “bom gosto” sobre o gênero, articulando como “discernimento” o padrão do que deveria ser sua expressão “legítima”. Procuraram moldar o “gosto” dos outros intelectuais e a obra dos artistas populares. Precisamos verificar o carimbozeiro não como

¹⁵ SANDRONI, Carlos. loc. cit.

¹⁶ BOURDIEU, Pierre. **Da distinção**. São Paulo: Zouk, 2007, p. 18.

detentor de uma “pureza” artística, e sim como envolvido com essas lutas simbólicas. Os carimbozeiros também utilizaram o “capital cultural” obtido mediante às adequações ditas pelos folcloristas e que conferiam uma maior visibilidade social, artística e metodológica, além da inclusão destes nas políticas culturais nacionais.¹⁷

Nessa lógica, podemos entender que a obra de arte e sua percepção de “gosto”, assim como de consumo, não estão ligadas a uma questão estética destituída de regras de apropriação. Ao contrário, são criadas a partir das hierarquias elaboradas por intelectuais. São estabelecidas previamente escolhas que dizem respeito a diferentes grupos sociais. Precisamos, portanto, entender as “condições em que são produzidos os consumidores desses bens e seu gosto”, assim como levar em consideração que as apropriações são diferentes para cada condição social posta¹⁸. Nesse sentido, o carimbó também deve ser pensado como permeado dessas “hierarquias de gosto” que estabelecem como devem ser executadas e apropriadas as diferentes expressões artísticas.

Outro ponto discutido por Bourdieu, e que nos serve de referência, é a concepção de que as necessidades culturais são estabelecidas e reproduzidas pela educação. O caso do carimbó tem sido representativo nesse sentido. Esse fenômeno se evidenciou nos anos de 1960/70, existindo na rede educacional brasileira a inserção curricular das manifestações folclóricas, na qual estava incluído o gênero musical paraense. A escola foi responsável por popularizar o “gosto”, assim como abriu espaço para a possibilidade de uma “necessidade musical” que criou um ambiente propício para sua inserção na indústria fonográfica. Como iremos tratar ao longo do texto, nos anos de 1950, 1960 e 1970 os folcloristas estiveram empenhados em popularizar nos âmbitos culturais e educacionais suas definições sobre as manifestações culturais do povo. Essas se deram em forma de políticas culturais mediante posições privilegiadas, que esses intelectuais mantinham nas relações institucionais com órgãos governamentais nas diversas autarquias. Nesse período o folclore se estabeleceu como política de Estado.

O carimbó foi amplamente difundido por meio da escola e pela imprensa ao longo do período entre 1950 e 1980. Esse fenômeno preparou o terreno para as apropriações que grupos de artistas populares do carimbó e/ou o público em geral estabeleceram sobre o gênero. A questão norteadora, portanto, seria compreender como os que não pertenciam a essa elite

¹⁷ BOURDIEU, Pierre. loc. cit.

¹⁸ Idem. **Regras da Arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

cultural se posicionavam nesses debates através de suas obras, além da importância que esses representantes da cultura popular possuíam na elaboração das concepções da elite.

Outro ponto necessário à nossa reflexão, ressaltado por Bourdieu, tem a ver com a noção de que o sentido de qualquer produto artístico está ligado necessariamente ao código da sua elaboração. Nesse viés, os intelectuais também, muitas vezes, não dominam os códigos elaborados pelos ditos populares, estabelecendo suas próprias interpretações¹⁹. Devemos perceber a noção específica de criação dos códigos para tratar das composições dos artistas do carimbó, embora não exista o chamado “olhar puro” e toda produção cultural não pode ser pensada como um campo autônomo, sendo o artista popular sujeito às normas na produção e no consumo de seus produtos.²⁰

Dentro dessa perspectiva, Mikhail Bakhtin afirmou que precisamos entender as sociedades como constituídas de diferentes visões de mundo, sendo o popular como uma expressão de oposição a uma dada cultura “oficial”. Nesse sentido, a cultura popular revela uma própria “expressão da sensação popular do mundo”, sendo o âmbito do popular também olhar característico, permeado de comicidade e informalidade.²¹ Podemos dizer que os folcloristas verificavam uma versão “oficial” e “séria” do carimbó, enquanto os artistas estabeleciam uma comicidade em muitas de suas obras. Assim como o aspecto da “brincadeira”, presente na área de entretenimento que o permeava, servia de foco das críticas dos especialistas intelectualizados. A busca por “agradar ao público” mediante um espetáculo de entretenimento e atrelado à indústria fonográfica foi grandemente questionado, assim como a incorporação de estilizações e letras de paródias e/ou duplo sentido.

Buscamos nessa tese um estudo do que Peter Burke chamou de “interações entre a cultura erudita e a cultura popular”, o que considerou ser “mais proveitoso que tentar definir o que as separa”²². Propomos um estudo das apropriações, recepções e assimilações que envolveram o carimbó nos anos de 1970, momento em que essa relação se deu de forma intensa, em processo de via dupla. Por um lado, os intelectuais estabelecem suas interpretações sobre a arte popular, por outro, a cultura “de baixo” reelaborou as reflexões popularizadas pelos canais de mídia. Este fenômeno impulsionou a maneira como os debates na imprensa e na produção fonográfica se desenvolveram no tocante ao carimbó. Obviamente, não de forma harmônica,

¹⁹ BOURDIEU, Pierre. loc. cit.

²⁰ BOURDIEU, Pierre. loc. cit.

²¹ BAKHTIN, Mikhail. **Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1987, p. 3.

²² BURKE, Peter. **Variedades de história cultural**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

mas permeadas de discordâncias e dissonâncias entre ouvir e representar o gênero nos anos de 1970.

Os artistas do carimbó, seus compositores e intérpretes, davam uma hermenêutica própria aos debates lidos nas páginas dos periódicos e/ou na fala dos intelectuais folcloristas mediadores da popularização de suas obras. Os carimbozeiros estabeleceram formas próprias de pensar suas práticas artísticas. Entre outras coisas, passaram a adotar um vocabulário intelectual, representando-se como “sujeitos folclóricos”, “artistas populares”, como representantes legítimos da música folclórica. Esse fenômeno evidencia a “penetração” da cultura erudita em âmbitos do popular²³. Nesse sentido, compreender essas interações demanda pensá-las como um “complexo processo de mediação entre cultura erudita e popular”.²⁴

Na obra *Cultura Popular na Idade Moderna*, Peter Burke desenvolveu um estudo acerca das relações entre o erudito e o popular, buscando entender a “tentativa sistemática por parte de algumas pessoas cultas (...) de modificar as atitudes e valores do restante da população”. Entre outras palavras, a tentativa de “suprimir” e/ou “purificar” as mais diferentes manifestações da cultura popular²⁵. Cabe perguntar, portanto, se existe algum momento na história humana em que os ditos “cultos” não realizaram e/ou tentaram praticar essa relação de poder. Essa não seria a forma como os folcloristas em geral procedem em relação às manifestações populares, tal como no caso do carimbó? Além disso, Peter Burke também nos chama atenção de que, por mais que os ditos eruditos condenem certas práticas culturais e tradicionais, a cultura popular se demonstra “notavelmente resistente” a essas estratégias de doutrinação e disciplinarização.

A respeito dessas relações entre a cultura popular e a erudita, Roger Chartier afirmou que, via de regra, há uma tendência em compreender o popular a partir daquilo que ele não é, decretando como parâmetro as clivagens sociais que estabelecem distinções, tensões, oposições e divisões. Segundo ele, é necessário relativizar esse postulado e a distinção clássica proposta, pois considera que “onde se acreditava descobrir correspondências estritas entre clivagens culturais e oposições sociais existem antes circulações fluidas, práticas compartilhadas, diferenças indistintas”. Nessa perspectiva, “não é tão simples, portanto, como se pensava, sobrepor clivagens sociais e diferenças culturais. Todas as formas e práticas nas quais os historiadores julgaram detectar a cultura do povo (...) aparecem como ligando elementos

²³ Ibidem, p. 183.

²⁴ Ibidem, p. 183.

²⁵ BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 280.

diversos, compósitos, misturados”²⁶. Há sempre a tentativa também de estabelecer por meio de instituições e grupos da elite censuras, regulamentações e imposições à sociedade e/ou às práticas culturais. O que nos leva a entender a necessidade de substituição das caracterizações extremamente abrangentes e/ou generalizantes por uma apreensão que leve em considerações as complexidades envolvendo cada uma das realidades e fenômenos culturais, investigando em cada caso os “cruzamentos e tensões que a constituem”. Ou seja, buscar a definição de popular pelo “inventário de clivagens múltiplas que atravessam o corpo social”²⁷ e não a percepção do popular como a ausência do erudito.

Ao tratar do conceito de “cultura popular”, Roger Chartier alerta para o fato de que ele não deve ser tomado como uma postulação *a priori*, devendo ser estabelecido a partir da observação das particularidades em que envolvem o estudo de um caso específico. Ressaltou que a historiografia reduziu a conceituação tradicionalmente a uma hierarquia econômica e de condições, deixando de considerar outras diferenças sociais que explicam as pluralidades das práticas culturais “igual ou melhor que a oposição dominantes/dominados”²⁸.

Outra noção importante para pensar o estudo das relações envolvendo a cultura popular é a de apropriação, pois, segundo Chartier: “ela evita, inicialmente, identificar os diferentes níveis a partir apenas da descrição dos objetos que lhes seriam considerados próprios”²⁹. São elementos compartilhados por diferentes lugares em diferentes grupos, ou seja, expressam diferentes empregos, nas “apropriações plurais dos mesmos bens”. Essa noção entende que as práticas culturais estabelecidas não podem ser pensadas como totalmente eficazes nas tentativas de aculturação que buscam doutrinar/moldar os pensamentos e as condutas dos diferentes grupos, mas as relações de apropriações nos permitem notar diferentes representações e adaptações que são realizadas. As apropriações são processos criadores, nos quais os usos e as representações não são “absolutamente redutíveis às vontades dos produtores de discursos e de normas”³⁰. Os modelos e as mensagens que grupos enunciam são apropriadas singularmente por diferentes indivíduos e grupos, operando por meio dos “arranjos, desvios, às vezes das resistências”. O que conduz à percepção de Roger Chartier de que: “com efeito, a força da imposição de sentido dos modelos culturais não anula o espaço próprio de sua recepção, que pode ser resistente, astuta, rebelde”³¹.

²⁶ CHARTIER, Roger. **Leituras e leitores na França do Antigo Regime**. São Paulo: UNESP, 2004, p. 9.

²⁷ *Ibidem*, p. 10.

²⁸ *Ibidem*, p. 10.

²⁹ *Ibidem*, p. 13.

³⁰ *Ibidem*, p. 13.

³¹ *Ibidem*, p. 13.

Adalberto Paranhos, ao investigar a questão da “invenção do Brasil como a terra do samba”, desenvolveu a proposição de que o gênero foi o “denominador comum da propalada identidade brasileira no segmento da música”³². Tomando essa referência, o carimbó também foi inventado como denominador do paraensismo com sua transformação. Tal como o samba, seguiu o “percurso até deixar de ser um artefato cultural marginal e receber as honras da sua consagração como símbolo da nacionalidade”³³.

A analogia com o fenômeno do samba descrita por Adalberto Paranhos também deve ser pensada no tocante às conexões que se realizam com a indústria fonográfica, revelando a sua “face de mercadoria”. Na sua visão, “num primeiro momento praticamente restritas às classes populares e a uma população com predominância de negros e mulatos, passaram a ser igualmente assumidas por compositores e intérpretes brancos de classe média”³⁴. Um fenômeno não muito diferente do que ocorreu com o carimbó.

Adalberto Paranhos examinou na obra em questão como os discursos musicais de compositores e intérpretes do período da inserção fonográfica se relacionavam com esse novo momento de surgimento e consolidação como “expressão musical da brasilidade”. Essa premissa servirá como proposta de pensar o caso do carimbó, analisando a particularidade relativa ao fato de que chegou à indústria fonográfica em um momento já folclorizado e consolidado como discurso intelectual, e ganhou popularização com a difusão fonográfica. Ocorrendo em ambos os casos o que o autor chamou de “conversão de símbolos étnicos em símbolos nacionais”.³⁵

Nesse âmbito, o objetivo que permeia esta pesquisa se aproxima da perspectiva de Adalberto Paranhos, quando na obra *Os desafinados* propôs “evidenciar como, no campo das forças que se delineavam na área da criação musical, o samba foi sendo inventado como elemento essencial da singularidade cultural brasileira por obra dos próprios sambistas”, levando em consideração o fato de que esse fenômeno se constituiu como “uma história cujo enredo não foi ditado tão somente pelas elites e/ou pelo Estado”.³⁶

As percepções de Adalberto Paranhos acerca do papel do Estado como responsável pela “institucionalização e/ou ressignificação”, no sentido de que “atuou de modo seletivo na perspectiva de aproximá-lo dos seus projetos político-ideológicos e de apartá-lo daquilo que

³² PARANHOS, Adalberto. **Os desafinados**: sambas e bambas no “Estado Novo”. São Paulo: Intermeios, 2015.

³³ Ibidem, p. 48.

³⁴ Ibidem, p. 48.

³⁵ Ibidem, p. 48, p. 49.

³⁶ Ibidem, p. 48, p. 50.

era tido e havido como dissonante”³⁷, podem ser incorporadas ao caso do carimbó. Houve uma série de políticas institucionais voltadas para o gênero musical paraense, no sentido de ser um importante campo de luta simbólica. Isso se deu devido ao fato de que ele “distendeu seus limites de origem” e por conta disso incorporou outros grupos e classes sociais que não praticavam a manifestação musical, ocorrendo um “deslocamento de suas fronteiras étnicas, sociais e geográficas”.³⁸

Buscaremos nesta tese desenvolver um estudo acerca das representações em torno do carimbó elaboradas nos anos de 1970, tomando como base as colocações de Roger Chartier, no sentido de que “as representações do mundo social assim construídas (...) são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza”³⁹. No âmbito das relações estabelecidas perante o mundo social, as percepções não devem ser pensadas como discursos neutros, mas sempre produzem “estratégias e práticas (...) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados”. Sendo assim, as representações se revelam em um campo de disputas em que concorrem diferentes formas simbólicas de poder e dominação, o que Roger Chartier chama de “lutas de representações”. Diferentes grupos, utilizam diferentes para tentar impor sua concepção de mundo social, objetivando estabelecer seus valores e, conseqüentemente o seu domínio efetivo.⁴⁰

Representações, para Chartier, envolvem duas perspectivas: a) cumprem o papel de substituir uma coisa ausente, ou seja, “distinção radical entre aquilo que representa e aquilo que é representado”; b) Como exibição de uma presença, ou seja, “exibição pública de algo ou alguém”. Estabelecem dentro dessa lógica uma relação entre o signo observável e o referente que conduz a uma expressão de significado.⁴¹

A música pode ser definida como uma organização de sons com o objetivo de estabelecer uma comunicação, uma organização que não ocorre no vazio. As comunidades elaboram suas escalas, suas melodias e suas harmonias com base em escolhas culturais e a musicalidade somente ganha sentido em sua realidade sociocultural. O fenômeno musical deve ser compreendido como “vazado de historicidade”, ou seja, “é sempre produção e interpretação das culturas”⁴². Isso implica dizer que existe uma relação entre a produção e a difusão,

³⁷ Ibidem, p. 48, p. 50.

³⁸ Ibidem, p. 48, p. 55.

³⁹ CHARTIER, Roger. **História Cultural**: entre práticas e representações. 2 ed. Lisboa: Difel, 2002.

⁴⁰ CHARTIER. loc. cit.

⁴¹ CHARTIER. loc. cit.

⁴² WISNICK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2002, p. 48.

pressupondo a presença de criadores/compositores, executantes/intérpretes e ouvintes/público. A música sempre “pressupõe condições históricas especiais que na realidade criam e instituem as relações entre som, criação musical, instrumentista e o consumidor/receptor”⁴³. Portanto, a arte musical é uma metaforização a respeito do mundo ancorada na relação que o indivíduo/autor constrói com a sociedade. Em um movimento dialético, o músico é capaz de interagir, construir e reconstruir ideias e debates, trazer à tona contradições e respostas.

Sensibilidades e sociabilidades convergem para fundar as interpretações de mundo. Toda definição e impressão que se elabora no imaginário humano é fruto tanto daquilo que conhecemos, quanto daquilo que sentimos. Analisar a obra poética e musical é buscar elementos que componham o pensamento real e vivido, construído a partir das experiências e das memórias. Toda obra de arte é um testemunho histórico carregado de emoções e razões, cabe ao historiador interpretar de maneira coerente e articular a relação entre o “eu” e a sociedade.⁴⁴

A música, tanto a canção (letra e melodia) quanto a instrumental, deve ser pensada como expressão artística capaz de criar e consolidar modelos e conceitos. Em especial, no século XX, quando “o mundo passa a entrar e ser inventado a partir do ouvido”⁴⁵. Mais além, há uma “(...) predominância do sentido da escuta na invenção do mundo do século XX (...)”⁴⁶. A música popular foi capaz de criar um sentido de nação a partir dos veículos divulgadores da mídia. Dessa forma, não é possível compreender a configuração da identidade nacional e/ou regional sem levar em consideração o papel desempenhado pela canção popular de massa. A partir destas considerações, podemos tomar a canção popular como um elemento central na formação da identidade cultural de um grupo, uma comunidade, um “povo”.

Tomando esta perspectiva ao nosso estudo, podemos pensar a Amazônia como *inventada* pela escuta e pelos que produzem a música popular. A partir do momento em que ocorreram gravações e divulgação de conteúdos temáticos tidos como representantes da região do extremo norte, os sons passaram a ser narrativas que colaboram na (re)elaboração da cultura amazônica. Mais especificamente, podemos dizer que a invenção do carimbó foi significativa para esse fenômeno, sendo pensada por este trabalho como uma perspectiva mais ampla e que englobou as representações a respeito de Amazônia e de seus sujeitos.

⁴³ RAYNOR, Henry. **História Social da Música**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986, p. 8.

⁴⁴ PESAVENTO, Sandra J. et all. **Sensibilidades e sociabilidades**: perspectivas de pesquisa. Goiânia: Editora da UCG, 2008.

⁴⁵ TÉO, Marcelo. Introdução. In: **A vitrola nostálgica**: música e constituição cultural (Florianópolis, décadas de 1930 e 1940). Florianópolis: Letras contemporâneas, 2007. p. 21

⁴⁶ *Ibidem*, p.21.

Neste sentido, incorporamos a noção de invenção de tradições quando nos referimos ao carimbó. De acordo com Eric Hobsbawm, o fenômeno das “tradições inventadas” se remete ao “conjunto de práticas, rituais, símbolos, valores, comportamentos criados e aceitos por todas as sociedades para dar legitimidade e definir as características dessas sociedades”.⁴⁷ O carimbó criou uma “continuidade artificial com o passado”, pois, a partir do lançamento dos discos dos anos de 1970, houve um estabelecimento da representação de um passado tradicional povoado pelos batuques de carimbó.

A canção popular colaborou para a constituição de uma tradição no campo da cultura brasileira. Entre outras palavras, a música é um elemento fundamental na compreensão da própria identidade cultural do país. Nesse sentido, o discurso da modernidade musical brasileira está pautado em valores ligados à tradição.⁴⁸ A canção popular percorre uma narrativa sincopada, um ir e vir no tempo histórico, valorizando, omitindo e “apagando” concepções de acordo com o momento específico e os debates em torno das representações musicais. Não podemos pensá-la tendo um sentido único, sem retornos, sem rupturas e sem permanências.⁴⁹

A partir dessa perspectiva, visamos explorar o material fonográfico disponível nos arquivos sonoros, que guardam a produção musical paraense ao longo da segunda metade do século XX. A hipótese que sustentamos é a de que esta documentação fonográfica, em grande parte inédita para a historiografia, pode trazer novos elementos para a construção histórico-social da música e da cultura popular, assim como das representações de identidade regional.

Com relação ao uso da canção popular como documento histórico, devemos levar em consideração que “as canções poderiam constituir-se um acervo importante para se conhecer melhor ou revelar zonas obscuras das histórias do cotidiano dos segmentos subalternos”. Devemos ressaltar a riqueza da canção como fonte histórica capaz de “compreender certas

⁴⁷ HOBBSAWN, Eric. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence (orgs.). **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

⁴⁸ NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das idéias**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007. p.5.

⁴⁹ Para o autor, existem três linhas gerais na música popular que se constituíram como um parâmetro: a Bossa Nova, o “samba do morro” e a MPB. Para o autor, a tradição da MPB é criada junto com as primeiras gravações que estariam entre o fim do século XIX e o começo do XX. Indo mais além do samba, busca os gêneros que lhe originaram: Maxixe, polca, lundu, modinha, etc. O autor busca compreender a gênese do paradigma musical do samba como representação sonora da cultura brasileira. Este se deve a dois fatores: 1) o gênero foi criado no momento das primeiras gravações de música no Brasil; 2) Surge de uma necessidade de pensar uma sonoridade que fosse a síntese do povo brasileiro, logo, o samba possuindo características das três raças prioritárias, se constituindo como uma musicalidade mestiça, tal como a sociedade brasileira. Cf. NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das idéias**. op. cit. p.6

realidades da cultura popular e desvendar a história de setores da sociedade pouco lembrados”.⁵⁰

O canal de comunicação estabelecido com o público é realizado em grande parte pela canção. Portanto, qualquer estudo que busque estudar a música popular deve partir da escuta do material sonoro disponível. As canções realizam, a partir do seu binômio texto-som, o nexo de comunicação nas escolhas rítmicas, instrumentais e textuais, que é compreendido pelo compositor e pelo público de forma integrada. Além disso, devemos entender que o desenvolvimento dos elementos ligados à indústria fonográfica, como os discos (incluindo a arte gráfica), as performances e as apresentações só existem fundados na matéria-prima canção. Os elementos da mídia e as representações em torno do artista e do gênero só podem ser compreendidos com uma análise detida da produção sonora.⁵¹

Para compreendermos as representações de arte, cultura e identidade regional, consideramos o fonograma a fonte histórica central desta obra. A partir dele podemos entender as colocações dos críticos, dos especialistas, jornalistas e estudiosos da cultura popular na segunda metade do século XX. As canções são narrativas da cultura popular, e por essa razão, nossa metodologia levará em consideração cada um dos elementos que interagem na sua composição, assim como as escolhas textuais e musicais, pelas quais podemos estudar o fenômeno em questão.

Nesta tese, iremos examinar as séries de declarações de indivíduos também buscando os significados, suas fontes e seus efeitos, no sentido de trazer ao debate diferentes representações sobre o carimbó. Estão incluídas nestas falas as visões de folcloristas, jornalistas, intelectuais acadêmicos, críticos musicais (disponíveis em periódicos, encartes de discos, entrevistas e livros). Dentre estes, ocorre a narrativa de uma parcela diretamente ligada ao gênero e à sua constituição histórica: os artistas.

Há uma grande parte do debate em torno do carimbó negligenciada pela historiografia, que não deu ouvidos aos compositores e executores, sendo que estes imprimem sua visão de mundo e suas representações metalinguísticas na prática musical. Em geral, a presença das “vozes” carimbozeiras se limitam à coleta de entrevistas, tipologia documental que revela dados essenciais sobre a história do carimbó, mas que deve ser pensada no diálogo com a produção fonográfica da época. As fontes orais devem ser pensadas como construção

⁵⁰ MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 20, n. 39, 2000, p. 205.

⁵¹ NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

documental elaborada a partir de uma relação dialógica entre entrevistador e entrevistado acerca do passado.⁵²

O processo de coleta de fontes orais também é marcado por diversos pontos que devemos levar em consideração, tal como as questões referentes aos parâmetros da produção coletiva das representações do passado. O ato de lembrar é necessariamente um fenômeno coletivo⁵³. Nos deteremos ao que Michael Pollack chamou da relação entre a memória e a identidade social, como os indivíduos e os grupos elaboraram narrativas coletivas, ou que o autor denominou de elementos “invariáveis”.⁵⁴

Por outro lado, a questão da tradição oral nos lança a problemática das diferentes narrativas que emergem durante o processo de coleta documental, principalmente no tocante às diferentes versões contrastantes. Inúmeras narrativas “mitológicas” foram erigidas por grupos de artistas tidos como populares e/ou folclóricos, sendo construídas com um intuito referente à construção de uma memória “oficial” do grupo⁵⁵. No âmbito do trato com o carimbó, essas narrativas foram, e ainda são, recorrentes nas falas de sujeitos envolvidos com a sua prática, elencando por diversas razões esses elementos em seus depoimentos.

Quase exclusivamente, os artistas que foram objeto de pesquisa de coleta de depoimentos e de análise histórica da sua obra pela historiografia foram aqueles classificados como “mestres” ou “reis” pela intelectualidade. As características sobre as noções de “moderno”, “legítimo”, “raiz”, “estylizado” foram oriundas dos olhares restritos aos intelectuais de vertentes folclorísticas, bem como na fala dos representantes eleitos pela comunidade. Acreditamos que há uma ampla rede de compreensões que devem ser trazidas ao debate a partir da forma como os “excluídos” representam suas práticas por letras e sons. Realizamos pesquisa envolvendo depoimentos orais de forma abrangente e abarcando variados artistas e gêneros da música paraense que estiveram envolvidos com o carimbó. Também estiveram presentes depoimentos de “mestres” do carimbó; assim como pesquisadores eruditos e folclóricos.

Esta pesquisa surgiu de fontes coletadas ainda em nossa dissertação de mestrado, pois, ao investigarmos a MPB no Pará da década de 1970, nos deparamos com muitas matérias a

⁵² PORTELLI, Alessandro. **História Oral como arte da escuta**. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

⁵³ HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Editora Vértice, 1990.

⁵⁴ POLLACK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, pp. 200-212.

⁵⁵ AMADO, Janaína. A culpa nossa de cada dia: ética e história oral. **Projeto história**, São Paulo, n. 15, abr. 1997, 145-155.

respeito do carimbó na imprensa e inúmeros discos produzidos⁵⁶. Inúmeras fontes tratando da temática vieram à tona, mas ainda não haviam sido incorporadas às nossas publicações. Na elaboração do projeto de pesquisa de doutorado, a grande documentação recolhida desde os trabalhos iniciais como mestrando se impôs. Grande parte das fontes utilizadas nesta tese ainda são inéditas do ponto de vista historiográfico, especialmente no que se refere à presença do carimbó no Nordeste.

A princípio, o projeto previa o estudo das variadas manifestações musicais ocorridas no Pará, buscando estabelecer os discursos acerca do regionalismo local, porém, o recorte foi modificado ao longo dos dois anos corridos do curso e passou a se focar na abordagem específica do carimbó. Por esse percurso, nossas pesquisas ocorridas pós-aprovação no programa foram realizadas juntamente aos fundos documentais presentes no Acervo Vicente Salles do Museu da UFPA, contendo notas de jornais, documentos variados, como partituras, cartas, programações de shows e espetáculos.

Nossa atenção também se voltou para os meios da imprensa e suas posições sobre o carimbó ao longo do século XX. Abordamos, portanto, os mais variados periódicos existentes no Brasil⁵⁷ que trataram sobre o objeto em questão e, em especial, verificamos a tese consagrada na historiografia de que o gênero não era existente na capital paraense antes dos anos de 1970, quando este teria se “urbanizado”. Essa inquirição nos revelou a premissa de que havia uma grande quantidade de sujeitos populares envolvidos com o carimbó e mesmo jornalistas posicionados pela sua valorização e, por outro lado, também pela negatização. Para realizar este levantamento documental, estivemos na sessão de jornais do Centro Cultural do Pará (CENTUR), em Belém, variadas notas na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, contendo vasto acervo de periódicos de diferentes Estados brasileiros, além da Hemeroteca Digital do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP).

Essa documentação produzida pela imprensa deve ser pensada a partir dos mais variados aspectos relacionados à sua produção, comercialização e circulação⁵⁸. Os parâmetros relacionados ao cunho político dos periódicos publicados não podem ser ignorados, mas sim devemos observar os diversos posicionamentos e tendências de cada uma das publicações.

⁵⁶ SILVA, Edilson Mateus Costa da. **Ruy, Paulo e Fafá**: a identidade amazônica na canção popular paraense. Dissertação de mestrado em História. Belém: UFPA, 2010.

⁵⁷ Entre os periódicos pesquisados estão: **O Malho**, Rio de Janeiro; **O Estado do Pará**, Belém; **Folha do Norte**, Belém; **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro; **A Província do Pará**, Belém; **O Liberal**, Belém; **O carioca**, Belém; **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro; **O Estado de São Paulo**, São Paulo; **O Globo**, Rio de Janeiro; **Rodovia**, Rio de Janeiro; **A Gazeta**, São Paulo; **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro; **Correio Braziliense**, Brasília; **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro; **Jornal do Comércio**, Manaus; **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro.

⁵⁸ GARCIA, Tânia da Costa. Fontes impressas: história dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla B. (Org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2005, pp. 111-154.

Devemos notar que nenhum periódico é desprovido de intenções, não podendo ser pensado como neutro⁵⁹. Os jornais aqui estudados defendem certos posicionamentos e estão a serviço de certas representações sobre o carimbó, na maioria das vezes, voltados à sua folclorização e contra as “modernizações”. Também a localização dos periódicos modificava suas percepções sobre o gênero.

Outro âmbito documental central em nossas pesquisas foi o levantamento das produções fonográficas, recolhidas na Fonoteca Sátyro de Melo do Centur e no Acervo Vicente Salles do Museu da Universidade Federal do Pará, em Belém. Os fonogramas possuem um papel fundamental em nossa análise mediante o fato de que as canções compostas e gravadas representam narrativas dos grupos populares, demonstrando também as comunicações entre os debates eruditos elaborados no âmbito dos folcloristas e que se relacionam com os artistas. No andamento da pesquisa, foi marcante a presença quantitativa e qualitativa de LPs e/ou faixas de carimbó. Então, foi realizado um levantamento abrangente buscando verificar a presença mercadológica dele e, dialogando com outras fontes, as suas repercussões na opinião pública e na crítica musical.

Abordamos a produção fonográfica envolvendo o carimbó no período da década de 1970, quando houve um significativo sucesso mercadológico e de crítica, buscando os sentidos desse fenômeno, bem como o papel dos sujeitos envolvidos. Para esse intuito, foi necessária a incursão sobre os materiais periódicos produzidos no Pará e fora do Estado. Acreditamos que no cruzamento documental entre a produção fonográfica e a visão da imprensa da época podemos analisar a circularidade entre os intelectuais e os artistas populares.

Juntamente a essa riqueza documental, os pesquisadores da canção popular por meio dos fonogramas têm encontrado diversos problemas como: a pouca organização dos acervos públicos, escassez de arquivos específicos sistematizados, além de uma dispersão das fontes sonoras.

Esta tese está dividida em capítulos temáticos. No capítulo “Folcloristas e a folclorização do carimbó”, realizaremos uma discussão sobre como os intelectuais descobriram e folclorizaram o carimbó no período envolvendo o século XIX até os finais dos anos de 1960. No capítulo “A historiografia do carimbó” abordaremos como a escrita da história deu continuidade aos estudos realizados pelos folcloristas, bem como iremos adentrar em uma discussão com essa produção. Nos capítulos “Chama Verequete: o ‘legítimo carimbó’”, “O Rei

⁵⁹ AQUINO, Maria Aparecida de. **Censura, Imprensa e Estado autoritário (1968-1978): o exercício cotidiano da dominação e da resistência: O Estado de São Paulo e Movimento**. Bauru: EDUSC, 1999.

do Carimbó”, “Isto é carimbó: entre artistas e folcloristas”, “Carimbó ‘estilizado’”, “Carimbó ‘sofisticado’” e “Vou ensinar sinhá Pureza: a moderna tradição” iremos analisar as diferentes linhas de produção musical do carimbó, envolvendo as inúmeras variações instrumentais, temáticas, espaciais e discursivas. No capítulo “Estratégias de preservação: imprensa e políticas públicas” trataremos das estratégias que intelectuais e agentes do Estado tomaram para conter a “deturpação” do folclórico mediante a expansão mercadológica.

1 FOLCLORISTAS E A FOLCLORIZAÇÃO DO CARIMBÓ

Para uma compreensão do carimbó no século XX e sua emergência fonográfica é necessário recuar ao século XIX, pois, nesse momento, foram lançados debates fundadores para os variados posicionamentos sobre a temática carimbozeira. Este capítulo está voltado para a análise das matrizes de pensamento acerca do folclore musical e das caracterizações do gênero paraense elaboradas entre o século XIX e os anos de 1970. Isso se faz necessário na medida em que o momento da ascensão mercadológica trouxe à tona muitas perspectivas, assim como a evocação de determinados autores que trataram do carimbó.

Os espaços destinados à música no Pará no final do século XIX eram variados, entre eles: teatros de época, clubes, salões, pensões, rádios e ruas. Existiam espaços eruditos que congregavam a elite, assim como para a lúdica popular existiam os cordões de pássaros, a marujada, a festa de São Benedito, o carnaval, os bumbás, as pastorinhas e os batuques em geral. A história musical paraense tem sido marcada por essa divisão. O popular foi caracterizado como uma concepção menos rigorosa, mas não menos importante e funcional, tão próxima do imaginário do povo, de seu costumes e características, que têm sua aceitação imediata em seu espaço de atuação.⁶⁰

No século XIX, a capital paraense se tornou um grande celeiro de músicos, que pode ser caracterizado como um dos mais importantes centros musicais do Norte do País, em especial nos âmbitos eruditos. O piano, a orquestra, os grupos corais, as bandas de coreto, as bandas militares e de instituições educacionais serviram como agentes transformadores sociais e culturais, divulgadores da produção artística de uma elite que soube desfrutar, em vários aspectos, do esplendor e da plenitude artística musical, influenciada por países europeus como Portugal, França, Itália, Inglaterra e Alemanha. Portanto, nessa perspectiva, o “benefício socioeconômico cultural” do “boom” da borracha foi extremamente profícuo para o cenário musical paraense nos espaços da “alta” cultura.⁶¹

Segundo Vicente Salles, não havia a alcunha de “artista” aos populares e/ou folclóricos. Segundo ele, a música erudita foi extremamente profícuo e ganhou um destaque muito mais expressivo do que as expressões populares, exaltando os espaços construídos a partir dos ideais “belle-epoquianos”. Interessante notar que Salles verificou uma certa ausência das lúdicas

⁶⁰ SALLES, Vicente. **A música e o tempo no Grão-Pará**. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980.

⁶¹ SALLES, Vicente. loc. cit.

negras envolvendo o carimbó. Para Salles, a manifestação musical não era encontrada de forma significativa na cidade, a não ser com a referência aos códigos de postura dos finais do século XIX que proibiam a sua execução.⁶²

O panorama do século XIX suprimiu e/ou ignorou as manifestações populares e folclóricas, assim como a memória das práticas de batuques presentes em Belém. O período em questão, retratado como de riquezas e prosperidade socioeconômica que tornou efervescente e destacou o ambiente “musical” paraense, foi responsável por reprimir e criminalizar as manifestações musicais de origem afro-brasileira. Uma incursão aos jornais locais do final do século XIX nos revelou traços de repressão dessas manifestações populares.⁶³

As festas populares de música da Belém do século XIX não eram vistas como expressões de entretenimento ou espaço para criação e divulgações de práticas musicais de um folclore regional. Eram antes representadas como lugares da “barbárie”, sendo constantemente associadas à “irracionalidade” atribuída ao consumo de bebidas alcoólicas (em especial a cachaça), à sensualidade, a imoralidade, bem como constantes confrontos físicos.⁶⁴

A presença da música de origem afro-brasileira foi muito marcante na Belém do século XIX, assim como há uma certa relação entre os batuques e o folclore amazônico. A questão da mestiçagem também deve ser tomada como uma questão relacionável aos estudos “folkloricos” desse período a respeito da região. De maneira ampla, quando havia uma relação entre a prática popular e a Amazônia, era definida uma concepção de “terra de índio”.

Essa visão foi desenvolvida tanto por intelectuais paraenses, como José Veríssimo e Santa-Anna Nery, quanto por outras “autoridades” brasileiras das letras, como Nina Rodrigues e Sílvio Romero⁶⁵. Os batuques eram vistos como degradação pelos intelectuais folcloristas do século XIX, o que também ocorria em consideração a espaços amazônicos. Sendo assim, havia uma tendência a uma não valorização pelos intelectuais da matriz africana amazônica, quando estabelecidas as tradições populares da região. Mesmo que tenha ocorrido a constatação de sua presença em diferentes lugares e momentos.

A presença dos folcloristas e intelectuais românticos já representava uma certa valorização de um “povo” nacional, de uma essência patriótica que deveria ser construída a partir de “raízes” especificamente nacionais, assim como autores já ressaltavam a

⁶² SALLES, Vicente. loc. cit.

⁶³ SALLES, Vicente. loc. cit.

⁶⁴ SALLES, Vicente. loc. cit.

⁶⁵ FIGUEIREDO, Aldrin. **A cidade dos encantados: pajelanças, feitiçarias e religiões afro-brasileiras na Amazônia: 1870-1950**. Belém: UFPA, 2009.

amazonidade, embora muitos deles excluíssem o elemento negro em sua importância⁶⁶. Autores como João Marques de Carvalho já localizavam as riquezas e degradações de uma origem negra e presente na população amazônica⁶⁷. Mesmo que entendendo o negro como racialmente inferior, o seu naturalismo amazônico incluiu definitivamente o negro na “visibilidade” e expressividade cultural local.

Estes autores expressavam preocupações com coletas folclóricas, e desenvolveram “coletas etnográficas” sobre os costumes da região até o séc. XIX. Edward P. Thompson chamou atenção para o fato de que os intelectuais desse tipo deveriam ser tomados como referência documental e nos informam sobre questões específicas acerca do cotidiano de práticas populares do passado. Segundo ele, a sua obra utilizava obras de autores desse tipo na “cata de fontes sobre os costumes e suas significações, acabei me voltando para as compilações dos folcloristas”⁶⁸. Os estudos acerca da cultura popular nas últimas décadas revelam a importante contribuição dos relatos elaborados por naturalistas e folcloristas. No caso da música popular e/ou folclórica, a historiografia tem se apoiado nas suas informações e reflexões sobre os seus contextos específicos.⁶⁹

A definição de E. P. Thompson sobre os folcloristas era ampla e englobava todos os autores que recolhiam informações sobre os costumes da cultura popular de uma época, portanto, incluía, além destes, os “antiquários” e os “românticos”. Essa visão foi diferente da desenvolvida por Williams Thoms no século XIX e que fincou parâmetros diferenciadores dos estudos do “folk-lore” para os de outros pesquisadores, tornando-o o estudo das tradições do “povo”. Essa perspectiva se desenvolveu no seio das nacionalidades em busca de estabelecimento, no passado estaria o “povo” formador das nações e a recolha de seus costumes revelaria a “essência” das nações. A cultura deixou de ser o “exótico” e o “curioso”, verificado na alteridade do intelectual perante o popular, para ser a “essência” que preenchia o coletivo nacional. Portanto, o “folk-lorista” se via como um revelador das tradições que construíam uma entidade coletiva.⁷⁰

A escrita da história da música popular paraense não esteve apartada dessas premissas. Autores do objeto no contexto local observaram nesses intelectuais importantes referências. Por outro lado, sem questionar a contribuição dos folcloristas, é necessário observar que estes autores realizaram uma compreensão do popular a partir de um certo lugar intelectual, em um

⁶⁶ VERÍSSIMO, José. **Estudos Amazônicos**. Belém: UFPA, 1970.

⁶⁷ CARVALHO, João Marques de. **Hortência**. Belém: CENTUR/Secult, 1989.

⁶⁸ THOMPSON, Edward P. **A Peculiaridade dos ingleses e outros artigos**. Campinas: Unicamp, 2012, p. 230.

⁶⁹ THOMPSON, Edward P. loc. cit.

⁷⁰ ALMEIDA, Renato. **História da Música Brasileira**. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942.

processo de escrita ao qual toda historiografia está submetida, seja na inserção perante a sociedade, seja perante os outros estudiosos do segmento⁷¹. Os folcloristas da música popular também ocuparam (e/ou ocupam) dentro dessas pesquisas um lugar canônico.

Roger Chartier afirma que a visão sobre o conceito de cultura popular foi e continua sendo construída a partir de um olhar erudito⁷². Essa perspectiva também pode ser atribuída à construção do “fato folclórico”, pois o conceito de folclore também foi elaborado a partir de uma visão oriunda da intelectualidade. Ao mesmo tempo, não podemos desconsiderar que a configuração do folclórico e do popular não foi realizada a partir de um sentido único oriundo das pretensões intelectuais. Devemos também considerar a existência de uma circularidade cultural nas relações entre os diferentes grupos no convívio social⁷³. Nesse sentido, o agente folclórico, o artista popular, também reelaborou as compreensões sobre os fenômenos musicais produzidos por uma definição erudita. No caso do carimbó, explorado nesta obra, veremos que os artistas populares também colaboraram na folclorização do gênero e na própria definição que os intelectuais folcloristas possuíam do fenômeno, assim como os eruditos também estabeleceram apropriações a partir dos discos lançados pelos artistas.

Embora a maior parte dos autores folcloristas tenha adotado posturas evolucionistas e positivistas, possui o mérito de seu pioneirismo no que tange aos estudos sobre as manifestações ditas populares. A noção de que para a escrita da verdadeira literatura era necessário voltar-se ao “patrimônio da cultura popular” guiou as mais variadas concepções acerca da arte nacional.

No que tange à Amazônia, seja pelo “inegável espírito científico e analítico”, seja por suas recolhas etnográficas junto às populações mestiças e indígenas da região, houve a contundente opinião do literato paraense José Veríssimo. Ela se deu em grande parte pela emergência significativa da noção de folclore caboclo. O autor influenciou as interpretações feitas sobre a região desde o século XIX. Se, por um lado, contribuiu para a elevação do caboclo e a caracterização da região amazônica em suas particularidades étnico-raciais, por outro lado, relegou o negro a uma ínfima participação na sociedade paraense. Veríssimo, acredita “elevar” racialmente o contexto regional e colaborou para a tônica dos discursos civilizatórios e evolucionistas do século XIX. Mediante o peso intelectual do autor, a tese da negatividade da presença negra tornou-se uma marca dos estudos sobre o folclore amazônico. Tornou-se predominante na sua tese a valorização do tipo “caboclo ribeirinho”, no sentido de que esse

⁷¹ CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.

⁷² CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**: entre incertezas e inquietudes. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

⁷³ GINZBURG, Carlo. **Olhos de madeira**. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

não possuía relevante herança racial negra. Essa premissa de invisibilidade negra no folclore amazônico foi desconstruída pelos estudiosos que se debruçaram a respeito da história da Amazônia no século XX.

A narrativa desenvolvida nesta tese parte das concepções paradigmáticas à época, forjadas por José Veríssimo, já que se configurou como um marco das pesquisas folcloristas sobre a música na Amazônia e sustentou uma realidade observada em outros âmbitos do cotidiano paraense. Iremos demonstrar como o carimbó e sua valorização ocorrida nos anos 1970 se deram a partir de um longo processo de emergência de estudos sobre a negritude. No plano das compreensões sobre o folclore musical e como se deram as representações sobre o carimbó, o autor será pensado por nós como um ponto irradiador, que ao longo do século XX estabeleceu permanências e retornos envolvendo artistas e intelectuais voltados à compreensão da música popular paraense.

Os intelectuais brasileiros, no período entre 1870, com a tardia chegada das teorias de raça e meio evolucionistas, e 1922, com a emergência de um pensamento autointitulado modernista, passaram a voltar seus interesses para questões acerca da formação racial brasileira e os rumos da constatada miscigenação. Elas dividiam-se entre visões “otimistas”, que viam como certo o “progresso” do “povo brasileiro” fundamentado no branqueamento que ocorreria com o cruzamento racial, e o predomínio da “raça mais evoluída”: a branca ariana; corrente representada por Sílvio Romero. Já outro grupo via como negativa a amalgamação e decadência do “povo” que estava em vias de formação, no sentido de que incorporava problemas raciais, físicos e morais, ao elemento híbrido resultante dos cruzamentos, entre os que defendiam essa tese estava Nina Rodrigues.⁷⁴

A mestiçagem, no âmbito desses debates, se configurava como uma problemática central aos intérpretes da formação étnica e histórica brasileira. Os principais centros brasileiros de pesquisa no período também estavam voltados ao esclarecimento da configuração racial brasileira, como o Museu Emílio Goeldi no Pará.⁷⁵ A ciência antropológica e a etnologia ganhavam evidência como campos capazes de esclarecer a sistemática dos comportamentos intelectuais das “raças primitivas”. Era necessário observar *in loco* os “semisselvagens” como peças fundamentais da “evolução”. Nesse paradigma, o folclore deixou de ser um fenômeno voltado ao “antiquarismo” e passou a prestar serviço às reflexões científicas raciológicas e figurou como o mecanismo de aproximação entre os tipos raciais.⁷⁶ Autores pioneiros neste

⁷⁴ SKIDMORE, Thomas. **Preto no Branco**. São Paulo: Companhia das Letras, 1976.

⁷⁵ SCHWARCZ, Lilia. **O espetáculo das raças**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

⁷⁶ ORTIZ, Renato. **Românticos e Folcloristas**. São Paulo: Olho D'água, 1992.

campo de estudo no Brasil passaram a verificar no “saber popular” sua contribuição à sociedade em formação. Como uma retórica de valorização da miscigenação brasileira, passaram a “selecionar” o problema da mistura de raças na riqueza da contribuição das “raças inferiores” à diversidade cultural que configuraria o povo brasileiro.

Nesse contexto, Sílvio Romero compreendia a formação das três raças com otimismo mediante a constatação de que era necessária a fusão do português “aryano” (ou dotado de um fragmento da raça superior) em contato com as raças não tão “valorosas”, que eram “raças completamente diversas sobre todos os aspectos”. Mas a superposição étnica do português era a garantia de que haveria um “progresso racial” inevitável, já que: “vae predominando e predominará cada vez em maior escala, (...) a feição branca”⁷⁷. Entende o legado português como inicialmente vasto, seja nas “cantigas e folganças”, seja nas questões civilizatórias. Por outro lado, incorporou a ampla presença da matriz indígena na sua mestiçagem com os colonizadores⁷⁸.

O que Sílvio Romero entendia como folclore brasileiro, estava intimamente ligado à formação da “nova raça histórica” forjada na mestiçagem que incorporava múltiplos elementos transmitidos no contato entre estes grupos e suas contribuições. Esse encontro criou um fato importante: a supremacia intelectual dos mestiços, daí derivava o seu elogio à “nova” raça em questão. Esse olhar positivo estava ancorado em quatro pilares básicos: a) criou uma população aclimatada ao novo mundo, fator fundamental ao estabelecimento da matriz racial portuguesa menos adaptada aos trópicos; b) para favorecer a civilização das duas raças menos avançadas; c) para preparar a possível unidade da geração futura, que jamais se daria se os três povos permanecessem isolados; d) para desenvolver faculdades estéticas e imagética⁷⁹. Portanto, o mestiço era o detentor do nacional-popular e somente a partir dele o Brasil encontraria o “progresso”. A unidade nacional seria construída pelo mestiçamento, no limite em que realizava uma diminuição “natural” dos “dois povos inferiores” e criava em “escala cada vez maior com indivíduos brancos”.⁸⁰

Silvio Romero considerava que os defeitos da mestiçagem apontados por outros estudiosos poderiam ser combatidos por uma “severa educação”. Assim como afirmava que no plano intelectual: “aos mestiços devemos na esfera literária, mais do que aos outros elementos

⁷⁷ ROMERO, Sílvio. **Compêndio de história da literatura**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1906, p. XXXV.

⁷⁸ ROMERO, Sílvio. loc. cit.

⁷⁹ ROMERO, Sílvio. op. cit., p. L.

⁸⁰ Ibidem, p. LII.

da nossa população, as cores vivas e ardentes do nosso lyrismo, de nossa pintura, de nossa música, de nossa arte em geral”.⁸¹

Ao tratar do negro, Sílvio Romero o integrou à formação do “typo brasileiro”, que junto ao índio realizou uma “diferenciação de si próprio para a integração de um tipo novo”⁸². E o autor criticou uma tendência indianista brasileira orientada pelo pensamento romântico que localizava no índio a única matriz necessária ao estudo da composição nacional, ou seja, “os índios já têm sido estudados” e “dos negros é que ninguém o quis jamais ocupar”⁸³. O autor explicou essa indiferença dos intelectuais pautada em uma tentativa de não se reconhecerem tal como mestiços e/ou descendentes de africanos⁸⁴. Mais curioso notar que acreditava ser o negro detentor de “mais adiantado estado social” em comparação com os silvícolas. E o incorporou como uma matriz folclórica brasileira, quando afirmou que: “influíram os negros profundamente no caráter nacional por meio de seus hábitos, de suas usanças, de suas predileções, de suas lendas, de seus cantos, de suas tendências psicologicas”.⁸⁵

Essa “reabilitação” do negro, mesmo que abaixo racialmente do branco, não encontrou refúgio nas compreensões elaboradas pelos intelectuais do século XIX sobre a Amazônia. Construiu-se, ao contrário, uma representação de “terra de índio”, ancorada nas reflexões dos pioneiros dos estudos etno-históricos sobre o negro: Sílvio Romero e Nina Rodrigues.⁸⁶

Dentro desse âmbito, o “caboclo amazônico” foi pensado como um ente étnico-racial superior. Daí derivou a sua aproximação com o carimbó, na medida em que a mestiçagem foi cada vez mais exaltada após o estabelecimento das teorias de branqueamento e “democracia racial” nos anos 1930.

No período em que foram desenvolvidas as primeiras reflexões sobre o folclore amazônico, as manifestações dos batuques e/ou carimbós foram marcadas por uma visão estereotipada e degradante das festas desse tipo. O negro não era o “folk-lore”, ao contrário, representava as teses de pessimismos que os intelectuais brasileiros direcionavam à presença dos afrodescendentes.

José Veríssimo propagava orgulhosamente a incipiente presença do tipo negro na configuração racial na região Amazônica, o que condicionaria a uma futura bem-sucedida miscigenação e um positivo melhoramento racial ao branquear a população amazônica. José

⁸¹ Ibidem, p. LII.

⁸² ROMERO, Sílvio. op. cit., p. L.

⁸³ Ibidem, p. XLI.

⁸⁴ Ibidem, p. XLI.

⁸⁵ Ibidem, p. XLI.

⁸⁶ FIGUEIREDO, Aldrin. loc. cit.

Veríssimo verificava no caboclo, mestiço de branco e índio, com uma ínfima porção negra como o tipo melhorado que guardava as melhores características dos ascendentes.

José Veríssimo elaborou um estudo etnográfico em 1882, denominado *Nas malocas*, que tinha como objetivo verificar os hábitos e costumes dos índios aldeados nas comunidades amazônicas, segundo ele, “isoladas”, de Audirá, Uariaru, Mocajatuba, Paricatuba e Abacaxis. Ele compunha uma comitiva que trazia o então presidente da Província, organizou-se nas localidades apresentações de dança do “gambá”. Segundo ele, “umas cousas que se pareciam polcas e valsas, e lundus, dançando tudo ao som da mesma música, o que para nós civilizados fora talvez impossível”⁸⁷. Portanto, o autor demonstrou o olhar civilizatório que condenava as práticas da cultura não-erudita e sua verificação do gambá era, ao mesmo tempo, um fator intelectual e comprovava a alteridade comum aos folcloristas, que viam o folclore como o lugar do “primitivo”. O interessante em sua narrativa se dirigiu à sua definição da dança observada, pois incorporava aspectos semelhantes aos carimbós encontrados em referências posteriores:

O gambá tira o nome do instrumento que nele serve: um cilindro de 1 metro de comprimento, feito de madeira oca, em geral de molangó ou jutaí, com uma pele de boi esticada em uma das extremidades à guisa do tambor, ficando a outra aberta. Tocam-no assentados em cima, batendo com as mãos abertas sobre a pele. A orquestra compunha-se de dois destes instrumentos e mais duas caixas a que chamam tamborins, fazia um grande barulho pouco melódico que parecia ser muito apreciado por eles.⁸⁸

Veríssimo demonstrou a mesma negatividade dos moradores da capital paraense à época, que viam os batuques como perturbações ou ruídos. Segundo ele: “esta música merecera o conceito de Talleyrand, de que a música é apenas um barulho suportável”⁸⁹. As semelhanças também estão presentes na exposição dos cânticos que trazem referências ao cotidiano de trabalhos dessas comunidades interioranas. Em geral as peças reunidas versavam sobre o cotidiano da navegação nos rios e cenas da vivência na mata. É interessante notar que a descrição dos homens índios aldeados, os chamados “tapuios”, era depreciativa e tomava como um grupo racial degradado que não conservou sua cultura tradicional perdida no contexto com os colonizadores, ao mesmo tempo não foram capazes de se integrar aos “civilizados”, tal qual Veríssimo se autodenominava. Essa impressão era diferente no tocante ao tipo “ribeirinho”, “embora descendentes da mesma raça”, o último revelava o lado positivo do homem amazônico⁹⁰. De qualquer forma, José Veríssimo buscava estabelecer uma certa “objetividade”

⁸⁷ VERÍSSIMO, José. op. cit., p. 119.

⁸⁸ VERÍSSIMO, José. loc. cit.

⁸⁹ VERÍSSIMO, José. loc. cit.

⁹⁰ Ibidem, p. 118.

tangível à época e pautada “de acordo com mestres da ciência que estudam as manifestações estéticas do sentimento popular”⁹¹. Observou nas construções musicais do “gambá” uma desconexão entre a letra e o texto, designando ao acompanhamento e à letra nenhuma relação, o que demonstra a degradação “irracional” das comunidades. Concluiu definindo a partir das observações do gambá e dos hábitos rudimentares que:

A impressão que deixa no espírito do observador atento e de boa-fé o estudo deste meio é má. Vem-nos, por mais que contra ela lutemos, a convicção de que o índio é um indivíduo com quem a civilização não deve conter. Nada mais desolador do que estas malocas, em ruínas, sem cultura, sem progresso, sem trabalho, (...) não há nenhuma ligação de família, nenhum sentimento de pátria, de raça ou de religião que os eleve.⁹²

Com essa visão, José Veríssimo trouxe ao debate o pretense indigenismo das “teorias sentimentalistas dos românticos da política e da arte”. Pois, este autor criticava os estudos romantizados sobre o folclore brasileiro que observavam os índios brasileiros como a matriz nacional⁹³. Porém, embora degradado pelo contato malsucedido do português jesuíta, o negro não assumiu papel relevante na obra do autor. Para ele, o negro foi um tipo racial irrelevante no contexto amazônico e, portanto, para o estudo do folclore regional. Mas o estudo etnográfico *Nas Malocas* revelou conexões importantes não percebidas, ou silenciadas, pelo autor. O gambá evidenciou o contato desses grupos “isolados” com o batuque negro e a presença de gêneros de descendência como o lundu, ou, provavelmente, o carimbó.

Com base nas considerações raciais, suas etnologias eram marcadamente conduzidas às investigações da matriz indígena, buscando ignorar as matrizes africanas. Prática presente no século XIX em outros estudiosos do “folk-lore” da Amazônia, como Santa-Anna Nery⁹⁴. Ele também verificava na matriz indígena a origem do folclore amazônico e/ou brasileiro. E, como representações do homem da Amazônia, aquele “primitivo de arco e flecha”, que agora estava

⁹¹ Ibidem, p. 119.

⁹² Ibidem, p. 122.

⁹³ Ibidem, p. 123.

⁹⁴ “Frederico José de Santa-Anna Nery (1848-1901), um intelectual amazônico que se destacou como um dos principais divulgadores da região no exterior, sendo uma figura ativa nas relações internacionais brasileiras defendendo a imigração durante o final do império e início do período republicano, foi também um dos escritores pioneiros no estudo do folclore amazônico e participou de importantes instituições francesas. Sua vida e suas obras refletiam um projeto das elites para o futuro da Amazônia e divulgavam junto aos estrangeiros, um presente de possibilidades econômicas e um passado original, cujo estudo expunha a originalidade e valor da cultura brasileira. Como a maioria dos intelectuais de sua época, dedicou-se a várias atividades: tinha forte vinculação com a igreja católica em Roma, participava ativamente de diversas instituições francesas como representante do Brasil, era jornalista, fez alguns estudos literários; consta que era um bom pianista e tornou-se conhecido com a publicação de *Folklore Brésilien* (1889). A capital francesa foi o lugar onde o autor conquistou relevância, participando da Sociedade de Homens de Letras”. Cf. COELHO, Anna Carolina de Abreu. **Santa-Anna Nery**: um propagandista “voluntário” da Amazônia (1883- 1901). Dissertação de mestrado em História. Belém: UFPA, 2007, p. 13

finalmente atrelado ao desenvolvimento. A herança indígena devia ser valorizada e estudada pelos intelectuais brasileiros como uma busca pela formação nacional, embora acreditasse fortemente na divulgação dos meios europeus.⁹⁵

Para Santa-Anna Nery, o “progresso” do Amazonas conduzia a uma uniformidade civilizatória, que equiparava as sociedades ao passo em que iam “evoluindo”, assim, a perda das tradições era indissociável. Sendo que, para encontrar o folclore e/ou o “pitoresco” na Amazônia, é necessário recorrer ao “meio do povo, na raça que descende dos índios, que devemos procurar”⁹⁶. A explicação para esse fenômeno derivava do fato de que “esta classe de habitantes permaneceu mais ligada às lembranças de seu berço, e conservou uma fisionomia à parte que a distingue dos brasileiros puros (...) seus alimentos, seus excitados, seus costumes e hábitos guardam alguma marca da raça primitiva”⁹⁷. Mas esses mestiços, chamados de mamelucos, são pensados como uma “nova raça branca”, na qual “o pensamento do cristianismo adaptou-se bem a essas novas almas, que conceitos mais avançados se enxertaram sobre crenças antigas”⁹⁸. Por outro lado, eram tomadas como “populações inferiores da Amazônia”, por internalizarem na hereditariedade acumulada “nas camadas profundas dessa raça todos os instintos, todas as superstições”, atreladas a uma “árvore primitiva [que] se encontra ainda em pleno viço”.⁹⁹

Esse grupo detentor do folclore foi o foco central das coletas etnográficas ainda preservadas mediante a sua configuração racial. Nesse contexto de trabalho, o carimbó não esteve presente nas reflexões e recolhidas folclóricas da obra “Folclore Brasileiro”, volume voltado ao estudo do populário brasileiro. Essa premissa se deveu ao fato de que na perspectiva do folclorista Santa-Anna Nery, há exclusão, e uma certa invisibilidade do elemento negro como fornecedor, mais uma afirmação da positividade do branqueamento amazônico.¹⁰⁰

Assim, a tese de José Veríssimo, de que a raça cabocla-ribeirinha era superior, manifestava-se em Santa-Anna Nery. A questão central era que a Amazônia sustentava uma tez mais branqueada, na qual a “civilização” poderia se instaurar pelo favorecimento racial. Por essa razão, ao descrever o estado do “país das Amazonas” tratou dos grupos que compuseram a população do Amazonas: brancos, índios semicivilizados e estrangeiros. Entendia que a população em questão em 1884 já havia “evoluído” a um outro patamar ao longo dos séculos,

⁹⁵ NERY, Santa-Anna. **País das Amazonas**. São Paulo: Ed. Itatiaia/USP, 1979, p. 95.

⁹⁶ NERY, Santa-Anna. loc. cit.

⁹⁷ NERY, Santa-Anna. loc. cit.

⁹⁸ NERY, Santa-Anna. loc. cit.

⁹⁹ Ibidem, p. 113.

¹⁰⁰ Ibidem, p. 107.

deixando de ser uma região “aborígene”¹⁰¹. Para ele, os índios “progrediram e civilizaram-se”, não mais sendo antigos habitantes “primitivos” mediante o contato com o estrangeiro. Nesse caso, a tradição indígena para Nery tinha somente valor etnográfico, raças que ficaram a-históricas e que no isolamento não “evoluíram”: “Os índios são ainda muito numerosos nas florestas do Amazonas, onde vivem em pequenos tribos”.¹⁰²

Couto de Magalhães, na obra *O Selvagem* (1876), realizou um estudo etnográfico pioneiro sob a ótica raciológica, envolvendo o “Folk-lore” das “raças selvagens” (índios e mestiços).¹⁰³ Através das influências de “meio” e “raça” presentes na época, estabeleceu o mestiço como um tipo “evoluído” da “raça pura”/“primitiva” e, em especial, celebrou o cruzamento entre índio e branco como “excelente pela sua energia, coragem, sobriedade, espírito de iniciativa, constância e resignação em sofrer trabalhos e privações”. Por outro lado, o mameluco tinha um defeito: a “indiferença pelo futuro”, existente pelo parco acesso às instituições de educação. Portanto, assim como na maior parte dos trabalhos em voga, entendia o cruzamento em duas vertentes: “physico e moral”, na qual havia vestígio das mestiçagens que o compuseram.¹⁰⁴

No trato sobre as qualidades do mestiço apontadas por Couto de Magalhães, há uma especial atenção à etnologia da língua popular. E, quando o autor tratou da noção de língua popular, referia-se a um espectro mais amplo envolvendo tradições e costumes, o folclore, incluindo as “dansas selvagens”:

A poesia dos nossos selvagens é assim: o mais notável é, que o nosso povo servindo-se aliás do portuguez, modificou a sua poesia tradicional pela dos índios. Aquelles que tem ouvido no interior de nossas províncias essas dansas cantadas, que com os nomes de cateretê, carerê, dansa de minuanos e outras, vieram dos tupis incorporar-se tão intimamente nos hábitos nacionais (...).¹⁰⁵

A fronteira entre o “selvagem” e o “civilizado” era extremamente tênue para Couto de Magalhães. O mestiço transitava por essas duas definições, assim como a noção de “popular” e “selvagem”. Por outro lado, estamos inclinados em notar que o “tapuyo” já representava um futuro “civilizado”, pois incorporava em seus cantos as “impressões das raças selvagens”,

¹⁰¹ Ibidem, p. 110.

¹⁰² Ibidem, p. 95.

¹⁰³ Couto de Magalhães nasceu em Diamantina, Minas Gerais, em 1837. Era Bacharel em Direito e foi presidente das províncias do Pará, Mato Grosso, Goiás e São Paulo. Herói da Guerra do Paraguai, Couto de Magalhães, autor de *O Selvagem*, um dos primeiros estudos antropológicos sobre a figura do índio brasileiro. O diário do general aborda suas aventuras e traz um panorama da sociedade de sua época.

¹⁰⁴ MAGALHÃES, Couto de. *O Selvagem*. Rio de Janeiro: Typ. Da Reforma, 1876, p. 74.

¹⁰⁵ Ibidem, p. 77.

associadas a uma poesia “profunda e de inimitável beleza”. Nesse sentido, o “tapuio amazônico” descrito pelo autor representava esses elementos que configuravam perfeitamente o mestiço de branco com índio:

Se visitaes a barraca do tapuio à tarde e depois do serviço, comprehendereis pelas cantigas ao som da viola, os contos alegres e histórias animadas, como elle vive feliz e na abundância no meio d’aquella pobreza, que para vós seria o cumulo das privações, e que pra elle é a mais alta expressão da riqueza e da abundância.¹⁰⁶

Couto de Magalhães verificava a constituição étnica da população brasileira no século XIX como marcadamente “selvagem”. O que variava geograficamente ao longo do território era a maior ou menor presença indígena que “ao passo que se remonta para o Norte, o sangue indígena predomina os mestiçamentos”¹⁰⁷. Segundo ele, essa configuração foi a melhor realidade aos problemas de afirmação do colonizador. Portanto, o mestiço se adaptou melhor ao “meio” existente.¹⁰⁸

Embora José Veríssimo tenha feito referências ao gambá, foi somente com a obra *Poranduba Amazonense* (1890) de Barbosa Rodrigues que o carimbó foi material de estudo pelos intelectuais¹⁰⁹. Nessa pesquisa, o gênero figurou como um fenômeno folclórico de forma inédita – diferente das proposições da imprensa a respeito. Sua obra pretendia, portanto, trazer ao público as cantigas que se “perderam com o correr dos anos e que o pouco interesse que sempre se ligou a cousas semelhantes fez com que cahissem, umas no esquecimento, e outras desaparecessem completamente”¹¹⁰. Essas cantigas propagadas de “reminiscências do tempo colonial” foram propagações de melodias de trabalho como preparação de farinha, coleta de algodão, etc.; cantadas “outrora nos sítios mais populosos”.¹¹¹

Barbosa Rodrigues verificou decadência e perda do folclore de origem indígena no período em questão causado por “costumes exóticos e heterogêneos, que têm invadido o território à custa do suor e da vida dos indígenas”¹¹². Portanto, na sua visão, uma maior interação com a dita “civilização” teria deturpado as tradições transmitidas pelos antepassados

¹⁰⁶ Ibidem, p. 77.

¹⁰⁷ Ibidem, p. 77.

¹⁰⁸ Ibidem, p. 77.

¹⁰⁹ João Barbosa Rodrigues (1842-1909). Botânico mineiro. Entre 1872 e 1875, o governo imperial designou Barbosa para realizar pesquisas pelos rios da Amazônia e, em 1883, para dirigir o Museu Botânico de Manaus. Durante esse período, o cientista foi além do trabalho designado e buscou registrar as narrativas orais da cultura amazônica.

¹¹⁰ RODRIGUES, Barbosa. **Poranduba Amazonense ou Kochyma – Vara Porandub** (1872-1887). Rio de Janeiro: Typ. De G. Leuzinger & Filhos, 1890, p. 275.

¹¹¹ RODRIGUES, Barbosa. loc. cit.

¹¹² RODRIGUES, Barbosa. loc. cit.

e o “tapuyo” era a expressão da mistura racial do índio com a modernidade e o abandono das suas raízes folclóricas em função de novidades musicais, como por exemplo:

Nos poracés [dança], ao som do toré [corneta] e depois do tamborinho, se ouvia a moacena, outras dansas em que o cantor arremedava a voz, e simulava os movimentos dos animaes. Hoje tudo se perdeu. Nada mais disso se vê. A mocidade, mesmo, não conhece essas cantigas, porque o tapuyo dansa quadrilhas francezas e scottish e toca rabeça ou sanfona.¹¹³

Barbosa Rodrigues constatou um profundo “branqueamento” do indígena e/ou mesmo do tipo mestiço, seja na língua, seja na musicalidade, alterando inclusive a “cor local amazonense” em um desaparecimento do próprio “tapuyo”. Segundo ele, ao contrário do que estava acontecendo com a matriz indígena que estava sendo deturpada pela mestiçagem, o folclore de origem africana conseguiu se amalgamar ao nacional:

O que resiste ao tempo e ainda se vê é o elemento africano fundido ao nacional. Pelos sítios do interior da Província, por ocasião de alguma festa religiosa, forma-se o Jongo ou Batuque com o Gambá e o Krakachá. As posições, os movimentos da dansa e as modulações do canto menos vivo e estrepitoso do que entre os negros, são contudo acompanhados pelo seu caráter triste e moleza natural modificou a mimica erótica e o bambolear do corpo, que o negro imprime com fogo nas suas dansas e aceitou apenas a música, porque ruidosa e monótona quadrava com seus usos (...) O karimbó é o gambá, tambor africano, que se toca com os dedos das mãos e o krakachá (...), são instrumentos puramente africanos mas que o indígena aceitou. O que não quis foi a kissanga, o urucungo e a marimba.¹¹⁴

O trecho acima levantou a problemática da presença do folclore musical de origem africana no tipo mestiço “tapuyo”, demonstrando o caráter específico de observação das práticas tradicionais no espaço da música. Através dos usos instrumentais e melódicos notou-se a presença afro-brasileira e a persistência de sua matriz assimilada pelo tipo branqueado amazônico. Ressaltou que a presença do karimbó e/ou gambá, assim como outros aspectos africanos foram mais presentes na musicalidade transmitida ao longo dos séculos do que a matriz portuguesa, quando tratou que “a viola portuguesa, aceita no Sul, no Amazonas foi rejeitada”. A tendência de sua tese foi folclorizar o cantar dos povos amazônicos mediante a exclusão dos fatores civilizatórios, daí derivou a defesa da não-assimilação europeia. O folclórico buscado por Barbosa Rodrigues era composto por “registros de amostras da poesia selvagem” sendo o “primitivo” o detentor da “essência do povo”. Mas, a constatação da matriz

¹¹³ Ibidem, p. 276.

¹¹⁴ Ibidem, p. 276.

folclórico-musical africana não consagrava as reminiscências, ao contrário, convergiam à tese de decadência da tradição do povo nacional.¹¹⁵

Entre os autores que fizeram referência ao termo “carimbó” no início do século XX, estava Vicente Chermont de Miranda, em 1905¹¹⁶. O autor fez referência a dois *locus* de existência do gênero: na ilha do Marajó e no Maranhão. Na obra, definiu-o em forma de verbete em obra enciclopédica acerca do vocabulário paraense da época, como um instrumento musical:

Carimbó, s. m. – Atabaque, tambor, provavelmente de origem africana. É feito de um tronco, internamente escavado, de cerca de um metro de comprimento e de 30 centímetros de diâmetro; sobre uma das aberturas se aplica um couro descabelado de veado, bem entesado. Senta-se o tocador sobre o tronco, e bate em cadencia com um ritmo especial, tendo por vaquetas as próprias mãos. Usa-se o *carimbó* na dança denominada batuque, importada da África pelos negros cativos.¹¹⁷

Vicente Chermont Miranda não realizou um estudo sobre a música paraense, mas incluiu o “carimbó” em um conjunto maior de práticas cotidianas que definiam localidades interioranas. Essa definição como atabaque parece demarcar as aparições nos diferentes veículos de produção cultural. Há um predomínio em representar o termo como um instrumento no período que compreende 1900 a 1922.

No final do século XIX e no começo do XX, o carimbó era visto como degradante e foi criminalizado em nome do “socego” e “ordem pública”. Essa caracterização foi se modificando a partir dos anos 1920 com a atuação dos literatos-folcloristas. Aliado à sua descriminalização, ocorreu um processo de ressignificação e valorização dele como representante do folclore local. Isso se deu a partir das problemáticas levantadas pelos folcloristas modernistas, sejam os de âmbito nacional, sejam os paraenses.¹¹⁸

Um marco na valorização do folclore negro foi a emergência das perspectivas modernistas que consideraram o fenômeno. Com a emergência de intelectuais modernistas,

¹¹⁵ loc. cit.

¹¹⁶ Vicente Chermont de Miranda (1849-1907), paraense de Belém, foi um advogado e folclorista brasileiro. Publicou diversos livros como "Estatuto da Lavoura Canavieira e sua interpretação" e "A reforma agrária e a experiência do Estatuto da Lavoura Canavieira". Na área de biologia publicou: "O mal das cadeiras ou a Cysticercose eqüina"; "Moléstias que afetam os animais domésticos mormente o gado na ilha de Marajó"; "Marajó: estudos sobre seu solo, seus animais e suas plantas". Na área de Folclore publicou: "Estudos sobre o Nhêngatú" (1946) e "Glossário Paraense – Coleção de vocábulos peculiares à Amazônia e especialmente à Ilha de Marajó" (1905). Cf. MIRANDA, Vicente Chermont. **Glossário Paraense**. Belém: Ed. UFPA, 1968.

¹¹⁷ MIRANDA, Vicente Chermont. **Glossário Paraense**. Belém: Ed. UFPA, 1968, p. 20.

¹¹⁸ LEAL, Luís Augusto Pinheiro. **Nossos intelectuais e os chefes da mandinga**: repressão, engajamento e liberdade de culto na Amazônia (1937-1951). Tese de Doutorado. Salvador: UFBA, 2011.

como Mário de Andrade e Bruno de Menezes, reorientou-se a ótica acerca do papel do negro na Amazônia e suas contribuições à construção da musicalidade marcadamente nacional.

Para Mário de Andrade, a música nacional deveria aglutinar a “matéria-prima” de criação do “povo” na inspiração dos compositores. Toda composição só poderia representar o Brasil a partir de pesquisas a respeito da sua profundidade, que se revela nas produções de cunho espontâneo realizadas nas comunidades do interior do País. Portanto, somente através da música folclórica seria compreendida a “essência do povo brasileiro”¹¹⁹. Porém, é necessário afirmar que não era verificada nessa produção espontânea do povo o viés artístico, mas sim a manifestação do “primitivo”, do “rústico”. Somente a música erudita possuía status de arte. O compositor de vertente erudita se configurava como revelador do nacional a partir das temáticas folclóricas. Por outro lado, Mário de Andrade criticava compositores como Villa-Lobos, indigenistas, pois entendia que o nacional deveria ser pensado pelo caráter miscigenado da formação racial brasileira. A essência da nacionalidade deveria ser apropriada pela observação da mestiçagem, pela síntese das raças formadoras. Sendo assim, o elemento negro não poderia ser desconsiderado, além de ser definitivo para a compreensão da formação rítmica brasileira.¹²⁰

Para Mário de Andrade, o popular e o folclórico eram sinônimos, sendo encontrados no “Brasil profundo”, preferencialmente no ambiente rural. Considerava a música executada nos ambientes urbanos como “popularesca” ou destituída dos valores das temáticas do populário. O “popularesco” era uma vertente vulgar e “contaminada” pela indústria cultural e seus valores mercantis. Essas considerações sobre a música popular refletiam as visões dos intelectuais envolvidos com a pesquisa nacional, que a relegaram ao esquecimento no âmbito das pesquisas acerca do folclore e da cultura. Somente no final dos anos 1980, estudos sobre a música popular urbana foram incorporados aos estudos acadêmicos.¹²¹

Nesse sentido, o papel dos folcloristas e/ou dos estudos do folclore consistia em fornecer materiais e reflexões aos compositores eruditos, que tinham como objetivo revelar a “brasilidade” e a “identidade cultural e nacional”¹²². Nas palavras de Mário de Andrade: “a arte nacional já está feita na inconsciência do povo”, implicando em dizer que “o artista tem só que

¹¹⁹ CONTIER, Arnaldo Daraya. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade nacional. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 6, n. 9, 2004.

¹²⁰ ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3 ed. Brasília: INL, 1972.

¹²¹ BAIA, Silvano Fernandes. BAIA, Silvano Fernandes. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. Tese de Doutorado em História. São Paulo: USP, 2010

¹²² CONTIER, Arnaldo Daraya. *Música no Brasil: História e Interdisciplinaridade – algumas interpretações*. **Anais do XVI Simpósio da Associação Nacional dos Professores de História**. Rio de Janeiro: InFour, 1991.

dar para os elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada”.¹²³

O folclore também deveria ser reconhecido nos seus lugares de origem, no *locus* original. Somente no seio da comunidade se revelaria a essência popular e nacional. E, nesse âmbito, a música ganhou no modernismo folclorista um caráter especial por ser considerada uma expressão “das mais diversas falas populares antropofagicamente internalizadas no ‘povo brasileiro’, visto como a síntese de todas as etnias e nacionalidades”.¹²⁴

A partir dessa perspectiva, Mário de Andrade encabeçou pesquisas folclóricas com o intuito de realizar as coletas da matéria-prima da arte popular e nacional. Em 1935, quando era diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, criou a Discoteca Pública Municipal e, posteriormente, a Sociedade de Etnografia e Folclore (1936). No âmbito dessas instituições, foi realizada a chamada Missão de Pesquisa Folclórica, com o objetivo de fazer um levantamento do folclore musical brasileiro das regiões mais “afastadas” do Brasil: Nordeste e Norte. Esse projeto foi desenvolvido a partir das impressões de Mário de Andrade ao realizar expedições anteriores a essas regiões na década de 1920, chegando a Belém em 1927. Nessa ocasião, o intelectual visitou terreiros de religiões afro-brasileiras e entrou em contato com expressões musicais do folclore local, especialmente, registrou o boi-bumbá. Essas incursões trouxeram a necessidade de pesquisas com maiores amplitudes e que se estabelecessem registros mais contundentes.¹²⁵

No âmbito deste contexto de inspiração do movimento modernista, a revista paraora *Belém Nova*, criada em 1923 e dirigida pelo poeta e folclorista Bruno de Menezes, lançou no período considerações acerca das manifestações do batuque no Pará. Entre os autores que publicaram artigos desse tipo estavam Raul Bopp. Em 1924, este tratou das manifestações dos batuques africanos na Amazônia, buscando retratar o fenômeno do *marabaixo*: “A noite há sempre um batuque n’algun rancho. Dansa o marabaxo, lascivo e soturno, ainda de velha reminiscência africana, desfiando versos entre o saracoteio barulhento dos pandeiros”.¹²⁶

Mas, no contexto do período em questão, o destaque se deu ao boi-bumbá, fenômeno mais bem delineado pela comunidade local dos meios da imprensa e pela intelectualidade desde o século XIX. De Campos Ribeiro, no periódico em questão, tratou da presença do folguedo no subúrbio como expressão cultural boêmia. Poderíamos dizer que o boi-bumbá eram uma

¹²³ ALMEIDA, Renato. **A inteligência do folclore**. 2 ed. Rio de Janeiro: Ed. Martins, 1972, p. 2.

¹²⁴ CONTIER, Arnaldo. op. cit., p. 154.

¹²⁵ ANDRADE, Mário de. **Turista Aprendiz**. Brasília: IPHAN, 2015.

¹²⁶ BOPP, Raul. A alma nocturna das cidades. **Belém Nova**, Belém, n. 15, v. 1, 31 mai. 1924, p.8.

expressão que gozava de uma maior visibilidade, desde que não associada aos batuques, o que, na maioria das vezes, ocorria. Em periódicos, apresentavam-se roteiros das festividades relacionadas, em especial no começo do século XX, convidativos inclusive à elite local. O boi-bumbá apareceu em outro artigo da *Belém Nova*, elaborado por De Campos Ribeiro, intitulado “As festas populares: o boi canário”, voltado ao folguedo como expressões das “tradições passadas” presentes nas festividades joaninas.¹²⁷

De Campos Ribeiro atribuiu um *locus* “onde o povo sabe festejar os santos populares, que são mais encantadoras as festas”¹²⁸, assim como o caráter coletivo e anônimo que surge na ideia de “povo”, o sujeito praticante. Tratou de um instrumental semelhante aos batuques locais, onde as pessoas festejavam “batendo pandeiros, tocando maracás e taboinhas”.

Em outro texto, De Campos Ribeiro tratou da existência dos “mastros votivos de outrora”. Deixou clara a presença mimetizada do carimbó nessas celebrações organizadas por Mestre Martinho e Tia Ana das Palhas, importantes organizadores de festas e instituições de cunho folclórico na passagem do século XIX para o XX: “Os ‘mastros do Umarizal’, em verdade, geravam até rivalidades, preferências. (...) iam à formação de torcidas pelos arranjos de arraial, os divertimentos onde possivelmente constaria até um carimbó, na medida (...)”¹²⁹. No sentido exposto pelo poeta, foi localizada a presença do elemento folclórico descrito como instrumental. Não foi definido nesse caso como um gênero. Ao tratar da “estrutura dos grupos de foliões” no começo do século na cidade, situou a presença do carimbó:

Três grupos de foliões, os chamados cordões de pretinhos, de roceiros e de Marujos. (...) Primeiro a desaparecer, os pretinhos, no Umarizal, tiveram caprichosa expressão nos ‘fidalgos de Moçambique’, do pistonista Vicente Teixeira (...). Que álaçre nota punham nas tardes, o sol reverberando, em centelhas de ouro, nos ganzás, ao ritmo bárbaro dos atabaques, as negrinhas bailadeiras, vestidas de vermelho (...).¹³⁰

Essa localização entra em consonância com as descrições de Tó Teixeira, acerca da presença do carimbó como o tambor utilizado nas variadas festividades, em especial no carnaval de grupos afrodescendentes do bairro do Umarizal.

Há nas crônicas da *Belém Nova* uma nítida demarcação entre a elite, que realmente ocupava as colunas sobre arte, e os populares, que realizavam uma manifestação ingênua e que não poderia ser considerada, tal qual o erudito, como expressão artística. Existe neste periódico uma demarcação geográfica entre o subúrbio (folclórico) e os bailes da elite local. Nestas festas

¹²⁷ RIBEIRO, de Campos. **Belém Nova**, Belém, n. 17, v. 1, 28 jun. 1924, p.9.

¹²⁸ RIBEIRO, de Campos, loc. cit.

¹²⁹ RIBEIRO, De Campos. **Gostosa Belém de outrora**. Belém: Imprensa Universitária do Pará, S.D., p. 57.

¹³⁰ Ibidem, p. 125.

figuravam influências internacionais com as presenças de “jazz-bands” que executavam “foxtrotos” e “rags”.¹³¹

No Pará dos anos de 1930, os batuques ganharam um status diferente com as considerações dos modernistas. Imbuídos de uma busca pela valorização do elemento negro elevaram as expressões musicais de matriz africana. Entre outros, foi significativo o posicionamento de Bruno de Menezes na obra *Batuque*, inicialmente como uma seção homônima da obra *Poesias*, em 1931. A parte final desse livro continha coletânea de poemas afro-brasileiros que, posteriormente, originaram a versão publicada com o título *Batuque de 1931*¹³². Nessa obra, o autor buscou retratar os ambientes de festa nos quais ocorriam os batuques de Belém, algo semelhante às diversões e folguedos de matriz negra analisados anteriormente, e que, nos versos, assinalaram a continuidade dos carimbós urbanos na primeira metade do século XX. As materializações dos textos do autor foram oriundas do trânsito que estabeleceu nos bairros periféricos de Belém, do Umarizal e do Jurunas, com recolhas de materiais observados. Sua poética foi elaborada com trechos recolhidos de execuções nos “terreiros”, intitulados de “cantigas de batuque”.¹³³

Nos batuques retratados por Bruno de Menezes há a presença do lundu, do samba, do carimbó, dos maxixes, entre outras expressões da musicalidade afro-brasileira conjugadas no espaço dos “terreiros” onde ocorriam os batuques. Fato que incorporou ao nexos artístico a presença de outro artista entusiasta da música afro-brasileira em paragens amazônicas, como Gentil Puget, que foi responsável por compor canções com poemas da série, imbuídos da mesma tendência de valorização modernista de matriz africana que, até então, era vista por grupos locais como pernicioso e desordeira.¹³⁴

No poema *Alma e Ritmo da Dança*, o autor descreveu a presença específica do carimbó nos batuques, sendo que fez uma aproximação entre o ritmo “bolinoso” e as ritualidades religiosas: “Não é candomblé não é Santa Bárbara/ Nem banzo banzado bem carimbó bolinoso”¹³⁵. Embora tenha a mesma ancestralidade e aproximações rítmicas, são permeados por razões diversas como sendo um binômio sagrado-profano. Acerca do instrumental, apontou a presença dos tambores, mas também do banjo como recurso harmônico de acompanhamento.¹³⁶

¹³¹ O baile do Sport Club. **Belém Nova**, Belém, n. 23, v.1, 4 out. 1924, p. 25.

¹³² MENEZES, Bruno de. **Batuque** (poemas). 6 ed. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1984, p. 73.

¹³³ MENEZES, Bruno de. loc. cit.

¹³⁴ MENEZES, Bruno de. loc. cit.

¹³⁵ MENEZES, Bruno de. loc. cit.

¹³⁶ MENEZES, Bruno de. loc. cit.

Outro ponto central apontado por Bruno de Menezes, foi que o batuque era um “dom desta raça”. Elevando a matriz africana e contrastando com o estado de perseguição às expressões afro-brasileiras que ainda vigoravam na capital paraense¹³⁷. Neste sentido, o samba, o carimbó e outros gêneros batuqueiros eram reveladores da herança da “alma” nacional.

No poema *Pai João*, houve mais uma referência à presença do carimbó como um tambor presente nas experiências dos negros paraenses de outrora. O personagem principal da trama desenvolvida relembra a juventude em que fora “capoeira e navalhista”, acostumado ao confronto físico com a polícia, que no poema figurou como uma perseguidora dos divertimentos dos populares. O carimbó surgiu como uma trilha sonora, assim como motivo para intervenção policial das décadas passadas:

E rabo-de-arraia, cabeçada na polícia,
Xadrez, desordens, furdunço no cortiço
E o ronco e o retumbo do zonzo malengo do corimbó”.¹³⁸

Referências ao carimbó pelos literatos modernistas também surgiram em Peregrino Júnior, que descreveu em 1930 a presença do carimbó.¹³⁹ Estabeleceu a expressão instrumental do fenômeno, na linha interpretativa dos estudos etnográficos sobre o tema:

Tambor de origem africana. É feito de um tronco internamente escavado de cerca de um metro de comprimento por 30 cm de diâmetro. Sobre uma das aberturas se aplica um couro descabelado de veado bem teso. O tocador senta-se sobre o tronco e bate no couro com uma cadência típica, servindo-lhe de vaquetas as próprias mãos. Usa-se o carimbo no batuque, dança trazida da África pelos cativos.¹⁴⁰

Peregrino Júnior tratou o carimbó como um instrumento atrelado aos cânticos e às danças observados nas senzalas, em especial nos mocambos do interior do Pará. O personagem

¹³⁷ LEAL, Luís Augusto. loc. cit.

¹³⁸ JÚNIOR, Peregrino. *Seleta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971, p. 11.

¹³⁹ João Peregrino da Rocha Fagundes Júnior, (1898-1983) foi um jornalista, médico e escritor potiguar, membro da Academia Brasileira de Letras. Ainda em Natal, fundou outros dois jornais: *A Gazeta de Notícias* e *O Espectador*. Chegando a Belém, em 1914, concluiu a formação básica no Ginásio Paes de Carvalho. Continuou no afã jornalístico, colaborando em vários periódicos da nova morada. Mudou-se, em 1920, para o Rio de Janeiro, ali iniciando-se no meio jornalístico da capital do país. Trava relações culturais e escreve no *Gazeta de Notícias*, além de estreitar na literatura. Trabalha na Central do Brasil, e prossegue o curso de Medicina, que conclui em 1929. A vida literária carioca esteve presente desde os primeiros momentos de sua mudança para a cidade: foi colega de trabalho, na Central do Brasil, de Pereira da Silva, que foi seu antecessor na ABL. Sua produção literária, entretanto, não foi contínua: de 1938 a 1960 deixou-a em segundo plano. O mesmo não se verificou com a colaboração a jornais, bem como sua participação em eventos e instituições culturais, nacionais e estrangeiras – tendo sido integrante do Conselho Federal de Cultura e Presidente da União Brasileira de Escritores. Emérito contador de casos, suas crônicas foram publicadas em vários jornais e revistas. Seu tema principal era a Amazônia. Também aventura pela crítica literária, organizando também antologias, como a do contraparente Ronald de Carvalho. Cf. JÚNIOR, Peregrino. *Seleta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

¹⁴⁰ JÚNIOR, Peregrino. loc. cit.

central do conto “Carimbó”, Zé Vicente, narrou suas lembranças de tempos em que se encontrava nas locações em que fora escravo. Sendo o protagonista originário do Congo, lembrava de seus momentos no navio negreiro, nas senzalas e nos quilombos. Por outro lado, Zé Vicente foi delineado como um sujeito ribeirinho e habituado ao contexto amazônico, demarcando a dualidade e a especificidade do atabaque no cotidiano escravocrata da região. O carimbó na trama figurava como uma linha demarcadora do ritmo da experiência escrava, entoando o dia-a-dia dos negros. Ainda na senzala, Zé Vicente narrou: “aquelas noites quentes de festa em que ele e Miquelina, no pátio largo da fazenda, umbigando e sapateando, em volta da fogueira, ao som monótono do carimbó, dançavam o samba e o zambê”¹⁴¹.

Lá, o atabaque servia aos já definidos como gêneros: samba e zambê.¹⁴² Segundo Câmara Cascudo, zambê era um grande tambor cilíndrico que “percutido com ambas as mãos pelo tocador que cavalga o instrumento”¹⁴³. Ele também era sinônimo de denominações de gêneros nacionais como côco, dança de roda, umbigada, entre outros, também significando a festa, o pagode ou o bailado.

O personagem Zé Vicente também narrou a presença do carimbó nos quilombos, estabelecendo descrições sobre a vida e o cotidiano nesses ambientes. Segundo ele, nos mocambos, os negros fugidos “dançavam todos. O batuque, o urucungo, o carimbó acordavam nas solidões misteriosas das florestas amazônicas as vozes nostálgicas das praias africanas, cheias de ritmos lentos, ondulantes, preguiçosos”.¹⁴⁴ Aproximou a capoeira na construção da ambientação, com o urucungo¹⁴⁵, instrumento utilizado na sua prática. E nos cânticos entoados nessa rítmica incluiu o boi-bumbá: “Ê bumbá! Açú-babá-açu-bebé/ Ê bumbá”. Reunindo as diversas manifestações de matriz africana nos mesmos espaços de convivência, pensou o carimbó como o fio condutor que proporcionava andamento às convergências dos gêneros de matriz afro-brasileira e não figurando como um dos tipos deles encontrado. Ao mesmo tempo, reiterou a perspectiva “selvagem” e “primitiva” das expressões da festa negra, onde eram presentes: “urucungo, (...) atabaque – vozes bárbaras da África”.¹⁴⁶ A sensualidade é demarcada no trecho: “O bate-bate do batuque marca, um ritmo sincopado, os voluptuosos desmalgamentos das negras roliças, reluzentes, de ancas rebozantes (...)”¹⁴⁷. E continua

¹⁴¹ Ibidem, p. 7.

¹⁴² Ibidem, p. 7.

¹⁴³ CASCUDO, Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 10 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001, pp. 925-926.

¹⁴⁴ Ibidem, p.10.

¹⁴⁵ Também chamado de berimbau ou marimba. Cf. CASCUDO, Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 10 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001, p. 895.

¹⁴⁶ JÚNIOR, Peregrino. **Seleta**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971, p. 10.

¹⁴⁷ Ibidem, p.10.

definindo o ambiente e a cena em que se configuravam as expressões musicais do negro mocambeiro:

E o carimbó parece até, dentro da mata, uma voz nova de índios: o atabaque no batuque bate boca/ Qui-tim-bum-bum... qui-timbum... Os negros dançam, o corpo mole, batendo os pés no chão duro (...)/ Tronco cavado, couro esticado, bem retesado (...)/ O tocador, com as mãos abertas, marca o compasso... (...)/ No ritmo do carimbó dançando a dança os negros velhos recordam as senzalas tristes/ Ouvem o grito longínquo da África, o grito dos que ficaram lá longe, chorando, e dos que partiram humilhados. (...)/ A melancolia sem revolta das levas mansas no porão do negreiro. (...)/ E o carimbó cantando geme soturno na noite negra do compasso grave do bate-boca do batuque (...).¹⁴⁸

Essas considerações do autor foram expressas na narrativa sobre o folclore em voga no Modernismo. Peregrino Júnior afirmou que suas coletas de material foram realizadas “em minhas viagens pelo interior, sempre interessado no nosso folclore e nos costumes do povo”¹⁴⁹. A sua narrativa construída sobre o carimbó era fundamentada em pesquisa de cunho folclórico e recolha de material etnográfico, sendo a trama ficcional construída a partir das reflexões tecnicamente inspiradas em fragmentos de costumes populares das localidades.

Em 1938, a Missão de Pesquisas Folclóricas chefiada a distância por Mário de Andrade chegou a Belém. O encarregado de coordenar a comissão que aportou em Belém foi o arquiteto Luís Saia. Contava com Martin Braunwieser (músico e maestro), Benedito Pacheco (técnico de gravação) e Antônio Ladeira (auxiliar geral). Essa comissão visitou os Estados da Paraíba, do Piauí, do Ceará, do Maranhão e do Pará, realizando registros em discos, artefatos culturais, fotografias, filmes e relatórios. A justificativa da “Missão”, segundo seu idealizador, era fomentar nacionalmente o interesse pelo mapa folclórico brasileiro: “futuramente com a colheita que a Missão está fazendo, São Paulo possuirá uma base para o estudo das nossas tradições populares, absolutamente incomparável no país”.¹⁵⁰

As coletas da Missão no Pará ficaram restritas à Belém, de uma maneira geral a atenção dos registros se concentrou na coleta do “boi-bumbá” e da “pajelança”. Sendo que a audição dos registros revelou uma miscelânea de gêneros e ritmos sob a categorização de “boi-bumbá”. Ao ouvido atento, é detectável a presença dos ritmos do carimbó, lundu e samba sob esta denominação. Já o rótulo “carimbó”, possuiu um registro localizado no Maranhão. A gravação audiovisual de sua manifestação revelou uma expressão bastante incomum das referências à existência do carimbó no Pará, com instrumentos percussivos. Pois, o registro da “missão”

¹⁴⁸ Ibidem, p. 10.

¹⁴⁹ Ibidem, p. 111.

¹⁵⁰ **ACERVO de pesquisas folclóricas de Mário de Andrade: 1935-1938**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2000, p. 13.

trouxe ao conhecimento uma execução realizada com a marimba, instrumento semelhante ao berimbau, sem percussão.¹⁵¹

No mesmo sentido de mapeamento do carimbó, estavam as considerações do folclorista Renato Almeida. A primeira referência à história da música popular brasileira, que incluiu um gênero amazônico como manifestação folclórica, foi a obra *História da Música Brasileira* (1942) do autor. O texto tratou o carimbó como uma das ramificações do “batuque” afro-brasileiro. Compreendeu ele como uma espécie de “samba de roda com violas e instrumentos de percussão”, registrada na ilha de Marajó.¹⁵²

Esse conceito de “batuque” foi incorporado a todos os gêneros que revelavam alguma reminiscência das heranças africanas. Ele foi utilizado no sentido de unificação das manifestações musicais regionais, buscando identificar em diferentes localidades a mesma “essência africana”. Renato Almeida e toda sua geração modernista passaram a elaborar estudos que investigassem a essência desta música brasileira *in loco*, revelando uma pretensa legitimidade do povo brasileiro configurado em sons. A música foi tomada como reflexo “das mais diversas falas populares antropofagicamente internalizadas no ‘povo brasileiro’, visto como a síntese de todas as etnias e nacionalidades”.¹⁵³

Mesmo posteriormente às “missões”, a folclorista Oneyda Alvarenga deu continuidade às questões propostas por seu mestre Mário de Andrade. Na obra *Música Popular Brasileira* (1950), a autora verificou no contexto de sua pesquisa uma escassez de informações a respeito do tema. Ela reiterava que conhecia somente duas referências ao carimbó até então:

Sobre o carimbó só tenho duas notícias. A primeira é uma referência rápida de Renato Almeida (...). A Discoteca Pública Municipal de São Paulo filmou em São Luis do Maranhão um Carimbó completamente distinto deste e que sugere logo a ideia de que devia ser como ele o primitivo Lundu, antes de se requintar ao contato da sociedade burguesa. Pelo filme e pelas informações que o reforçam, o carimbó é uma dança solista, com a circunstância singular de que não tem canto. Acompanha-a exclusivamente um urucungo, a que dão nome de marimba (...).¹⁵⁴

A partir do trecho, podemos constatar que, na visão da autora: a) o gênero ainda era pouco conhecido dos estudos do folclore; b) ainda não era identificado como de origem especificamente do Pará; e c) era tratado como herança do “batuque”, que entre suas

¹⁵¹ Missão de Pesquisas Folclóricas de Mário de Andrade (1938). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JEQ0NzpvIpE>. Acesso em: 05 mai. 2015.

¹⁵² ALMEIDA, Renato. Op. Cit., p. 161.

¹⁵³ CONTIER, Arnaldo. op. cit., p. 154.

¹⁵⁴ ALVARENGA, Oneyda. **Música Popular Brasileira**. 2 ed. Rio de Janeiro: Globo, 1960, p. 170.

manifestações estava o lundu, que deu origem ao carimbó, a partir do “contato da sociedade burguesa” que o modificou.

A presença hegemônica de recolhidas denominadas “boi-bumbá” e a execução dos mesmos realizados nos registros da Missão de Pesquisas Folclóricas revelou a persistência de um caráter difuso das concepções acerca do tronco irradiador do “batuque”. A indefinição e a polissemia podem explicar a escolha do “rótulo” boi-bumbá, ao invés da denominação “batuque”, assim como os ritmos foram tomados pelos *locus* de execução. Todos os gêneros musicais presentes na teatralização e no bailado das expressões do boi-bumbá foram reunidos sob essa denominação. Outra explicação para a não inclusão dos rótulos “batuque” e “carimbó” poderia residir no contexto da conturbada existência dessas manifestações na capital paraense, envolvendo, inclusive, suas criminalizações, como foi abordado anteriormente.

Heitor Villa-Lobos tem sido considerado pelos estudiosos da história da música no Brasil, como o precursor do modernismo neste âmbito artístico, inserindo os valores de um nacionalismo musical a partir da inclusão dos temas folclóricos. Para Mário de Andrade, ele foi o primeiro artista a revelar a “essência” do povo brasileiro na sua arte musical. Villa-Lobos serviu de modelo composicional e dialogou com os debates em voga acerca do folclore. Há um alinhamento entre a obra de Mário de Andrade e a dele, sendo inclusive localizada na impressão do folclórico como “primitivo”, uma matéria-prima a serviço do compositor erudito, o verdadeiro artista.¹⁵⁵

Mário de Andrade e Heitor Villa-Lobos compartilhavam uma concepção “paternalista-folclorista”, ou seja, o folclore era não somente a matéria-prima do compositor patriota, mas também poderia ser uma ferramenta adequada aos espaços educacionais. Nesse viés, a música folclórica virou alvo das políticas públicas visando à oficialização da sua inclusão no currículo escolar¹⁵⁶. Em especial, nas décadas de 1930 e 1940, Heitor Villa-Lobos estivera envolvido com a idealização do canto orfeônico como prática escolar, sendo regularizado por meio da lei 19.890/31 e do decreto 9494/46, o que tornou obrigatório o ensino da música no 1º grau e o canto orfeônico como abordagem de repertório de caráter nacional brasileiro, de temáticas folclóricas.¹⁵⁷

O canto orfeônico foi responsável por popularizar os gêneros tidos como folclóricos e de temas folclóricos. Uma pesquisa nos jornais brasileiros dos anos 1960/70 também

¹⁵⁵ CONTIER, Arnaldo D. loc. cit.

¹⁵⁶ TATIT, Luiz. **O século da canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

¹⁵⁷ VILLA-LOBOS, Heitor. Textos selecionados. In: SANTOS, Marco Antonio Carvalho (org.). **Heitor Villa-Lobos**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Massangana, 2010.

demonstrou que o carimbó e outros gêneros já compunham habitualmente o currículo musical escolar e as mostras de folclore.

José Ramos Tinhorão reiterou essa noção de que o nacionalismo musical, desenvolvido na seara da Semana de 1922, incentivou inúmeros compositores novos a irem por essa empreitada¹⁵⁸. Para o autor, os compositores da estirpe de Waldemar Henrique, do paulista Pedro Tupinambá e do carioca Henrique Vogeler, por assumirem essa influência, acabaram tendo um tipo de canção “capaz de situar-se na fronteira entre o clássico e o popular”. Esse fato também proporcionou a amplitude da obra de compositores desse tipo, ocupando espaço em recitais e espetáculos eruditos, assim como de ambientes mais populares, como nos blocos carnavalescos.

Em 1947, foi criada a Comissão Nacional de Folclore com o intuito de dar conta das demandas sugeridas pela UNESCO no pós-guerra. Entre as políticas internacionais dirigidas pela instituição estava a valorização do folclore. Dentro desse contexto e sob a influência do folclorista Renato Almeida, ocupando cargos de confiança junto ao Ministério das Relações Exteriores, foi criado o Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC), em 1946. Dentro desse órgão foram articuladas as atividades em torno de departamentos que se ocupavam, entre outros assuntos, das políticas envolvendo o folclore nacional. Entre as estratégias elaboradas pelos intelectuais que estiveram envolvidos com a criação e o desenvolvimento da Comissão Nacional do Folclore, estava a premissa de criar subcomitês regionais localizados nos diversos Estados, objetivando um programa que abarcasse todo o país.¹⁵⁹

Para formar as subcomissões estaduais era realizado um convite, partindo da Comissão Nacional, designando secretário-geral que chefiaria no Estado, sendo que a escolha passava necessariamente pela de Renato Almeida. Em seguida, havia uma solicitação para as Comissões Estaduais se integrarem, na visão dos idealizadores, ao “esforço missionário em torno do estudo e da proteção do nosso folclore”¹⁶⁰. Portanto, essas autarquias regionais recebiam autonomia institucional mediante as subordinações doutrinárias.

A partir do bem-sucedido projeto de abrangência nacional alcançado pelas Comissões Estaduais, foi idealizado o I Congresso Brasileiro de Folclore. Esse evento reuniu diferentes delegações e representantes das regiões do Brasil, que convergiram na mostra de suas

¹⁵⁸ TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular**: de índios Negros e Mestiços. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

¹⁵⁹ VILHENA, Luís Rodolfo. **Projeto e missão**: o movimento folclórico brasileiro. Rio de Janeiro: FUNARTE/FGV, 1997, p. 96.

¹⁶⁰ VILHENA, Luís Rodolfo. Op. Cit., p. 98.

pesquisas, nas formações de grupos de trabalhos temáticos e na elaboração da *Carta do Folclore Brasileiro*. Esta última foi responsável por trazer aos pesquisadores uma formação paradigmática para as coletas e exposições das obras acerca do objeto folclórico, assim como demarcou um movimento nacional em torno dele.¹⁶¹

A Campanha de Defesa do Folclore, criada em 1958, foi o órgão mais bem-sucedido quanto aos recursos disponíveis às ações de políticas de fomento ao folclore. Isso se dava devido ao fato de ser um órgão diretamente ligado à administração federal. Os folcloristas passaram a estar mais atrelados às políticas governamentais, assim como direcionaram as questões educacionais e culturais¹⁶². A Campanha de Defesa do Folclore conseguiu mobilizar recursos para criação de bibliotecas especializadas, de congressos e festivais, bem como a criação da *Revista Brasileira de Folclore* e de pesquisas ao longo do país.

O folclorista que encabeçou a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro foi Edison Carneiro. Ao chegar na Amazônia em 1955, o intelectual teceu considerações sobre a música folclórica praticada na região. Na obra *A conquista da Amazônia* (1956), fez observações recolhidas a partir de três viagens realizadas, embora não houvesse um cunho direto ao trabalho etnográfico. Pois, estava a serviço nas duas primeiras pela Campanha de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), na última pela Superintendência do Plano de Valorização Econômica da Amazônia (SPVEA) e do Instituto Nacional de Imigração e Colonização (INIC). Na ocasião, aproveitou para realizar reflexões sobre dados folclóricos e sobre a música praticada na Amazônia. Compôs a obra a partir de informações recolhidas pessoalmente, assim como aproveitou dados apreendidos por estudos de outros autores. A comissão intitulada de “Carapanã”, chefiada pelo geógrafo José Veríssimo da Costa Pereira, investigou questões relativas aos aspectos da natureza e das dificuldades encontradas pela realidade posta ao crescimento econômico das populações. Coube a Edison Carneiro o “estudo dos problemas humanos da região norte”¹⁶³.

Nessa obra, Edison Carneiro reiterou a visão de que a Amazônia estava totalmente integrada ao mundo dos rios. Portanto, a vivência do homem caboclo era atrelada ao cotidiano das práticas das águas doces, como aspectos econômicos e culturais. O folclore e a poética amazônica eram voltados para as inspirações dessa vivência. Concordava com a máxima de

¹⁶¹ VILHENA, Luís Rodolfo. loc. cit.

¹⁶² Ibidem, p. 106.

¹⁶³ CARNEIRO, Édison. *A conquista da Amazônia*. Rio de Janeiro: Ministério da Viação e Obras Públicas, 1956.

Raul Bopp, repetida por inúmeras vezes ao longo do século XX por artistas e intelectuais, de que no contexto amazônico “esse rio é a nossa rua”.¹⁶⁴

Para Edison Carneiro, a relevância do folclore consistia no fato de que a partir deste as populações ribeirinhas resistiam à opressão da elite local, responsável por alargar as desigualdades atestadas pela comissão “Carapanã”. Segundo ele, o “rico passa a vida a fechar negócios, a filosofar sobre o progresso da Amazônia e a atribuir ao pobre – (...) ‘o nosso caboclo’, ‘esta gente’, ‘eles’, - todas as desgraças”¹⁶⁵.

Entre as incontáveis mazelas e problemáticas levantadas pelo intelectual, encontrou no folclore a maior virtude produzida na região amazônica ao longo dos séculos. Pois considera que “sensatez, na Amazônia, encontra-se apenas no seu folclore, tanto o local, herança direta do indígena, como o chegado de outros pontos do país (...)”¹⁶⁶. Essa razão do engrandecimento do saber popular da região, estava atrelada a uma tese desenvolvida na obra de que a sua desintegração conservou os valores do folclore, que são deturpados a partir do contato com os referenciais técnicos e de desenvolvimento. Nesse sentido, a integração causa, no contato da indústria cultural, a perda da “essência” folclórica das populações tradicionais.¹⁶⁷

A configuração étnica do folclore, para Edison Carneiro, estava concentrada no papel do índio e do nordestino na síntese cultural da região. Entre as manifestações apontadas pelo autor, estava somente a “dança de negros” do marabaixo. Nesse âmbito podemos visualizar suas influências declaradas acerca das leituras de Euclides da Cunha, pois verificava a formação populacional da região nesses termos, ainda sustentava uma “invisibilidade do negro” na Amazônia¹⁶⁸. Esse posicionamento do autor pode ser explicado pela profunda influência e amizade que José Veríssimo mantinha com Euclides da Cunha, por volta do início do século XX, e as visões sobre a localidade estavam orientadas pelas constantes correspondências entre eles. E as reflexões de outros autores, como Alberto Rangel, e sua visão de *Inferno Verde* a respeito da Amazônia, também estavam em diálogo com as considerações de Cunha sobre suas crônicas¹⁶⁹. Nelas, as formações populacionais já eram descritas como oriundas de matrizes indígenas e de migrantes nordestinos, nunca a partir do cotidiano das populações negras. Euclides da Cunha imprimiu nas suas visões sobre a capital paraense a inexistência da “massa” de trabalhadores negros e suas peculiaridades na paisagem da capital

¹⁶⁴ Ibidem, p. 9.

¹⁶⁵ Ibidem, p. 33.

¹⁶⁶ Ibidem, p. 97.

¹⁶⁷ Ibidem, p. 97.

¹⁶⁸ CUNHA, Euclides da. **Um paraíso perdido**: ensaios, estudos e pronunciamentos sobre a Amazônia. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

¹⁶⁹ RANGEL, Alberto. **Inferno Verde**: cenas e cenários do Amazonas. 6 ed. Manaus: Editora Valer, 2008.

paraense, o que pode ter contribuído às visões de cidade “civilizada” atribuídas por ele à Belém.¹⁷⁰

Embora, Edison Carneiro fosse um dos principais representantes da valorização dos estudos sobre o negro no Brasil, nas interpretações da realidade folclórica amazônica, contidas em *A Conquista da Amazônia* (1956), não verificou a presença e as contribuições afro-brasileiras na elaboração do folclore amazônico. Entre outras coisas, não localizava essa matriz étnico-racial como importante na formação do carimbó.

Posteriormente, Edison Carneiro voltou seu interesse às manifestações de matriz afro-brasileira na região. Investigou a presença negra no folclore amazônico, percorrendo na companhia de Bruno de Menezes os “terreiros” e “parques juninos”, além dos “batuques suburbanos” de Belém. Vicente Salles participou do encontro a convite do folclorista paraense e percorreram as manifestações folclóricas propostas pelo mediador. O narrador ressaltou que o contato com o paraense e o eminente folclorista nesse período foi decisivo para despertar o interesse na pesquisa sobre o legado da cultura “afro-brasileira no Pará”.¹⁷¹

Outra importante influência de Edison Carneiro aos folcloristas paraenses, em especial a Vicente Salles, foi a já apontada tendência social dos estudos do autor. A ideia de “resistência” por meio da valorização do folclore foi importante tônica da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Essa postura levou à identificação dos intelectuais da instituição por ser considerada, no contexto do golpe de 1964, “um antro de comunistas”. Vicente Salles, explicando essa aproximação, afirmou que: “O capitalismo cria condições hostis ao florescimento da arte popular na medida em que limita o seu âmbito e impõe restrições à iniciativa popular (...)”¹⁷². Portanto, o capitalismo era, nesse contexto, visto como um antagonista das iniciativas de preservação e folclorização da arte quando a tornou propriedade privada. Sendo assim, o folclore não deveria estabelecer relações capitalistas no sentido de que é uma expressão de domínio coletivo, não podendo ser apropriada individualmente, como ocorria com os direitos autorais que atribuíam, muitas vezes, a um indivíduo uma propriedade pertencente ao grupo, portanto, anônima e/ou sem autor. Daí derivava uma crítica de que o autor tornava a obra “popular”/ “popularesca”, e não mais “folclórica”. Além disso, o capitalismo degradava a expressão artística no sentido de que as leis específicas que o regiam demonstravam que os indivíduos se interessavam somente “por aquilo que pode ser explorado

¹⁷⁰ CUNHA, Euclides da. loc. cit.

¹⁷¹ SALLES, Vicente. Bruno de Menezes, era o folclore. In: MENEZES, Bruno de. **Obras completas de Bruno de Menezes**. Belém: Secretaria Estadual de Cultura/ Conselho Estadual de Cultura, 1993, p. 8.

¹⁷² SALLES, Vicente. 1998, p. 9.

economicamente”¹⁷³. Segundo Luís Rodolfo Vilhena, era possível que as inclinações marxistas de Edison Carneiro tenham ajudado à sua permanência na direção da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro durante o governo João Goulart. Mas, com o Golpe Civil-Militar de 1964, Carneiro foi deposto e uma articulação para que o órgão continuasse existindo indicou Renato Almeida à direção da entidade, quem a princípio não tinha suspeição ideológica.¹⁷⁴

No bojo das Comissões regionais, criadas para fomentar o interesse dos intelectuais e da opinião local para as manifestações folclóricas existentes em cada uma delas, inúmeros trabalhos foram elaborados para localizar as manifestações musicais. No 1º Congresso Brasileiro de Folclore (1951), Nunes Pereira, José Coutinho de Oliveira e Ernesto Cruz integraram a delegação representante do Pará. Nunes Pereira, apresentou um trabalho acerca do *Sahiré e do Marabaixo* (1951), pensados como manifestações folclóricas amazônicas de matriz africana. Embora a obra não tivesse como objetivo abordar o carimbó, o autor estabeleceu na introdução deste texto referências sobre inúmeras manifestações folclórico-musicais de origem afro-indígena, e, entre elas, estava o carimbó. Na sua definição, o gênero era uma espécie de “Baião típico de Marajó”, sendo especificamente dançado no município de Soure pelos “descendentes de negros e índios, salientando-se entre essa gente algumas mulatas e negras”¹⁷⁵.

Para Nunes Pereira, o carimbó era uma forma musical que saiu dos espaços de “terreiros das fazendas” e passou a povoar espaços burgueses. Mas, a popularidade entre a elite pareceu ter se esgotado, assim como teria demonstrado estar em via de “desagregação” na região. Nunes Pereira sugeriu que as vias de salvaguarda do carimbó pareciam estar ligadas ao trabalho da Comissão Paraense, pois acreditava que os representantes dela foram responsáveis por uma das últimas apresentações de cunho tradicional e popular do ritmo local: “a maestria que José Júlio Bezerra e o grupo do *Square Dance* conseguiram no primeiro espetáculo folclórico promovido por George T. Colman, sua esposa e alguns outros colaboradores, no Theatro da Paz, em Belém”.¹⁷⁶

Outro integrante da Comissão Paraense de Folclore que fez referência ao estudo do carimbó foi o então presidente da instituição, Armando Bordallo da Silva, em sua obra *Contribuição ao estudo do folclore Amazônico na Zona Bragantina* (1958). Ao tratar do aspecto musical do município, fez uma importante reflexão sobre a origem do “Retumbão”,

¹⁷³ Ibidem, p. 10.

¹⁷⁴ VILHENA, Luís Rodolfo. Op. Cit., p. 106.

¹⁷⁵ PEREIRA, Nunes. *Sahiré e marabaixo*. Recife: Massangana, 1989, p. 4.

¹⁷⁶ PEREIRA, loc. cit.

um gênero característico da região. Ele foi tomado pelo autor como uma das ramificações do lundum, considerado uma espécie de tronco musical da origem africana e expressado nos batuques. O carimbó ainda não pensado como um fenômeno específico, mas uma variação regional do lundum.¹⁷⁷

Outro importante intelectual da Comissão Paraense de Folclore que teceu considerações sobre carimbó foi, o já citado, Bruno de Menezes. Nesse período estabelecia incursões etnográficas no Pará. Suas pesquisas possuíam uma simbiose com a construção da sua poética literária¹⁷⁸. A poética simbolista trouxe-lhe um olhar capaz de “captar, à custa da música negra, novas harmonias, novos ritmos e novos timbres”¹⁷⁹.

Bruno de Menezes realizava, por meio de suas buscas da cultura popular aos espaços de expressão artística, um diálogo entre uma obra capaz de realizar uma perfeita sincronia entre a lúdica negra da capital paraense e dos valores da produção literária modernista. A musicalidade possuía um papel central na construção poética deste, na medida em que articulava as vivências contemporâneas às tradições populares mais encontradas naquela época. Francisco Mendes considerou que devemos lembrá-lo como um “estudioso e dedicado pesquisador das coisas nossas, a sua valiosa contribuição para o estudo do folclore paraense”¹⁸⁰. Seu interesse pela musicalidade popular local também se deveu à convivência com Tó Teixeira, violonista e pesquisador das manifestações da cultura popular de Belém, ainda em sua juventude.¹⁸¹

Bruno de Menezes se configurava como um legítimo mediador cultural, no sentido de que se aproximava e introduzia os intelectuais e/ou sujeitos junto aos sujeitos folclóricos. Não só estabeleceu canais de comunicação com os folcloristas nacionais, mas também aos paraenses como Vicente Salles. Este último afirmou que “Bruno de Menezes, nosso quase vizinho, que

¹⁷⁷ SILVA, Armando Bordallo da. **Contribuição ao estudo do folclore Amazônico na Zona Bragantina**. Belém: Museu Emílio Goeldi, 1958.

¹⁷⁸ Segundo Vicente Salles, Bruno de Menezes “era o folclore”, pois ele não só pesquisou e se interessou pela lúdica folclórica, também participou das expressões populares em Belém como um “vivente”, um “portador do folclore, da cultura do povo”. Ao mesmo tempo em que estabelecia pesquisas de cunho etnográfico aos moldes dos desenvolvidos por Mário de Andrade e Renato Almeida, transpunha a alteridade característica do folclore “científico” que buscava um distanciamento de seu objeto de investigação. Em um episódio narrado por sua filha Maria de Belém quando o folclorista Édison Carneiro, da Campanha de Defesa do Folclore, veio a capital paraense para realizar suas pesquisas em torno da lúdica na Amazônia e ficou hospedado na casa de Bruno de Menezes, surpreso com a vestimenta do poeta paraense, trajado com vestes características de quadrilha junina, e o indagou: “Mas você vai sair com essa blusa?” Essa postura de Edison Carneiro revelou a premissa de que era necessário ao folclorista preservar a alteridade da observação folclórica, em sua avaliação não era comum ao pesquisador ser o próprio agente do folclore. Cf SALLES, Vicente. Op. Cit., p. 15.

¹⁷⁹ MENDES, Francisco Paulo. Apresentação. In: MENEZES, Bruno de. **Obras completas de Bruno de Menezes**. Belém: Secretaria Estadual de Cultura/ Conselho Estadual de Cultura, 1993, p. 9.

¹⁸⁰ Ibidem, p. 10.

¹⁸¹ Ibidem, p. 11.

me levou aos subúrbios a ver batuques, pássaros e bumbás, doutro lado (...) o poeta me ensinava o ofício de observador de vida popular”¹⁸².

Estabelecida a Comissão Paraense de Folclore (1951), o carimbó foi tomado como um gênero marcadamente folclórico, definido como característico em sua essência espontânea e coletiva, localizada no Pará. Os intelectuais da instituição incluíram o carimbó na lúdica tradicional local. Por essa razão, foi elucidativo o convite do gênero para homenagem ao Cônsul norte-americano, e integrante da instituição, George Colman, que esteve em Belém em 1958. O visitante era tomado pelos folcloristas locais como merecedor de apreço devido ao “estímulo sempre demonstrado, quando da sua direção consular, por mais de um decênio, às manifestações de ambientes tradicionais e do anonimato (...) amazônico”¹⁸³. Colman era tido por grupos de folguedos populares locais e por intelectuais como um “estudioso da alma, de usos e costumes do povo”¹⁸⁴ e um mecenas dos músicos interioranos.

Algumas controvérsias surgiram no evento em homenagem à Colman. Especialmente quanto à presença de grupos de carimbó do município de Marapanim. Paulo Maranhão Filho, ao elaborar a programação, fez referência a uma apresentação de “corimbó”, o que levantou críticas de Bruno de Menezes acerca da imprecisão do gênero. A respeito da etimologia, este folclorista foi categórico ao afirmar que a nomenclatura correta era “carimbó” ou “curimbó”, mais conhecida do povo, ou seja, “ficando mais conhecida com aquela denominação que se irradiou no meio do povo e das comunidades letradas”. Expressou o folclorista uma necessidade de caracterizar o vocábulo a partir do falar do praticante do ritmo, ou da “classe mais integrada no sentimento nativo e no tradicionalismo local absorvido pelo folclore”¹⁸⁵. Além disso, Bruno de Menezes deixa transparecer o fato de que ainda não existiam estudos necessários capazes de esclarecer essa denominação, segundo ele: “(...) parece-nos que seria conveniente um estudo apurado, a fim de que tivéssemos a certeza (e não a dúvida) a respeito do vocábulo”.¹⁸⁶

A caracterização do grupo de carimbó “Flor da cidade”, convidado a apresentar-se no referido movimento por Bruno de Menezes, deixou transparecer sua visão sobre o que considerou os elementos constitutivos. Segundo ele o grupo apresentava entre seus tocadores de “atabaques” cinco “morenos acabocladados”, o que entrava em consonância com a visão à

¹⁸² Ibidem, p. 15.

¹⁸³ “Carimbó” a Mr. Colman traz dúvida sobre o folclore. **Folha do Norte**, Belém, 13 fev. 1958, p. 3, 6-7.

¹⁸⁴ loc. cit.

¹⁸⁵ loc. cit.

¹⁸⁶ loc. cit.

qual a execução da música despertava à dança principalmente a “homens e mulheres de pigmentação acusando os resíduos raciais da nossa formação étnica”¹⁸⁷.

E a compreensão do referido intelectual, acerca da composição étnico-racial daqueles que deveriam compor a execução de carimbó, o levou a entender que destoava a presença de indivíduos que não se enquadravam nesse padrão. Esse elemento, entre outros, elevou os tocadores de carimbó em questão à categoria de executores de um “evidente sincretismo musical, com as de ‘jazz’ de instrumentos heterogêneos” no qual até “moçoilas brancas (louras)” dançavam. Por outro lado, o poeta folclorista expressou que entre outros números do grupo não estava somente o carimbó, mas a introdução do espetáculo se deu com a apresentação de um lundu bem recebido pelo público por ter incorporado um bailado “dançado, graciosamente, com faceirice de sorrisos e olhares”¹⁸⁸.

Bruno de Menezes afirmou que no momento em que surgiu a execução do carimbó houve um sentimento desconfortável, no qual a musicalidade foi tomada como algo estranho às práticas locais. Ao tratar da passagem do lundu ao carimbó: “O mesmo não aconteceu ao ser anunciada e executada a dança do carimbó, com toda a instrumental bizarra e cantorias nazaladas, como a ‘borboleta de asa amarela’ que o tirador comandava (...)”¹⁸⁹.

Esta noção do carimbó também apareceu nesse período na pesquisa de outros folcloristas, como Pedro Tupinambá (1969)¹⁹⁰. Este desenvolveu em meio as décadas de 1950 e 1960 incursões etnográficas na região do Salgado, no Pará, em busca das expressões de origem afro-brasileira. Por esta busca, surgiram diversas referências à presença do carimbó no Pará. Assim como em outros folcloristas, percebeu o carimbó envolvido em campo mais amplo que envolveria a matriz de origem negra, irradiadora através das manifestações do “batuque”. No final dos anos 1960, publicou diversas observações vivenciadas nos “terreiros” de Belém e do interior do Estado, mapeando a existência do carimbó. O autor estabeleceu diferenças e semelhanças entre o gênero em questão e o “candomblé”. Demonstrando a mesma origem, salienta que o tambor era o demarcador da experiência de ambos, citando a importância atribuída por Edison Carneiro à presença do atabaque no candomblé: “sem o atabaque, a festa perde 90% do seu valor”¹⁹¹.

¹⁸⁷ loc. cit.

¹⁸⁸ loc. cit.

¹⁸⁹ loc. cit.

¹⁹⁰ Paraense. Foi membro da Associação Brasileira de Folclore, da Comissão Paraense de Folclore e da União Brasileira de Trovadores.

¹⁹¹ TUPINAMBÁ, Pedro. **Mosaico folclórico**. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 1969, p. 15.

A semelhança, nesse caso, reside no tambor, pois, ambos utilizam o atabaque como instrumento predominante, sendo que a diferença reside na posição localizada: “No candomblé o tambor fica entre as pernas do tamborzeiro, apoiado num suporte de madeira. Já no carimbó o tocador cavalga o atabaque”¹⁹². A diferença instrumental também estava localizada nos acompanhamentos: “enquanto no carimbó os companheiros dos tambores são a viola e o xeco-xeco, no candomblé, além deste, encontramos a cachaça e o agogô”.¹⁹³

Em um de seus textos do período, intitulado “Uma noite no batuque”, ocorrida no bairro da Pedreira em Belém no mesmo ano de 1969, Pedro Tupinambá narrou a sua experiência em uma festa dessa expressão popular. Ele estava acompanhado da Comissão Paraense de Folclore, representada por Bruno de Menezes, Antonio da Paixão Melo, Líbero Luxardo e Nazareno Tourinho. Curioso notar que Pedro Tupinambá denominou o lugar de “terreiro” de Raimundo Silva e salientou que eram aguardados pelo grupo frequentador, sendo anunciados pelo alto-falante do estabelecimento como folcloristas paraenses e recebidos pelo “pai-do-terreiro”. Tratava-se, portanto, de uma mostra da expressão local aos intelectuais presentes. Ao adentrar no local, verificou que era um espaço religioso de matriz africana, onde era executado o batuque percussivo do atabaque e o exalar de ervas regionais. Levantou um dado relativo às pessoas que frequentavam a casa: “Negras retintas, mulatas, cafuzas, caboclas, brancas jovens, balzaquianas ou velhas – misturavam-se no terreiro, numa admirável lição aos racistas, dançando ao compasso monótono dos tambores (...)”¹⁹⁴. A composição do público frequentador também era marcada não só pelos praticantes, mas por “convidados especiais, escritores, jornalistas, fotógrafos, pessoas dos arredores e umbandistas fervorosos lotavam o recinto”.¹⁹⁵

Essas visitas “etnográficas” aos “terreiros” da capital, estabelecidos pela comissão paraense de folclore, nos revelaram uma busca pela valorização da matriz africana. Elas demonstraram que as práticas de “batuque” são capazes de estabelecer uma espécie de comunhão momentânea de raças e de grupos sociais diversos. A partir da crônica de Pedro Tupinambá, acima, podemos verificar que os espaços dos “terreiros” de “batuque” ganharam uma conotação bastante diversa daquela existente na passagem do século XIX ao XX, não mais tratando o batuque por uma ótica depreciativa. Nesse aspecto, embora preservando uma distância entre o intelectual e os agentes populares, houve uma contribuição dos folcloristas à valorização das práticas culturais dos grupos locais.

¹⁹² TUPINAMBÁ, Pedro. loc. cit.

¹⁹³ TUPINAMBÁ, Pedro. loc. cit.

¹⁹⁴ TUPINAMBÁ, Pedro. loc. cit.

¹⁹⁵ Idem, p. 30, publicado originalmente no jornal *A Folha do Norte* em 2 nov. 1960.

Embora Pedro Tupinambá comente acerca dos batuques que ocorriam em Belém nos anos 1960, não estabeleceu crônicas específicas sobre o carimbó na capital. Ele reforça uma concepção presente nos outros intelectuais da Comissão Paraense de Folclore, retratados nesse capítulo, acerca do mapeamento do gênero. Esses intelectuais reivindicaram a origem paraense do carimbó, mas não o situavam como prática urbana.

Pedro Tupinambá, em outra incursão etnográfica realizada em 1961 fez referência ao carimbó em Salinópolis, região litorânea do interior do Estado, sendo que a localidade representa somente um dos *locus* folclóricos da presença deste executado em outros municípios paraense como: Marapanim, Marudá, Curuçá, Bragança, Salvaterra etc. Além disso, situou a matriz africana como a origem do carimbó. Segundo ele, o nome se originou de “tambor comprido de procedência africana”. E reatou o laço entre o gênero e o “batuque” quando localizou o mesmo instrumental nessas festividades. Fez uma descrição do espaço onde observou o fenômeno:

Já o carimbó fervia animado na noite de 7 de janeiro de 61, quando chegamos à palhoça de ‘seu’ Elzo Corrêa, no fim de uma rua comprida e cheia de altos e baixos, com trechos arenosos e de argila. Cerca de vinte pares requebravam ao som da batucada. Lamparinas à querosene, de três pavios e pendentes dos caibros, iluminavam o salão de barro socado, soltando uma fumaceira dos diabos, que enegrecia o teto. (...). No fundo, a orquestra, constituída de três carimbós, um xeco-xeco e uma viola.¹⁹⁶

Pedro Tupinambá também transcreveu as canções de carimbó, realizando a coleta folclórica das letras cantadas em Salinópolis:

Arriba, seringadú,
Cajueiro, caju, ah!
Arriba rapaziada
Vamos vê nossa iaiá”

Maria me dá teu lenço,
Que eu quero chorá com ele.
Eu choro, eu choro, eu choro,
Eu quero chorá com ele.

Jerônica me convidou
Pra ir na praia apanhá ajirou.
Eu não, eu não, eu não,
Que a mamãe não me mandou”.¹⁹⁷

¹⁹⁶ TUPINAMBÁ, Op. Cit., p. 34.

¹⁹⁷ Ibidem, p. 35.

Na composição espacial do “barracão” de carimbó, estava presente a “tendinha” que vendia “bebidas e comidas regionais, destacando-se a cachaça, guaraná, mungunzá e tacacá”¹⁹⁸. Essa descrição muito se assemelhou às crônicas dos jornalistas que visitaram os carimbós do século XIX em Belém, em especial as festividades promovidas pela “carimbozeira” Tia Chica, citada anteriormente. A descrição da dança também estabeleceu um paralelo ao contexto dos batuques e carimbós do período, quando a apresenta como um “ritmo alucinante, pela cachaça e pelo próprio calor da dança”¹⁹⁹.

Em 1968, a escritora Eneida de Moraes elogiou a presença de Vicente Salles como entusiasta e pesquisador do Folclore, em um período em que iniciava suas pesquisas sobre o carimbó. O folclorista paraense foi tomado por ela como um agente da salvaguarda do gênero em uma situação de “desaparecimento”. Este era o tom sustentado pela intelectualidade ligada ao folclore amazônico, o que elevava o papel de personagens como ele na promoção da preservação de um folguedo pretensamente ameaçado. Segundo Eneida de Moraes, no referido ano: “Vicente Salles é um moço paraense desses que amam realmente sua terra; estudioso, desconfiado como todo caboclo amazônico (...) e vai calado e sério construindo sua obra (...), resolveu entrar pelo Pará a dentro levando Marena e um gravador”²⁰⁰. E sobre as pesquisas que Vicente Salles realizou, a autora destacou que:

Trouxe-nos delícias: primeiro as músicas de Tó Teixeira (...). Mas, além disso, Vicente trouxe-nos o carimbó, um folguedo paraense quase desaparecido e cuja música é uma delícia. Todas elas são canções de trabalho, vamos colher açaí, vamos pescar, vamos fazer isso e aquilo (...). Vicente Salles fez tudo isso, por conta própria e quer fazer mais, muito mais, pelo que aqui mando um bilhete ao governador do Pará: Alacid Nunes vocês bem que podiam financiar Vicente Salles nessas pesquisas. É preciso que nossos folguedos, nossa música, nosso folclore não morra. Não é justo que Vicente Salles trabalhe sozinho. Vamos ajuda-lo? Como é bonito o carimbó!²⁰¹

Poderíamos dizer que o olhar depreciativo das elites em torno dos gêneros de batuque foi gradativamente derrubado no contexto que vai dos modernismos de 1920-30 até o trabalho de Vicente Salles. Nesse sentido, os folcloristas foram figuras essenciais à desconstrução dos limites entre batuques (em consequência o carimbó) e a incorporação nos vínculos de regionalidade e nacionalidade de viés amazônico.

Eneida de Moraes foi uma testemunha da tentativa “por conta própria” do autor de não permitir que “nossos folguedos, nossa música, nosso folclore não morra”. Ela se configurava

¹⁹⁸ Ibidem, p. 35.

¹⁹⁹ Ibidem, p. 35.

²⁰⁰ MORAES, Eneida de. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 21 mar. 1968, 2º caderno, p. 3.

²⁰¹ MORAES, Eneida de. loc. cit.

como uma entusiasta dos pesquisadores das “tradições do povo”, refletindo ideais já consolidados antes do período de expansão mercadológica. Esse contexto de “descoberta” pelos intelectuais criou bases para a sua folclorização, que se concretizou nos anos 1950-60. Outro ponto levantado pela escritora paraense foi a inexistência de políticas culturais voltadas para o folclore.²⁰²

No texto, Eneida de Moraes dirigiu um recado ao governador do Pará em 1968, Alacid Nunes, clamando às políticas governamentais o financiamento da preservação do carimbó via fomento das pesquisas sobre o gênero. A autora fazia essa chamada em pleno período de endurecimento do regime civil-militar, demonstrando que a valorização do folclore era vista como algo de interesse dos governos instituídos entre 1964-1985, não se constituindo como expressões artísticas perseguidas. O carimbó foi utilizado como um símbolo político de diferentes maneiras, tanto pelo regime civil-militar na valorização de premissas patrióticas, com o fomento aos usos e pesquisas das manifestações folclóricas, quanto pelos intelectuais engajados que entendiam a música regional como uma expressão de “resistência” à ditadura. Tal como discutiremos ao longo do trabalho, a música engajada também incorporou o carimbó em seu repertório por se constituir em uma valorização de um regional frente aos “estrangeirismos”.²⁰³

No bojo das influências destes intelectuais, Vicente e Marena Salles publicaram o seu primeiro estudo sobre a música folclórica no Pará, intitulado *Carimbó: trabalho e lazer do caboclo* (1969).²⁰⁴ Neste texto, partiram de uma premissa que afirmava a pouca abordagem referente à lúdica amazônica, embora fosse um arcabouço bastante rico de referências musicais, poéticas, das danças, etc. “escassamente documentadas”. Os autores inauguraram uma abordagem de estudos mais sistemática do objeto que até então era povoado por breves verbetes de folcloristas, assim como em artigos soltos em jornais e crônicas, como demonstramos anteriormente.

O carimbó estaria, portanto, enquadrado nessa realidade, sendo que o único gênero não “ignorado” foi o boi-bumbá. Com exceção deste, prosseguiram afirmando que as demais expressões folclóricas amazônicas estavam ou em estágio de “desintegração” (sairé e marabaixo), ou com “registros esparsos” (lundu, chorado, samba, gambá etc.). Com relação à configuração étnica amazônica, eles afirmaram que naquele momento existia um “predomínio

²⁰² MORAES, Eneida de. loc. cit.

²⁰³ loc. cit.

²⁰⁴ SALLES, Vicente; SALLES, Marena Isdebski. *Carimbó: Trabalho e Lazer do Caboclo*. **Revista Brasileira de Folclore**, v. 1, 9, n. 25, set./dez. 1969.

do indígena”, retomando as compreensões de José Veríssimo sobre a exaltação do tipo “caboclo”.

Por outro lado, Vicente e Marena Salles colaboraram com a valorização da presença histórica do negro na configuração da sociedade paraense. Em especial, abordaram a questão musical envolta nas influências negras. Mas a tese da síntese étnica “cabocla” povoou o artigo e influenciou muitas outras reflexões sobre o fenômeno. O negro foi um elemento que participou da configuração do híbrido amazônico, por isso a “população cabocla” não foi tomada como uma formação homogênea, e sim com “elevada percentagem de sangue indígena”²⁰⁵.

Essa tese é orientada pelo fato de que “caboclo” designou para os autores a “população nativa, do interior”. Isso significa dizer que estava imbuído da lógica de que as manifestações folclóricas se davam preferencialmente no *locus* rural, não incluindo na pesquisa sobre o folclore as realidades de “enclaves urbanos, nem os grupos recentemente migrados”²⁰⁶. Sendo assim, a observação realizada por eles teve como espaço primordial as regiões pastoris, agrícolas e litorâneas, onde o “carimbó enquanto dança e enquanto música é uma das formas mais puras e significativas do lazer popular. O divertimento que mais anima as populações dessa região”.²⁰⁷

No artigo *Carimbó: trabalho e lazer do caboclo* (1969), Vicente e Marena Salles realizaram uma incursão no município interiorano de Vigia em 1968. Acreditavam que era necessário à compreensão do objeto um estudo “atomizado deste fato folclórico”, para realizar uma associação aos princípios defendidos no *I Congresso Brasileiro de Folclore*, imbuídos da influência Durkheimiana de “fato social”, tratando da especificidade do trabalho de pesquisa da Ciência do Folclore. A “atomização” partia do princípio de pesquisa Neopositivista ou Funcionalista, que definia a possibilidade da compreensão conceitual de fenômenos da mesma natureza ocorridos em diferentes contextos estudados a partir da “célula” mais básica ou “primitiva”²⁰⁸. Neste sentido, a metodologia levantada por Vicente e Marena Salles para o estudo do carimbó de Vigia deveria compor uma conceituação abrangente para as manifestações em outros municípios, já que nesse *locus* o fenômeno se revelava na forma “primitiva” e essencialmente folclórica. A partir dessa incursão, a “atomização” teria como

²⁰⁵ SALLES, Marena; SALLES, Vicente. loc. cit.

²⁰⁶ SALLES, Marena; SALLES, Vicente. loc. cit.

²⁰⁷ loc. cit.

²⁰⁸ Durkheim demonstrou, por exemplo, na obra *Formas elementares da vida religiosa* (1973) a “atomização” do estudo religioso quando pesquisou a sociedade pretensamente mais primitiva com o intuito de desenvolver um conceito único aplicável a outras manifestações do fenômeno. Portanto, a religião mais primitiva serviria de princípio às deduções de civilizações mais “evoluídas” e, portanto, mais complexas.

objetivo o “registro do mecanismo do fenômeno”, embora afirmasse a necessidade de “verificar” outras regiões onde o carimbó era sido praticado para obter informações mais indutivas.

Para realizar sua pesquisa sobre o carimbó de Vigia, Vicente e Marena Salles estabeleceram contato com informantes, entre eles: Luís e José Mindello, o professor Soeiro e a Tia Pê (carimbozeira e promotora de festas da localidade)²⁰⁹. Esta última foi o centro da inquirição dos pesquisadores, pois eles a viam como modelo de “agente folclórico”. Ao defini-la, escreveram: “cabocla legítima, cantadeira de carimbo desde que se conheceu, grande informante, em cuja casa se dança e se brinca e se come e se bebe com todo respeito (...). Tia Pê se arrumou para ser informante, à maneira bem paraense”²¹⁰. Além desses, os “batedores” de carimbó Benedito e Gerebeca também foram importantes na pesquisa realizada com a exposição de seus conhecimentos sobre o gênero.

Ao entrar no debate acerca da produção bibliográfica sobre o tema, ressaltaram a falta de estudos mais particularizados e aprofundados pelos folcloristas paraenses²¹¹. Vicente e Marena Salles reiteraram a importância dos folcloristas nos estudos sobre as populações “realmente populares”, pois consideraram que os estudos realizados pelos etnógrafos não foram capazes de esclarecer esses fenômenos que se originam na essência do “povo”. Para eles, as pesquisas realizadas pelas ciências humanas e sociais estavam pautadas em observar as “sociedades primitivas” ou “isoladas”.

Segundo Oneyda Alvarenga, a definição do fenômeno folclore estava atrelada às “classes incultas das nações civilizadas” em substituição ao vocativo “povo”, que conduzia ao erro devido à sua demasiada abrangência. Para a autora, os grupos “primitivos” não poderiam ser passíveis da pesquisa do folclore por serem “civilizações naturais” ou “sem cultura”. A conceituação era determinada por um certo contato que essas populações deveriam possuir acerca da cultura erudita ou “cultura oficial”, portanto, deviam ser minimamente “civilizadas” e era necessário preservar esse distanciamento. A progressiva aproximação entre as “classes incultas” e a “cultura oficial”, ocorrida pelo aprimoramento técnico da civilização e pela difusão da cultura “oficial”, resultaria no desaparecimento das manifestações folclóricas. A espontaneidade criadora do povo só poderia florescer “condicionada a certas formas de vida e

²⁰⁹ Marena Salles explicou, em depoimento cedido por correio eletrônico, que conheceu Luís Mindello devido a lecionar violino e ele foi seu discente. O Dr. Mindello e o Professor Soeiro eram folcloristas e escritores locais conhecidos por Vicente Salles, configuraram-se como informantes das manifestações folclóricas locais.

²¹⁰ SALLES, Marena; SALLES, Vicente. Op. cit., p. 259.

²¹¹ SALLES, Marena; SALLES, Vicente. Op. cit., p. 261.

organização social”²¹². Entre essas condicionantes, estava o fato de ser “patrimônio das classes incultas e economicamente modestas”. Como no trecho:

(...) ainda existem classes incultas e ainda levará talvez muito tempo, antes que a difusão cada vez maior da cultura oficial torne possível um encurtamento substancial que as separe das classes intelectualmente dirigentes. Quando isso acontecer talvez suceda o desaparecimento das práticas folclóricas como tais (...), manifestação espontânea, condicionada a certas formas de vida e organização social. (...) A ciência do folclore também não existirá.²¹³

Retomando as considerações sobre a localização geográfica do carimbó, Vicente e Marena Salles afirmaram que “outrora foi dançado em Belém”, mediante os registros realizados pelo violonista Tó Teixeira, por volta de 1900-1910, dançado ao redor capital paraense. Na definição da abrangência da prática do gênero afirmou que se dava em uma extensa área próxima à cidade. Afirmaram os autores que nos anos contemporâneos à elaboração da pesquisa vinha ocorrendo certa promoção do carimbó em Belém. Ocorreram, segundo eles, tentativas de “reintrodução” do gênero na cidade, orientadas pelos folcloristas da região e com a colaboração de George Colman. Esse processo, associado ao desenvolvimento das vias de acesso e transporte às áreas interioranas onde, na visão deles, verdadeiramente ocorria o carimbó, criou interesse e a apreciação dos habitantes da capital. Essa popularização criou o interesse dos estudiosos do folclore local. Marapanim ganhou destaque nesse contexto atraindo turistas e desenvolvendo festivais. Porém, Vicente e Marena Salles consideraram esse movimento perigoso, sendo o contato com os ambientes e os viajantes citadinos causadores de uma deturpação do sentido original, tradicional e folclórico. Segundo eles: “esse carimbó começa a sofrer as influências perturbadoras de tal popularidade”.²¹⁴

Sobre o carimbó de Vigia, Vicente e Marena Salles trataram de uma nomenclatura específica para o município: a “Zimba”. Eles afirmaram que em Vigia, por ser região de pescadores e lavradores, era encontrada uma expressão típica dessa manifestação folclórica. Com base no conceito de folclore, entre outras características já debatidas, a associação de “música desinteressada” foi atribuída para localizar essa “essência”. Em outras palavras, no município pesquisado, o carimbó era folclórico por ser uma criação espontânea e voltada para o uso coletivo. Sem apropriação autoral, não estaria o carimbó do município voltado ao uso da

²¹² ALVARENGA, Oneyda. Música folclórica e música popular. **Revista Brasileira de Folclore**, vol. 9, n. 25, set.-dez. 1969.

²¹³ ALVARENGA, Oneyda. loc. cit.

²¹⁴ SALLES, Marena; SALLES, Vicente. Op. Cit., p. 262.

indústria fonográfica e os interesses mercantis envolvidos com a música popular e/ou “popularesco”.²¹⁵

Retomando a caracterização da Tia Pê, poderíamos dizer que Vicente e Marena Salles tornaram-na uma mediadora cultural. No sentido de que ela congregava os brincantes e era responsável pela orientação e organização. Esse elemento agregador era tido pelos autores como figura-chave em qualquer manifestação desse tipo. Portanto, o espaço da casa de Tia Pê se caracterizava como um espaço da execução e perpetuação da tradição carimbozeira na localidade²¹⁶. Eles afirmaram que o carimbó realizou, mediante a ausência de outros meios de diversão, a atração pelo batuque dos sujeitos “simples, caboclos, negros e mestiços”. Então, sugeriram que, devido a não terem contato com a cultura erudita, restou aos brincantes essa lúdica. Já que, tal como a interpretação de Oneyda Alvarenga e outros da Revista Brasileira de Folclore, o contato com a cultura civilizada de forma frequente iria naturalmente diminuir a frequência dos batuques por uma pretensa “maior qualidade artística” ao alcance das populações “semicivilizadas”.²¹⁷

A caracterização folclórica em Vicente e Marena Salles passava necessariamente pela ideia de representação coletiva que estava atrelada aos usos coletivos do lazer e do trabalho. Sendo assim, o carimbó assumia temáticas envolvidas com o cotidiano dos afazeres diários dos trabalhadores rurais, bem como caracterizações da natureza. Essa máxima parece determinar a manifestação folclórica, e as recolhas etnográficas que podem ser descritas como tal devem obedecer a essas definições. Os cantos de carimbó deste tipo devem representar aspirações e experiências coletivas do caboclo, assim como devem ocupar a memória coletiva.

Entre as recolhas importantes, trataram das realizadas por Tó Teixeira, Pedro Tupinambá (1961), Gentil Puget e pelo próprio casal Salles em Vigia. Entre as recolhas estavam as feitas em Algodal e Salinópolis em 1953. Vicente e Marena Salles ressaltaram também a impressionante extensão das localizações do fenômeno, assim como as similitudes encontradas nas diversas localidades. Chamou também a atenção do casal, o teor ecológico dos textos musicados, demonstrando a aproximação “funcionalista” das práticas carimbozeiras. Outra característica recorrente levantada nas generalizações dos autores foi a “representação étnica da mulher paraense, cabocla, morena e mulata”, tal qual a Tia Pê.²¹⁸

²¹⁵ SALLES, Marena; SALLES, Vicente. loc. cit.

²¹⁶ SALLES, Marena; SALLES, Vicente. Op. Cit., p. 265.

²¹⁷ ALVARENGA, loc. cit.

²¹⁸ SALLES, Marena; SALLES, Vicente. Op. Cit., p. 274.

Ao retomarem a instrumentalização característica do gênero, Vicente e Marena Salles demonstraram haver profundas semelhanças entre o tambor curimbó ou carimbó com outras expressões do chamado “batuque”. Em especial, levanta profundas semelhanças entre o tambor deste gênero e o de gambá nas descrições de José Veríssimo. Assim como as similitudes relativas aos outros gêneros de origem africana, a definição de batuque abarca um “termo genérico, significando dança de negros ou qualquer dança de tambor de caráter religioso ou não”.²¹⁹

Com base nessas considerações introdutórias dos folcloristas acerca do carimbó, iremos adentrar nos debates em torno do folclore concentrados nas produções fonográficas dos anos 1970. No capítulo a seguir, iremos realizar uma análise acerca da historiografia que debateu o tema, demonstrando onde está situada a nossa proposta de tese, vinculada a uma revisão crítica de suas compreensões. Essas teses a respeito do carimbó apresentadas neste capítulo serviram de subsídio para a construção de uma historiografia, já presente nesses intelectuais. Desta forma, para compreender a inserção do carimbó na lógica das representações sobre cultura popular, folclore e mestiçagem é essencial adentrar no eixo matricial desse debate, tal como discutimos neste capítulo.

²¹⁹ Ibidem, p. 278.

2 HISTORIOGRAFIA DO CARIMBÓ

Os folcloristas modernistas foram os primeiros a desenvolver ensaios acerca da história da música popular brasileira, pensando as expressões musicais como partes de um todo nacional²²⁰. Esses estudos foram construídos de forma diletante, ficaram marginalizados do ambiente acadêmico até 1980, quando os programas de pós-graduação passaram a desenvolver trabalhos abarcando a música como objeto. A história da música brasileira, em especial de âmbito popular, foi realizada inicialmente por folcloristas. Por ocuparem um lugar não acadêmico, se concentraram nesses temas. Além desses, os jornalistas e os demais intelectuais autônomos também foram responsáveis por publicar artigos nos jornais e popularizações de teses sobre a história do carimbó via imprensa.²²¹

Nos anos 1950/60 os folcloristas ocupavam um lugar específico, no qual não pertenciam “oficialmente” aos quadros das “ciências acadêmicas”. Embora reivindicassem uma autonomia epistemológica que lhes resguardasse o caráter de ciência específica²²². Esse lugar no campo das ciências humanas foi questionado por importantes intelectuais acadêmicos da área, como Florestan Fernandes²²³. E, por fim, o Folclore acabou derrotado no campo de debate epistemológico, não convencendo seus pares da relevância de uma nova área autônoma.

Mesmo estabelecidos como “marginais” ao ambiente acadêmico, os folcloristas acabaram se configurando como “autoridades” acerca das expressões da história da música popular brasileira, assim como os parâmetros de “brasilidade” e da “identidade nacional e cultural”.²²⁴

Essa “historiografia” modernista da música brasileira almejava uma “independência musical do Brasil” de uma certa “hegemonia cultural”. Nesse sentido, os folcloristas do século XIX, embora precursores, não conseguiram trazer a “brasilidade” para o centro das suas preocupações, sendo o “europeísmo” a marca do sentido musical. O modernismo modificava esse panorama a partir de uma crítica dirigida aos valores da “Belle-époque”, não mais a compreendendo como modernidade, mas como expressão da “decadência” e perda dos valores do “povo” brasileiro. Portanto, a história da música erigida sob essa perspectiva se pensava

²²⁰ CONTIER, Arnaldo Daraya. Música no Brasil: história e interdisciplinaridade. Algumas interpretações (1926-80). In: **Anais do XVI Simpósio da Associação Nacional dos Professores Universitários de História**. [S.l.]: CNPQ/InFour, [199-], p. 151-189.

²²¹ BAIA, Silvano Fernandes. **A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)**. Dissertação de mestrado em História. São Paulo: USP, 2010.

²²² CARNEIRO, Édison. **A dinâmica do folclore**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

²²³ FERNANDES, Florestan. **A questão do folclore**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

²²⁴ CONTIER, op. cit., p. 153.

“evolucionista e teleológica”, buscando valorizar o panteão dos compositores brasileiros e, a partir daí, elaborando um sentido histórico de “liberdade estética”.²²⁵

A historiografia sobre o carimbó também seguiu essa tendência de estudos elaborados pelos folcloristas. Essa compreensão nos servirá de base para debater as representações que a partir dos anos de 1970 foram realizadas em torno da manifestação folclórica/popular e como se relacionava com a produção musical e com a crítica.

A historiografia que iremos confrontar neste capítulo abordou o período dos anos de 1970 como um momento chave para entender as particularidades a respeito da produção fonográfica. A historiografia relacionou esse período à incorporação do carimbó nas políticas públicas e na identidade paraense, sendo envolta em inúmeras políticas de valorização das manifestações folclóricas regionais. Esse período foi um foco privilegiado para os estudos sobre o carimbó devido ao fato de que houve nesse contexto a sua inserção fonográfica. Esse fenômeno foi marcante para as preocupações de uma historiografia contrária à divulgação de uma versão eletrônica/moderna, que tinha como meta explorar mercadologicamente o carimbó produzido pelo povo em sua pretensa “ingenuidade” e “espontaneidade”.

Como tratamos anteriormente, os estudos a respeito do carimbó foram pioneiramente desenvolvidos no âmbito das pesquisas da “ciência” do folclore. Nesse sentido, a historiografia pós-1970 deu continuidade às suas principais premissas. Além disso, após a incorporação desses estudos sobre o carimbó na pauta acadêmica, houve um estabelecimento de um paradigma folclorístico em seus meios de produção.

Desta forma, a obra pioneira no âmbito acadêmico de Antonio Francisco Maciel, a dissertação de mestrado defendida em Campinas e intitulada *Carimbó - o canto caboclo* de 1983, incorporava de forma bastante evidente toda a amplitude das considerações que os inúmeros intelectuais de tendência folclorística defenderam no intuito de preservar as características do gênero em sua autenticidade. Nessa obra, o autor exaltou uma perspectiva poética presente na obra dos artistas do carimbó travando, desde suas publicações na imprensa acerca do tema, uma jornada em defesa de um carimbó “autêntico”, em detrimento de sua ascensão mercadológica.²²⁶

Essa obra realizou uma ponte entre os estudos folclorísticos e os espaços acadêmicos, já que trabalhos deste tipo não frequentavam abertamente a “Ciência do Folclore”. Antonio Maciel veio à tona perante os estudos sobre o carimbó como um marco nas suas investigações.

²²⁵ CONTIER, loc. cit.

²²⁶ MACIEL, Antonio Francisco. **Carimbó: o canto caboclo**. Dissertação de Mestrado. Campinas: PUC-Campinas, 1983.

Interessante notar que a imprensa, no ano de lançamento de sua dissertação, tomou a obra dele como uma referência na defesa e divulgação do carimbó “legítimo”, colaborando para sua preservação. No momento da publicação, o trabalho foi descrito como algo que “chega a conclusões surpreendentes, que contrariam a opinião da maioria dos estudiosos no assunto”²²⁷, ao mesmo tempo em que “tomou por base os livros de Vicente Salles”²²⁸. Nesse âmbito argumentativo, a tônica da dissertação de mestrado foi trazer uma “denúncia do abuso da comercialização do carimbó e do estado de marginalização que se encontram [à época] os cultuadores da dança e do canto do carimbó”.²²⁹

Na mesma linha de interpretação, a tese de doutorado *Cultura Amazônica* defendida em 1994 na Universidade de Sorbonne na França, elaborada por João de Jesus Paes Loureiro, trouxe reflexões envolvendo os fenômenos ditos populares/folclóricos para os espaços acadêmicos. O autor reelaborou e/ou reiterou as considerações já desenvolvidas em outros momentos, tais como nas críticas que escreveu na imprensa acerca do folclore. A obra em questão não foi direcionada especificamente ao gênero musical paraense, mas o incorporou em um amplo painel interpretativo a respeito das artes populares amazônicas.²³⁰

Embebido de influências teóricas dos estudos semióticos, em diálogo com os folcloristas, Paes Loureiro buscou definir em *Cultura Amazônica* um sentido amplo à “criatividade do caboclo”, tratando dos fenômenos especificamente folclóricos como forjados à luz de uma realidade específica capaz de elaborar toda uma forma estética muito própria do homem amazônico. Esse lugar poético foi localizado nos espaços rurais, isolados, e quando se aproximou do ambiente urbano sofreu uma “conversão semiótica”, modificando o sentido original e tornando-se uma expressão da arte popular, não mais guardando o caráter inicial folclórico forjado no espaço propício onde habitaria o tipo caboclo. A relação mais próxima e simbiótica com a natureza foi responsável, segundo ele, por criar uma legítima cultura amazônica: “Situado diante de uma natureza magnífica, de proporções monumentais, o caboclo, além de criar e desenvolver processos altamente criativos e eficazes de relação com ela, construiu um sistema cultural singular. Uma cultura viva, em evolução, integrada e formadora de identidade”²³¹. Mais ainda, explicou o objetivo da obra, intimamente voltada para a exploração desse mundo “telúrico”, “rico de plasticidade” e “inocente magia” referente a essa

²²⁷ Arte e mestrado – carimbó: um desafio de 3 raças, segundo Maciel. **O Liberal**, Belém, 23 ago. 1982, cad. 2, p. 1.

²²⁸ loc. cit.

²²⁹ loc. cit.

²³⁰ LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura amazônica**: uma poética do imaginário. São Paulo: Escrituras editora, 2000.

²³¹ Ibidem, p. 7.

relação com a natureza mantida pelos caboclos amazônicos descritos por folcloristas anteriores como “selvagens” / “primitivos”, entes quase naturais. A noção de “relação profunda com a natureza” o transporta para uma espécie de “idade mítica”, dando a entender na sua reflexão que o tempo se configura como eterno, a-histórico, portanto, portador do folclórico e da essência popular única. No trecho a seguir definiu a relação entre natureza e eternidade como criação espontânea e única: “olhando o horizonte das águas que lhe parece como a linha que demarca o eterno, o homem da Amazônia foi dominando a natureza enquanto ia sendo por ela dominado como forma imaginal motivadora”.²³²

Com base nesta reflexão, Paes Loureiro pensou os anos 1960/1970 como um momento socioeconômico que foi desagregando essa realidade “mítica”. Entendeu que, embora a cultura amazônica ainda não perdesse sua “sacralidade” no período da escrita do texto, havia um risco da “definitiva mudança no seu *ethos*, em consequência das cumulativas incursões desenvolvimentistas, tantas vezes expropriatórias e desestruturadoras de sua sociedade, agravadas a partir dos anos 60”²³³.

O compositor, escritor e memorialista paraense Alfredo Oliveira, na obra *Ritmos e Cantares*, lançada em 1999, e que tinha como linha uma pesquisa didática sobre a história da música paraense entrelaçada com suas experiências envolvidas com esse meio, defendeu que ocorreu uma espécie de renascimento urbano do carimbó por volta dos anos de 1970. A esse respeito, afirmou que foi decisiva para essa urbanização a sua propagação mercadológica, pois “a dança, já conhecida anteriormente na capital conforme antigos, voltou a ganhar força nos anos 1970”. Em especial, localizou nos *long plays* do cantor e compositor Pinduca o impulso de maior importância para esse “renascimento”²³⁴. O autor verificou nesse artista a emergência de uma ampla difusão mercadológica do gênero paraense²³⁵.

Como veremos ao longo deste capítulo, essa compreensão obteve eco na obra de inúmeros outros autores, foco nesta reflexão historiográfica, que pensaram as particularidades do campo musical paraense na segunda metade do século XX. A esse respeito, a historiografia defendeu a tese de urbanização do carimbó proposta pelo casal Salles. Essa compreensão articulava a compreensão de que o gênero teria se integrado ao interior devido à repressão e às práticas de controle racial e civilizatórias e retornaram mediante ao novo contexto de modernização dos anos 1960/1970. Em especial, a partir de dois fenômenos paralelos: 1) A

²³² Ibidem, p. 8.

²³³ Ibidem, p. 20.

²³⁴ OLIVEIRA, Alfredo. loc. cit.

²³⁵ OLIVEIRA, Alfredo. loc. cit.

modernização promovida pela linha estética de Pinduca, adaptando-se à música popular da periferia e às “modas” da época; 2) A interferência dos folcloristas como agentes da urbanização, porém responsáveis por deslocar o “autêntico” carimbó dos espaços interioranos.²³⁶

A questão da urbanização construída pela obra de Vicente e Marena Salles, e assimilada pela historiografia, tem sentido dentro das considerações acerca do carimbó oriunda dos intelectuais folcloristas. Como se as manifestações urbanas não tivessem incorporado uma dinâmica própria, que não diminuía e/ou destituía seu valor como cultura popular e/ou folclórica. Essa noção esteve atrelada à ideia de que no interior foi resguardado o folclore em sua “simplicidade” e rusticidade, enquanto que na cidade ele foi perdendo sua “autenticidade” e deixando de ser uma arte “desinteressada”. Devido ao fato do carimbó ter permanecido nos espaços urbanos de Belém, teria ganhado outras formas de expressão. Isto contrasta com uma observação mais detida do carimbó de Pinduca e de Verequete, pois ainda eram em essência o carimbó rural. Ambos artistas cantavam reminiscências de suas experiências nas regiões que habitaram. A tese de urbanização do carimbó nos anos 1970 esteve ligada a uma dinâmica de patrulha intelectual incorporada aos seus estudos e que concentraram nas linhas sobre a temática uma preocupação em definir o que seria uma manifestação autêntica de sua musicalidade.

Na monografia de Especialização *As composições do Uirapurú*, publicada em 1999, Luiz Augusto Leal problematizou de forma ainda inovadora, os aspectos envolvendo o binômio tradição e modernidade. Realizou um estudo acerca da biografia de Verequete e suas letras de carimbó compostas. Sua tese se deteve na caracterização do artista como um sujeito que transportou em sua mudança para Belém suas referências folclóricas advindas do interior. De maneira geral, caracterizou Verequete como um ente “folclórico”, munido de sua criatividade inata forjada nas experiências espontâneas e que transpareciam nas suas temáticas abordadas, estando apartado do interesse econômico, assim como criticou o desinteresse que muitos nutriam quanto ao artista e à sua condição de pobreza nos anos 1990. Por outro lado, a contribuição de Luiz Augusto Leal nessa obra reside na sua problematização acerca de duas vertentes de carimbó, não descartando a linha eletrônica como uma manifestação de cultura

²³⁶ OLIVEIRA, Alfredo. loc. cit.

popular válida, destoando de grande parte do que já havia sido produzido pela historiografia sobre o tema.²³⁷

Líliam Barros, ao tratar das pesquisas em Música no Pará, ressaltou a importante presença dos literatos e estudiosos da produção musical paraense. Na visão da autora, “estes estudos formam uma base cuja herança continua contribuindo para as pesquisas sobre música no Pará”²³⁸. A autora estabeleceu o peso que a longa trajetória de estudos do folclore musical teve nas reflexões dos intelectuais acadêmicos. Porém, levou um período considerável para que estudos produzidos no âmbito das pós-graduações passassem a dar continuidade às proposições de Vicente Salles e Antonio Francisco Maciel. Com o advento acadêmico de grupos de pesquisas envolvendo a Universidade Federal do Pará e a Universidade do Estado do Pará, passou-se a desenvolver estudos nas áreas da música, especialmente em Etnomusicologia, que conseguiram trazer um novo movimento de reflexão acerca do folclore musical paraense. Pesquisas envolvendo a etnomusicologia tiveram uma crescente simbiose com os diálogos envolvendo as propostas preservacionistas do folclore musical encabeçados por instituições como o Instituto de Artes do Pará (IAP) e Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), incorporando práticas de coleta e proteção às “expressões culturais tradicionais”.²³⁹

Nesse contexto, a historiografia acerca do carimbó contou em seguida com estudos oriundos da musicologia e da etnomusicologia. Entre outras, estavam a obra de Jacob Cantão, denominada *A presença do clarinete no carimbó de Marapanim* (2002)²⁴⁰, e também *Carimbó em Algodoal* (2003), de Sônia Maria Reis Blanco²⁴¹. No âmbito da etnomusicologia, os autores tiveram importantes contribuições no sentido de incorporar um estudo acerca da história do carimbó. Esses estudos tomaram o modelo folclorista de abordagem buscando nas referências elaborados nas obras “carimbó: trabalho e lazer do caboclo” de Vicente Salles e Marena Salles (1969) e Antonio Maciel (1983). Nesse sentido, foram voltados à abordagem do carimbó dito “autêntico”, encontrado nas localidades que eram tomadas como possuidoras das condições propícias no âmbito econômico-social. Ao tratar dessas realidades, Sônia Maria Reis Blanco descreveu Algodoal como uma ilha isolada que recentemente havia recebido energia elétrica

²³⁷ LEAL, Luiz Augusto. **As composições do Uirapurú**: experiências do cotidiano expressas em letras do Conjunto de Carimbó do Verequete. Monografia de especialização em Teoria Antropológica. Belém: UFPA, 1999.

²³⁸ BARROS, Líliam. Pontos sobre a pesquisa em Música no Pará. **Música e Cultura**, vol. 6, 2011, p. 37-44

²³⁹ Ibidem, p. 41.

²⁴⁰ CANTÃO, Jacob. **A presença da clarinete no carimbó de Marapanim**. Dissertação de Mestrado em Música. Salvador: UFBA, 2002.

²⁴¹ BLANCO, Sônia Maria Reis. **Carimbó em Algodoal e seus aspectos sócio-geográficos**. Dissertação de mestrado. São Paulo: USP, 2003.

e, embora tivesse a presença da “cultura de massa” em bares do lugar, havia elencado uma seleção de sujeitos que eram autênticos representantes da espontaneidade carimbozeira.

O musicólogo Vanildo Monteiro também parte de uma definição de carimbó como o paradigma descrito por folcloristas e a tradição historiográfica, ou seja, a defesa de um modelo paradigmático do que seria carimbó²⁴². A partir de um estudo em relação do gênero em Salinópolis, o autor também parte de um referencial que o estabeleceu dentro dos parâmetros folclóricos. Tomou as considerações que envolvem o curimbó/carimbó como a centralidade da sua narrativa, conduzindo através da fala de seus entrevistados a percepção de que o gênero necessariamente só existe quando há a presença do instrumento homônimo e a ausência dos instrumentos eletrônicos. Há, portanto, nos trabalhos fundadores do debate etnomusicológico acerca do carimbó, um conceito previamente definido e, conseqüentemente, excludente, no qual as definições intelectuais de viés folclóricos apontam previamente para a expressão do objeto a ser pesquisado. Além disso, há uma tendência a um olhar canônico perante as fontes, tratando-as como “puras”, “espontâneas” e “autênticas”, detentoras de uma expressão cultural “desinteressada”.

Paulo Murilo Amaral, em sua dissertação de mestrado publicada em 2003, intitulada *O carimbó de Belém: entre a tradição e a modernidade*, trouxe à tona uma percepção mais abrangente em torno do conceito de carimbó. No que diz respeito aos estudos acadêmicos, foi o primeiro trabalho que ampliou a abrangência do objeto aos artistas que eletrificaram o gênero, considerando a inclusão de representantes desse específico da sua musicalidade. Amaral realizou na obra um estudo comparativo entre Verequete e Pinduca, compreendendo-os como artistas que representavam dois pólos na produção fonográfica do carimbó. O autor buscava um estudo que revelasse a “dicotomia entre a ‘tradição’ e a ‘modernidade’, em Belém durante a década de 1970”.²⁴³

Paulo Murilo Amaral, através dessa obra, influenciou uma ampliação na percepção acerca do objeto, inclusive questionando ensaisticamente a validade da dicotomia “tradição-modernidade”, representada nesses artistas. Entende que há uma construção dos folcloristas acerca das definições a respeito do carimbó, percebendo que as atribuições estabelecidas pelos folcloristas elegeram supostamente essas categorias que criaram a dicotomia em Belém e

²⁴² MONTEIRO, Vanildo P. **Tambores da floresta**: Tradição e Identidade no carimbó praieiro de Salinópolis, no Estado do Pará. Dissertação de Mestrado. Salvador: UFBA, 2010.

²⁴³ AMARAL, Paulo Murilo. **O carimbó de Belém**: entre a tradição e a modernidade. Dissertação de mestrado em Música. São Paulo: UNESP, 2003.

elegeram o município de Marapanim, no interior do Estado, como o local onde havia sido preservado em suas características.

Nesse âmbito, Paulo Murilo Amaral, ao analisar os anos 1970, contraditoriamente entra na reprodução da fala dos sujeitos elencados em sua análise em três pontos: 1) Acaba acreditando na perspectiva folclorística que opõe rural como folclórico, frente ao urbano como moderno, envolvido com a cultura de massa; pois, entendeu o fenômeno das vertentes carimbozeiras em Belém como um traslado dos artistas de Marapanim para a capital paraense, sugerindo uma “urbanização” do gênero; ou seja, o que era praticado em Belém não poderia ser caracterizado ainda como carimbó; 2) A eleição de Marapanim como centro irradiador; 3) A presença dos folcloristas como agentes mobilizadores e que introduziram as vertentes do carimbó na capital paraense.²⁴⁴

Essas considerações revelam mais uma vez a dimensão de autoridade que os folcloristas, em especial Vicente Salles, tinham em matéria de carimbó, sendo tomados não como pesquisadores passíveis de questionamentos ou refutação, sendo na maioria das vezes consultados como a palavra definitiva na “reconstituição” realista do carimbó. O artigo clássico de Vicente Salles e Marena Salles (1969) foi tomado repetidamente como um “documento histórico”, uma evidência inquestionável sobre o fenômeno.

Paulo Murilo Amaral trouxe esse debate dicotômico das reflexões envolvendo o carimbó nos anos 1970, tomando os críticos musicais como a referência conceitual. Ele detectou a necessidade de uma “formulação de uma matriz conceitual para o carimbó de Belém”, ainda não estudado de forma mais detida. Um elemento importante a que Paulo Murilo

²⁴⁴ Uma incursão nos periódicos do séc. XIX realizada no âmbito desta pesquisa demonstraram a inconsistência dessa tese. Há inúmeras fontes que atestam a presença do carimbó urbano no séc. XIX, além de sua existência na primeira metade do século XX. Portanto, não procede a informação relativa à sua urbanização nos anos 1970. Cf. Factos diversos. **O Liberal do Pará**, Belém, 12 fev. 1869, p.2; Agradecimento. **Diário de Belém**, Belém, 13 fev. 1869, p.2; **Diário de Belém**, Belém, 23 jun. 1881, p.3; Bilhete postal. **Diário de Notícias**, Belém, 11 dez. 1884, p.3; O batuque. **Diário de Notícias**, Belém, 17 set. 1885, p.3; **O Liberal do Pará**, Belém, 12 ago. 1888, p.2; CARVALHO, Marquês de. **Hortência**. Belém: Cejup/ Secult, 1997, p. 26 e p. 33; CARVALHO, Marquês de. **Hortência**. Belém: Cejup/ Secult, 1997, p. 33; Actualidades. **O Liberal do Pará**, Belém, 4 jan. 1889, p.3; Ocorrências policiais. **O Liberal do Pará**, Belém, 10 set. 1889, p.3; MACARIO. Perambulando. **O Democrata**. Belém, 31 jul. 1890; A república. **Folha do Norte**, Belém, 14 out. 1890; Proezas da polícia. **Diário de Notícias**, Belém, 24 jan. 1891, p.2; **A República**. Belém, 03 jul. 1892; CASTRO, Liberato. As autoridades de Baião (III). **O Democrata**, Belém, 13 jul. 1892; MIMOSO, Zé. **Correio Paraense**, Belém, 15 set. 1893, p.2; MIMOSO, Zé. Carteira do repórter. **Correio Paraense**, Belém, 28 set. 1893, p.2; MIMOSO, Zé. Carteira do repórter. **Correio Paraense**, Belém, 18 out. 1893, p.2; POVINHO, Zé. Typos populares - Tia chica. **Folha do Norte**, Belém, 28 mar. 1897; POVINHO, Zé. Typos Populares – Tia Chica. **Folha do Norte**, Belém, 28 mar. 1897; PINO. De Bandolim. **O Pará**, Belém, 28 abr. 1899; PINO. De Bandolim. **O Pará**, Belém, 05 mai. 1899; O orgam dos carimbós. **O Pará**, Belém, 28 jul. 1900, p.2; POVINHO, Zé. Typos populares. **Folha do Norte**. Belém, 30 abr. 1896; LUCAS; ULISSES. Echos & Notícias. **Folha do Norte**, Belém, 15 mai. 1896, p. 2; FLORES, Jacques. **Panela de Barro**. 2 ed. Belém: Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves/ Secretaria de Estado da Cultura, 1990, p. 100.

Amaral se deteve foi o fenômeno que os anos 1970 criaram na perspectiva de demandar o interesse dos pesquisadores envolvidos em um “movimento em torno da valorização das manifestações regionais ditas folclóricas”. Poderíamos acrescentar que esse movimento tem se desencadeado progressivamente ao longo das décadas subsequentes.

Os debates que trouxeram à tona a questão da “origem” do carimbó requerida por diferentes municípios como Marapanim, Vigia, Curuçá, entre outros, proporcionou uma demanda de estudos de pesquisadores locais interessados em defender historiograficamente o pioneirismo irradiador do folclore musical. Surgiram trabalhos que estudaram o carimbó envolvido com a história local, como um fator que representaria um tópico essencial à identidade e à memória dos municípios, atrelando o carimbó simbolicamente a uma legitimidade pioneira que colaboraria ao engrandecimento da localidade como o berço do gênero. A historiografia para esses autores era um importante espaço de lutas simbólicas.

Exemplos de historiadores locais que elaboraram essas obras foram Agripino Conceição, com o livro *Marapanim: reconstituição histórica* de 1995²⁴⁵, e Willame Coelho, com o texto *História do carimbó em fragmentos: Marapanim, berço da dança* de 2005, oriundos de Marapanim²⁴⁶; Paulo de Tarso, com a obra *Curuçá no passado, Curuçá no presente* de 1987²⁴⁷, e Paulo Henrique Ferreira com *Fragmentos Históricos de Curuçá* escrito em 2005²⁴⁸; e José Ildone, com *Noções de história de Vigia*, publicado em 1991²⁴⁹. Embora sejam importantes na perspectiva referente aos embates simbólicos que a historiografia, diletante e atrelada à representação local construíram, desenvolveram obras de cunho especificamente militante e voltada às demandas políticas envolvendo o carimbó. Estes autores, atrelaram-se vigorosamente aos materiais e teses elaborados por folcloristas, em uma historiografia que deu continuidade aos paradigmas da “Ciência do Folclore” no trato com o fenômeno. Willame Coelho, por exemplo, chegou a afirmar que “embora o carimbó hoje fuja a sua originalidade em alguns municípios, em Marapanim ainda se encontra o Carimbó autêntico”²⁵⁰, assim como exemplifica de maneira contundente o objetivo recorrente dos trabalhos desses historiadores locais empenhados na divulgação de suas versões a respeito da “origem” e das caracterizações acerca do gênero paraense.²⁵¹

²⁴⁵ CONCEIÇÃO, Agripino. **Marapanim: reconstituição histórica**. Belém: Grafinoorte, 1995.

²⁴⁶ COELHO, Willame. **História do carimbó em fragmentos: Marapanim, berço da dança**. Belém: Publiart, 2005.

²⁴⁷ TARSO, Paulo de. **Curuçá no passado, Curuçá no presente**. Curuçá: Edição do autor, 1987.

²⁴⁸ FERREIRA, Paulo Henrique. **Fragmentos Históricos de Curuçá**. Castanhal: Grafiset, 2005.

²⁴⁹ ILDONE, José. **Noções da história da Vigia**. Belém: Cejup, 1991.

²⁵⁰ COELHO, Willame. **História do carimbó em fragmentos: Marapanim, berço da dança**. Belém: Publiart, 2005.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 10.

Um trabalho que transitou entre essa proposta de um trabalho “militante”, defendendo propostas folclóricas na historiografia, e um texto acadêmico foi a obra *Carimbó da Vigia*, publicado em 2010 por Paulo Cordeiro.²⁵² Dando continuidade à toda a linhagem de estudos dos folcloristas e o seu profundo impacto nas perspectivas historiográficas sobre o carimbó. O trabalho do historiador vigiense era voltado para um estudo detido dos grupos de carimbó das zonas rurais e urbanas do município, buscando comprovar por meio da “documentação levantada e pela razoável crítica das fontes”, o teor folclórico e/ou popular desenvolvido na localidade.²⁵³

Carimbó da Vigia retomou a pesquisa de Vicente e Marena Salles acerca de Tia Pê como um marco essencial, assim como privilegiou as tradicionais “Tias” do carimbó como as evidências do folclórico no município. Em influência demarcadamente folclorística, acredita que o papel de mediadoras e promotoras do folclórico atribuído às “Tias” do carimbó foi se esvaindo com a presença da tecnologia, que desagregou o interesse das novas gerações e não permitiu dar prosseguimento na valorização e preservação do carimbó.²⁵⁴

Por outro lado, Paulo Cordeiro traz uma importante contribuição ao problematizar as questões referentes ao âmbito étnico-racial. Busca estabelecer o impacto das teses do folclore amazônico ancorado no estereótipo das representações dos intelectuais e acadêmicos acerca do caboclo como sua centralidade. Demonstra que no âmbito popular “a base real da representação consistia no processo de mistura racial e cultural que se deu nos grupos populares (mas não na elite)”.²⁵⁵

Laurenir Peniche publicou em 2006 a obra *Verequete: o som dos tambores*. Dentro do contexto de abertura nos estudos musicológicos e etnomusicológicos, o trabalho veio dar continuidade à compreensão folclórica na concepção de carimbó, tomando como referência novamente as teses paradigmáticas a respeito do objeto. Assim como os inúmeros autores que abordaram historicamente o tema, houve nesse livro a incidência das obras dos folcloristas a respeito da dita “urbanização”. Da mesma maneira que Paulo Murilo Amaral realizou um estudo a respeito dos anos 1970 envolvendo uma “migração” do folclórico, que estava no interior.²⁵⁶

No texto, a autora se refere às pesquisas históricas envolvendo o carimbó, que são relacionadas aos folcloristas e aos recentes estudos citados anteriormente. Reproduz no âmbito

²⁵² CORDEIRO, Paulo. **Carimbó da Vigia**. Vigia: edição do autor, 2010.

²⁵³ CORDEIRO, Paulo. loc. cit.

²⁵⁴ Idem, p. 96.

²⁵⁵ Ibidem, p. 36.

²⁵⁶ PENICHE, Laurenir. **Verequete: o som dos tambores**. Belém: Vale do Rio Doce/SECULT, 2006.

historiográfico as concepções acerca do lugar de origem e do “habitat” das práticas. Nesse sentido, descreveu a tese de que o carimbó era “um gênero nascido no interior, (...) com o tempo urbanizou-se e passou por um processo de modernização”²⁵⁷. E ao tratar do nascimento retomou a mitologia étnico-racial: “Pesquisas históricas demonstram que o carimbó nasceu graças à criatividade dos índios Tupinambás e com o passar do tempo adquiriu características que enriqueceram sua forma musical”²⁵⁸ e segue afirmando que isso foi derivativo da “necessidade de uma manifestação legítima de povos que respondiam suas atividades cotidianas para transformar o árduo trabalho escravo e caboclo em momentos de descontração e leveza no interior do Estado do Pará”.²⁵⁹

O peso das teses dos folcloristas na historiografia do carimbó também se revelou na obra de Laurenir Peniche, quando afirmou que o município de Marapanim pleiteava o título de “lugar da origem”. Após uma abordagem das diferentes localidades que o praticavam, a autora concordou com as colocações da tradição folclorista de que “o mais indicado é que Marapanim muito provavelmente seja mesmo o lugar de origem desta expressão popular”.²⁶⁰

Uma contribuição interessante de Laurenir Peniche foi detectar aspectos musicais em comum às variações do carimbó. Assim como entendem unidades musicológicas semelhantes no “tradicional” e no “moderno”. A autora aponta na direção de que as definições acerca do carimbó são construídas na convergência de inúmeros fatores, sendo a estrutura rítmica e dos arranjos um plano limitado de explicação do fenômeno.²⁶¹

Outra contribuição interessante acerca dos estudos do carimbó em Paulo Murilo Amaral e Laurenir Peniche foi a inclusão dos discos como importantes materiais de reflexão acerca do carimbó. Nesse aspecto, foram inovadores ao permitir a incorporação de um conceito referente a uma vertente urbana e atrelada a indústria fonográfica, mesmo que não pensada como manifestação folclórica “autêntica”. Os trabalhos anteriores a eles partiram dos folcloristas até no tocante à metodologia da pesquisa que incorporava os procedimentos de coleta folclórica desenvolvidos especialmente nas obras de Mário de Andrade, Renato Almeida e Vicente Salles. Nesse caso, era necessário ir aos espaços onde o folclore musical habitava, assim apartando as dicotomias entre “primitivo” / rural / folclórico e “moderno” / “evoluído” / “popularesco”.

²⁵⁷ Ibidem, p. 14.

²⁵⁸ Ibidem, p. 14.

²⁵⁹ Ibidem, p. 14.

²⁶⁰ Ibidem, p. 15.

²⁶¹ loc. cit.

Embora haja em Laurenir Peniche e Paulo Murilo Amaral a compreensão de que “surgiu” uma vertente urbana e “bem-sucedida do carimbó” envolvendo Verequete e Pinduca, há uma preocupação preservacionista, que demarca a autoridade folclorística. Essa perspectiva se revelou no texto de Peniche na noção de que devido a ser: “(...) cultivado por artistas e pesquisadores, o carimbó continua encantando e preservando características históricas como os costumes de herança familiar (...)”²⁶². Essa premissa nos leva a entender o peso da necessidade da preservação, e o papel relevante que, segundo ela, as pesquisas a respeito do carimbó têm para esse intuito. Com respeito a essa real preservação das “características históricas”, a autora explicou o chamado “êxodo rural” que demarcou o gênero da seguinte maneira: “veio para Belém com o ‘caboclo do interior’ (...). Apesar de já existir há séculos, o carimbó foi absorvido no ambiente urbano de Belém, difundiu-se e popularizou-se”.²⁶³

Os trabalhos de Paulo Murilo Amaral e Laurenir Peniche demarcaram uma ligeira mudança, pois, paradoxalmente, ainda mantinham percepções que valorizavam, ao mesmo tempo que denegriam a noção de carimbó urbano/moderno, ainda tratando de uma dicotomia hierárquica e cedendo à autoridade folclorística.

As teses elaboradas nas dissertações de Paulo Murilo Amaral e Sônia Maria Reis Blanco foram publicadas novamente em artigos que compuseram a obra *Pesquisa em música e suas interfaces* de 2005²⁶⁴. Paulo Murilo Amaral reforçou as bases da tese defendida em sua dissertação de mestrado. Já Sônia Maria Reis Blanco buscou no artigo “Carimbó: música, história e sociedade” realizar, com base na reiteração de seus resultados obtidos na pesquisa para a dissertação de mestrado, uma comparação entre o carimbó de Algodual e as demais “realidades socioeconômicas diferenciadas”, sendo que compreendeu da seguinte maneira a escolha do tema: “essa pesquisa enfatizou o registro de composições e compositores/cantadores de carimbós em local onde esta manifestação ainda resiste e constitui um dos marcos desse gênero musical. Trata-se de Algodual. Este local foi escolhido pelo motivo de estar próximo à Marapanim (considerado o centro do carimbó)”²⁶⁵. Essa perspectiva tinha relação com o conceito oriundo dos folcloristas, tal como a tese geral, de que o fenômeno deveria ser pensado como uma “manifestação cultural tradicional mais presente e enfatizada na vila de Algodual

²⁶² Ibidem, p. 18.

²⁶³ Ibidem, p. 18.

²⁶⁴ VIEIRA, Lia Braga (org.). **A pesquisa em música e suas interfaces**. Belém: EDUEPA, 2005.

²⁶⁵ BLANCO, Sônia Maria Reis. Carimbó: música, história e sociedade. In: VIEIRA, Lia Braga (org.). **A pesquisa em música e suas interfaces**. Belém: EDUEPA, 2005, p. 93.

(...) essa manifestação vem atravessando gerações e se perpetuando no local. No entanto, os indícios da pequena participação de jovens (...) demonstram que (...) não é muito cultivado”.²⁶⁶

Para Sônia Maria Reis Blanco, o carimbó de Algodual era um caso isolado e único na expressão do gênero, devido ao fato de que havia um “isolamento em relação aos outros municípios paraenses”, porém, não suficiente para “isolá-la da cultura de massa”. Para a autora, havia uma dicotomia tradicional-moderno ligada à concepção folclorística de que a cultura de massa era destruidora dos valores tradicionais que as famílias herdavam no âmbito cultural. Compreendeu que as condições socioeconômicas e a localização interferiam na caracterização de cada manifestação do carimbó, sendo o “desenvolvimento dessa economia local” a medida “evolutiva” para a diversidade encontrada geograficamente.

Com base nesses estudos acadêmicos oriundos da musicologia e da etnomusicologia, surgiram publicações acadêmicas elaboradas no âmbito dos programas de pós-graduação em História, especialmente os realizados na Universidade Federal do Pará, que trataram do carimbó nos anos 1970 e refletiram a questão do folclore e do popular relacionando a música paraense com a ascensão mercadológica do gênero.

A dissertação de mestrado de Tony Leão da Costa, apresentada em 2008, denominada *Música do Norte*, abordou a noção de música popular paraense e incorporou o carimbó como um elemento envolvido com essa noção mais ampla²⁶⁷. A obra tomou como referência os trabalhos elaborados nos âmbitos das áreas da Musicologia, Etnomusicologia, Letras e do Folclore. Nesse trabalho foi elaborado um estudo pautado na perspectiva da música paraense produzida pela MPB no Pará como o motor da promoção dos gêneros de caracterização folclorística. Nesse sentido, o autor elaborou uma abordagem acerca das relações entre os intelectuais e a promoção do carimbó. Tony Leão considerou importante o papel daqueles sujeitos como responsáveis pela “urbanização”, mas afirmando que para além deles houve a emergência de uma popularização “comum até então somente nas cidades interioranas ou nas regiões rurais do Estado”.²⁶⁸

Essa compreensão acerca da “urbanização” do carimbó também foi tomada como indício de uma passagem de “música folclórica” para “música popular”, também fundamentada nas elaborações de “autoridades” folclorísticas sobre o assunto, marcadamente Vicente Salles, Marena Salles e Oneyda Alvarenga.²⁶⁹

²⁶⁶ Ibidem, p. 94.

²⁶⁷ COSTA, Tony Leão da. **Música do Norte: intelectuais**, artistas populares, tradição e modernidade na formação da MPB no Pará (1960 e 1970). Dissertação de Mestrado em História. Belém: UFPA, 2008.

²⁶⁸ Ibidem, p. 152.

²⁶⁹ Ibidem, p. 152.

Essa noção de que o carimbó passou a ser popular, deixando de ser folclórico, sustentada por Tony Leão da Costa, corresponde às interpretações que folcloristas correntemente já haviam elaborado. Como veremos em outros capítulos desta tese, artistas que se “urbanizaram” e se projetaram na mídia também advogavam, em diversos momentos, o seu caráter representativo de folclórico. Assim como, inúmeros críticos e folcloristas dos anos 1970 também pensavam os arranjos eletrônicos como representantes do folclore musical do Pará.

O carimbó assumiu diferentes caracterizações perante a crítica musical e os folcloristas. Assim como a compreensão estética e sociopolítica que os artistas carimbozeiros imprimiam em seus discos e na imprensa não pode ser definida em um simples processo de transição, folclórico para popular. O mesmo artista poderia passar por inúmeras representações e definições construídas a partir de um lugar historicamente situado.

Tony Leão da Costa realizou em sua dissertação de Mestrado a inserção das teses folclorísticas acerca da história do carimbó para os estudos de Pós-Graduação em História, em especial por defender sua “urbanização”. Além disso, tal como os inúmeros estudos apontados nesse capítulo, o historiador reproduziu a incontestável “autoridade” do casal Salles nas definições sobre o carimbó, reiterada inúmeras vezes em abordagens sobre o tema.²⁷⁰

Ao tratar da popularização fonográfica, o autor acima afirmou que “com exceção dos relatos orais como os de Pinduca e outros que eram criadores de carimbó e viviam no meio cultural onde ele era criado, boa parte das notícias da difusão do carimbó neste período é feita por jornalistas e intelectuais”²⁷¹. O autor, portanto, relegou ao segundo plano a vasta produção fonográfica dos anos 1970, pois os discos gravados também são evidências da difusão. Essa perspectiva foi seguida pela maior parte dos autores que estudaram o tema. Outro ponto recorrente nas abordagens sobre a história do carimbó encontrada nessa obra foi uma tendência a não pensar a grande quantidade de artistas regionais, nacionais e internacionais que se dedicaram a gravar canções e/ou álbuns do gênero, tal como veremos nos capítulos a seguir.²⁷²

Em nossa dissertação de mestrado, *Ruy, Paulo e Fafá* (2010), retomamos a problemática da inserção do carimbó pelos artistas da MPB no Pará, no âmbito de uma reivindicação de uma música regional e realizando um nexo de música de “protesto” em se

²⁷⁰ Ibidem, p. 152.

²⁷¹ Ibidem, p. 152.

²⁷² Em trabalhos posteriores reproduziu essa compreensão acerca do carimbó. Cf. COSTA, Tony Leão da. Música, literatura e identidade amazônica no século XX: o caso do carimbó no Pará. *ArtCultura*, Rio de Janeiro, v. 12, p. 61-81, 2010; COSTA, Tony Leão da. *Música de subúrbio: Cultura popular e música popular na hipermargem de Belém do Pará*. Tese de doutorado em História. Rio de Janeiro: UFF, 2013.

relacionar com os aspectos da identidade amazônica. Essa relação foi estabelecida pelos artistas da MPB no Pará pela caracterização de caboclo amazônico “ribeirinho” como praticante do carimbó. Portanto, a perspectiva de evocar a “essência” folclórica foi realizada pela inspiração do gênero pretensamente “legítimo”²⁷³. No mesmo sentido, Cleudir Moraes também abordou em sua tese de doutorado, *O Norte da Canção* (2014), a mesma problemática, realizando um estudo sobre a busca da MPB paraense pelo folclórico amazônico no Pará como inspiração para uma música de características regionais paraenses.²⁷⁴

Em síntese, esses estudos que trataram da relação entre a MPB e o carimbó, tem reproduzido pontos forjados nas abordagens folclorísticas. Entre os pontos recorrentes estiveram: a) a “urbanização” do carimbó; b) a primazia da MPB como reveladora do folclore; c) Incorporação equivocada da ideia de “estilização”. Como veremos posteriormente, a MPB estava articulada e sancionada pelos folcloristas e críticos musicais, que consideravam as incorporações do carimbó como “sofisticações”, uma denominação positiva e diferente das “deturpações” da “estilização”.

O historiador Oscar de La Torre publicou um artigo em 2009 no periódico *Estudos Amazônicos*, do programa de Pós-Graduação em História da UFPA, intitulado “O carimbó e a história social da grande Vigia, Pará, 1900-1950”²⁷⁵. Nesse estudo, ele elaborou uma análise de letras de músicas cantadas no período correspondente à primeira metade do século XX, compiladas pelo folclorista José Soeiro, do município de Vigia. Oscar de La Torre entendeu o folclore como a tradição preservada, como se ele não sofresse mutações ao longo do tempo, sendo assim, as músicas de carimbó preservam a cultura tradicional na sua forma do período 1900-1950. Por ser folclore, o autor acreditou serem as letras registros “do que sempre foi”, ou seja, uma “rica documentação gravada”, tal como se a sociedade vigiense tivesse mudado, mas o folclore musical resguardava a cultura popular, sua “essência”.

Outra perspectiva marcadamente folclorística na abordagem de Oscar de La Torre foi a noção de que houve uma “evolução” do carimbó, que conseqüentemente, causou uma diminuição da presença feminina, que era essencial para a “preservação” desse folclore. Segundo ele: “o mais provável é que quando o carimbó evoluiu desde uma forma mais musical que se praticava predominantemente na roça até uma que se fazia mais no âmbito urbano e

²⁷³ SILVA, Edilson Mateus Costa da. **Ruy, Paulo e Fafá**: a identidade amazônica na canção paraense. Dissertação de Mestrado em História. Belém: UFPA, 2010.

²⁷⁴ MORAES, Cleudir da Conceição. **O Norte da Canção**: música engajada em Belém nos anos 1960 e 1970. Tese de Doutorado em História. Uberlândia: UFU, 2014.

²⁷⁵ TORRE, Oscar de La. O carimbó e a história social da grande Vigia, Pará, 1900-1950. **Estudos Amazônicos**, Belém, v. IV, n. 2, 2009, p. 113-150.

pesqueiro (...)²⁷⁶ e concluiu entendendo a consequência da entrada desse carimbó no âmbito comercial como um arriscado processo capaz de extrair das mulheres representantes “parte da capacidade de dar forma aos significados e representações culturais nele contidos”.²⁷⁷

Em 2009, o IPHAN iniciou o denominado *Projeto Carimbó – Inventário das Referências Culturais do Carimbó*, que surgiu de demandas formais propostas por diversas associações envolvidas com a “reprodução do carimbó no Pará”. Essas diversas associações advogavam uma solicitação às instituições federais responsáveis pelas políticas culturais, especificamente o IPHAN e o Ministério da Cultura, pelo reconhecimento (registro) do carimbó como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro. Edgar Chagas Júnior e Andrey Faro de Lima, integrantes da referida pesquisa, conceituaram no artigo “Da ‘origem’ à ‘perda’: jogo identitário do carimbó” o gênero paraense. Tomaram como referência as perspectivas folclóricas, revelando também em seu texto o sentido que o IPHAN seguiu para delimitar o objeto. Compreenderam o carimbó a partir das referências paradigmáticas que o consideraram um gênero folclórico localizado nos espaços rurais do Salgado paraense.²⁷⁸

A partir da publicação do *Dossiê Carimbó*, em 2013, foi oficializada perante o Estado brasileiro a noção folclórico-rural de carimbó. Esse documento foi fruto do trabalho iniciado em 2009 pelo Inventário Nacional de Referências Culturais, no âmbito do IPHAN. Sendo assim, cristalizou a versão paradigmática do carimbó popularizada anteriormente. Em consequência desses parâmetros, foi excludente na sua conceituação: 1) Foi deixado à margem um estudo mais detido sobre o fenômeno da expansão mercadológica, como se não fosse parte significativa da sua história; 2) Foi negligenciado o rico acervo fonográfico, sendo apenas citado como fonte “ilustrativa” dos artistas do segmento “estilizado” e/ou “moderno”.²⁷⁹

O *Dossiê* também revelou um discurso “vencedor” da memória a respeito do carimbó. Ele demonstrou a apropriação que os representantes de uma cultura folclórica realizaram a respeito desses discursos folclóricos, no sentido de reivindicarem a sua importância perante o Estado. Por essa razão, as políticas públicas de patrimonialização incorporaram esse discurso nas suas práticas e planejamentos no tocante às manifestações musicais.

Trabalhos mais recentes também foram marcados pela influência folclorista na abordagem do objeto carimbó. Essa premissa foi recorrente nos textos que refletiram sobre a

²⁷⁶ Ibidem, p. 144.

²⁷⁷ Ibidem, p. 144.

²⁷⁸ CHAGAS JÚNIOR, Edgar; LIMA, Andrey Faro de. Da “origem” à “perda”: jogo identitário do carimbó. In: CARVALHO, Luciana Gonçalves de (Org.). **Patrimônio Cultural na Amazônia: inventários e intervenções**. Santarém: UFOPA, 2013.

²⁷⁹ BRASIL. INSTITUTO do Patrimônio Histórico Nacional. **Dossiê Carimbó**. Brasília: IPHAN, 2013.

noção de sua Patrimonialização concretizada em 2014. Os autores que estudaram o fenômeno foram guiados por uma perspectiva que elencava o carimbó como folclore e o elegeram como patrimônio imaterial. Um exemplo dessa tendência teórica de compreensão do objeto e sua história pode ser observada no trabalho de Bruna Fuscaldo: “(...) A utilização da expressão carimbó tradicional, ou carimbó ‘de raiz’ se faz necessária diante da existência, no Pará, de outro estilo de carimbó, chamado de ‘moderno’ ou ‘urbano’”. Em um discurso “preservacionista”, separando o tradicional do moderno “deturpado”, a autora seguiu afirmando que “o carimbo ‘de raiz’ se diferencia do moderno ou comercial, entre outros fatores, porque este último incorpora instrumentos como guitarras (...), significou a sua inserção em uma lógica de competitividade, ganância e lucro (...)”.²⁸⁰

A autora define o carimbó como um elemento especificamente construído no âmbito de populações tradicionais, assim como estabelece uma relação íntima entre populações tradicionais e sujeitos folclóricos. Sendo que, na definição de ambos, há presença das principais características de grupos e gêneros musicais em uma perspectiva de folclorização. Essa compreensão deriva da definição de populações tradicionais.²⁸¹

Outro autor que desenvolveu pesquisa a respeito do carimbó com demarcada influência teórica demandada dos folcloristas foi Éder Jastes. Na sua obra, particularmente, foram incorporadas à sua reflexão as investigações acerca das danças ditas folclóricas realizadas a partir dos anos 1970. Para ele, o marco das pesquisas acerca das danças populares amazônicas esteve identificado fortemente com o maestro Adelermo Matos e o Grupo Folclórico do Pará, sendo percebidos como importantes fontes de pesquisas e referências sobre a temática.²⁸²

A incorporação de artistas “regionais” no negócio da música no Centro-Sul e, conseqüentemente, à MPB, foi abordado por Rita Morelli na obra *Indústria Fonográfica*.²⁸³ Ela tratou especificamente de um fenômeno denominado, segunda ela, pelos críticos dos anos 1970 como o “boom nordestino”, que consistia na diáspora de artistas do Nordeste que passaram a frequentar a indústria fonográfica, e inclusive o *mainstream*, da música nacional,

²⁸⁰ FUSCALDO, Bruna. O carimbó: cultura tradicional paraense, patrimônio imaterial do Brasil. Cultura tradicional paraense, patrimônio imaterial do Brasil. *Revista CPC*, São Paulo, n. 18, dez. 2014/abr. 2015, p. 85.

²⁸¹ *Ibidem*, p. 82.

²⁸² JASTES, Éder. Dinâmica cultural nas danças tradicionais da Amazônia. *Revista Ensaio Geral*, Belém, v.1, n.1, jan-jun, 2009.

²⁸³ MORELLI, Rita. *A indústria fonográfica: um estudo antropológico*. 2 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

envolvendo grandes gravadoras, programas de TV, emissoras de rádio etc. Haveria, nesse contexto, uma importante demanda por artistas de cunho “regional”, em uma estratégia de renovação e como uma nova seara às vendas de discos, o que se confirmou ao longo da década. Segundo Morelli, a CBS encabeçou a exploração mercadológica de uma “tipicidade”, de “vender sotaque”, apostando nas novas estrelas intérpretes-compositoras nordestinas. Esses artistas vinham nos primeiros anos da década de 1970 mostrar suas obras em São Paulo e/ou Rio de Janeiro. Era um movimento que “não deixava de refletir as influências da música típica de sua região de origem, ainda que misturadas a inúmeras influências musicais as mais diversas”.²⁸⁴

Ao delinear o contexto musical descrito anteriormente, Rita Morelli não pensou a questão dos artistas do Norte no movimento de incorporação regional pela indústria fonográfica nacional. Mas, houve um fluxo não menos importante de artistas paraenses que transitaram nacionalmente para gravar, produzir, realizar apresentações e vender discos. Em analogia poderíamos afirmar que os artistas paraenses de carimbó fizeram um “boom nortista”, tanto como intérpretes, quanto compositores, sendo gravados inclusive por intérpretes de outras regiões. Rita Morelli desconsiderou que, concomitantemente ao sucesso alcançado por Fagner, Belchior e outros nordestinos, ocorreu essa incorporação de uma musicalidade nortista ao mercado fonográfico mais amplo, tal como ocorreu com Fafá de Belém.²⁸⁵

Marcos Napolitano defendeu na obra *História & música* que havia nos anos de 1970 um novo momento referente ao mercado musical brasileiro, pois ocorreu uma mudança nas compreensões a respeito da categoria MPB. Essa sigla passou a incorporar diferentes “materiais musicais (regionais) e tradições poéticas”. Entre outras palavras, podemos dizer que essa década foi marcada por uma distensão da representação sobre “bom gosto”, que anteriormente estava relacionada com os artistas da MPB. Houve uma desconstrução de seus parâmetros e passou a simbolizar uma categoria mais ampla e menos “ortodoxa”²⁸⁶. Napolitano afirmou que a modificação do caráter relativo ao mercado musical, até então marcadamente centralizado nos artistas de São Paulo e Rio de Janeiro, se deu com “o surgimento das ‘tendências’ mineira e nordestina”, o que Rita Morelli denominou de “boom nordestino”.²⁸⁷

²⁸⁴ MORELLI, Rita. Op. Cit., p. 82.

²⁸⁵ A respeito da incorporação de Fafá de Belém ao *mainstream* brasileiro, duas considerações são importantes: 1) Era vista como integrante do “boom nordestino”; 2) Representava uma artista da MPB que “sofisticou” o folclore regional paraense, representada como uma artista que realizava mostras do folclore amazônico Cf. SILVA, Edilson Mateus Costa da. **Ruy, Paulo e Fafá: a identidade amazônica na canção popular paraense**. Dissertação de Mestrado em História. Belém: UFPA/PPHIST, 2010.

²⁸⁶ NAPOLITANO, Marcos. **História & Música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 71.

²⁸⁷ NAPOLITANO, Marcos. loc. cit.

Concordamos com Paulo César de Araújo, quando afirmou que houve exclusão de parte significativa dos gêneros musicais brasileiros na produção historiográfica. Segundo ele, “o que tem sido pesquisado e analisado é basicamente a produção dos cantores/compositores identificados com a MPB”²⁸⁸ e nesse sentido conclui que “a maior parte daquilo que está associado à chamada cultura de massa é relegada ao esquecimento”.²⁸⁹ O trabalho de Paulo César Araújo, *Eu não sou cachorro não*, esteve voltado para um repertório dito “cafona” por grande parte da crítica musical dos anos de 1970. Paulo César Araújo chamou atenção também para o fato de que, embora os artistas do segmento tenham sido os recordistas de vendas de discos entre 1964 e 1978, não eram alvo de pesquisas acadêmicas sobre a música popular. A esse respeito, lançou uma problemática: “(...) por que aqueles cantores que eu ouvia no rádio no período da minha infância não apareciam nos livros e ensaios que tematizam a música popular? Por que a exclusão de uma vertente musical que serve de referência para milhões de brasileiros?”²⁹⁰

E, nessa perspectiva, Paulo César de Araújo justificou sua pesquisa como um desdobramento do objetivo: “visa recuperar a memória de uma facção da cultura popular deixada ao largo da historiografia, trazendo à tona sua luta, seus embates, suas formas de expressão e resistência”²⁹¹. No caso específico de nosso objeto, a problemática de Paulo César de Araújo colabora com nossas reflexões, pois, embora o carimbó tenha sido estudado pela historiografia, ele não foi abordado em um aspecto mais amplo. O segmento carimbozeiro caracterizado genericamente como “estilizado” foi tratado pelos estudos acadêmicos como a “música cafona”, “invisível” pela historiografia como expressão fonográfica relevante para a compreensão da música brasileira dos anos de 1970. E, de fato, podemos dizer que há uma simbiose na relação entre o carimbó “estilizado” e a música “cafona” nessa década. Como veremos posteriormente, inúmeros artistas do primeiro segmento gravaram a segunda e vice-versa, entre eles Waldick Soriano, Alypyo Martins, Lindomar Castilho etc.

A noção de primazia e da MPB pode ser expressa na obra de historiadores expoentes das pesquisas sobre a música popular no Brasil. Marcos Napolitano compreendeu uma polarização entre uma tradição expandida da MPB, que incorporou influências e aspectos do folclore regional no *mainstream*, e a “tradição da música romântica, (...) indo de produtos

²⁸⁸ ARAÚJO, Paulo César de. **Eu não sou cachorro não**. São Paulo: Record, 2002, p. 15.

²⁸⁹ ARAÚJO, Paulo César de. loc. cit.

²⁹⁰ Ibidem, p. 13.

²⁹¹ Ibidem, p. 18.

musicais mais bem-acabados (...) até produtos musicais mais toscos e simplórios (como o ‘gênero’ Brega, que explodiu nos anos 70) (...).²⁹²

A respeito da música “cafona” no Pará, Maurício Costa abordou na obra *Festa na cidade* as diferentes referências e subcategorias oriundas de desdobramentos das influências e apropriações que os diferentes segmentos realizam entre eles. A música “cafona” da década de 1970, assim como o “brega” dos anos 1980, foi fruto das apropriações regionais e/ou de outras partes do Brasil e do caribe, atestando, entre outras coisas, a sua fusão com o carimbó. Em grande medida, o negócio do carimbó não ficou restrito aos paradigmas desenvolvidos para defini-lo como folclórico, rural e “desinteressado” mercadologicamente²⁹³. Maurício Costa demonstra que a noção de folclore apartado da indústria fonográfica não se sustenta. Essa premissa pode ser verificada na apropriação que a música “brega” realizou com os gêneros apontados como folclóricos. Na prática não há uma relação proporcional entre sucesso mercadológico e descaracterização das suas características tradicionais e/ou populares.²⁹⁴

A proeminente atenção dada aos estudos a respeito da MPB também conduziu parte dos estudos elaborados a respeito do carimbó. Historiadores produziram no âmbito de programas de pós-graduação a sua inclusão na MPB paraense como matéria-prima pesquisada por intelectuais. Os trabalhos têm pensado o carimbó como oriundo do interesse dos “artistas” e não dos sujeitos “folclóricos”, assim como consideraram a MPB no Pará como promotora da inserção daquele nos meios urbanos.

Há também no tocante à historiografia do carimbó a priorização de artistas caracterizados como folclóricos – localizando aqueles “desinteressados” que não exploravam o benefício econômico e eram excluídos da indústria fonográfica - e/ou os reconhecidos por uma memória histórica como “mestres” – incluindo Verequete, Lucindo Costa e Cupijó (embora esse último declarasse não ser artista de carimbó). Por outro lado, foi estudada a trajetória de Pinduca como um “mestre” do carimbó “moderno”. Houve um silêncio relativo a inúmeros artistas que gravaram e tocaram o gênero nos anos de 1970, tal como abordaremos nos capítulos a seguir.

O nosso estudo, assim como o de Paulo César Araújo, buscou não estabelecer juízos de valor quando tratar do termo “cafona” entre aspas. Também nos voltaremos para um estudo que aborde as diferentes clivagens elaboradas pelos críticos musicais e pelos artistas para

²⁹² NAPOLITANO, Marcos. **História e Música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 71.

²⁹³ COSTA, Antonio Maurício Dias da. **Festa na cidade**: o circuito bregueiro de Belém do Pará. 2 ed. Belém: EDUEPA, 2009.

²⁹⁴ COSTA, Antonio Maurício Dias da. loc. cit.

definir as classificações do carimbó. Por essa razão, também iremos nos referir aos termos “estilizado”, “sofisticado”, “raiz”, “folclórico” como expressões que não comportam escalas de importância. Esse será também nosso material de reflexão, uma investigação a respeito da construção dessas categorias que revelam construções excludentes e hierárquicas, bem como a diversidade e a riqueza da produção fonográfica do carimbó.

3 CHAMA VEREQUETE: “O LEGÍTIMO CARIMBÓ”

Neste capítulo trataremos da obra de Augusto Gomes Rodrigues, o “Verequete”, sua concepção estética, étnica e política elencada nas canções gravadas em seus álbuns produzidos na década de 1970. Demonstraremos os principais elementos estabelecidos no tocante aos seus posicionamentos nas lutas de representação sobre carimbó, folclore e cultura popular no momento de seu estabelecimento no âmbito da indústria de discos. Abordaremos as percepções a respeito da sua obra na época, especialmente as considerações acerca de seu teor folclórico. Nossa problemática busca tratar Verequete não como um artista folclórico em si, mas representado como tal por inúmeros sujeitos, incluindo o próprio cantor-compositor.

Artista natural da vila Quatipuru, município paraense de Bragança, nascido em 26 de agosto de 1926. Morou em diferentes localidades do Pará, quando criança foi morar em Ourém, adolescente em Capanema. Em 1940, se mudou para Belém para residir no Distrito de Icoaraci. Verequete, na juventude, foi foguista, capataz de Base Aérea e ajudante de agrimensor, arremate de vísceras, açougueiro, marchante de porcos e no final da vida vendeu churrasco para sua subsistência. Morando em Icoaraci, espaço que tradicionalmente congregava grupos praticantes do carimbó, passou a ter contato com a expressão musical do gênero. Em Belém, passou a frequentar as celebrações religiosas dos terreiros mina-nagô, onde conheceu os cânticos sagrados, ou “pontos”, que influenciaram a musicalidade e foram incorporados ao repertório do grupo Verequete e o Conjunto Uirapuru, inclusive o nome “Verequete” derivou da divindade Toya Averequete.²⁹⁵

Segundo Laurenir Peniche, a sua infância interiorana foi determinante para as experiências que iriam compor o imaginário da sua obra. Convivendo com familiares e a natureza. Recebeu de seu pai músico, Antônio José Rodrigues, uma “herança musical” e, nesse sentido, ele “repete a velha cultura do boca a boca”. A autora afirma que a partir da convivência de seu pai, compositor de carimbós e outras manifestações folclóricas de origem amazônicas, obteve sua maior influência. Porém, as atividades musicais de Verequete somente se deram em Ourém. As experiências de trabalho para o sustento e viagens pelo Estado do Pará foram responsáveis pelas “impressões da natureza paraense e das quais se encontram os traços em muitas de suas composições”²⁹⁶. Luiz Augusto Leal entendeu que a “diáspora” comum do

²⁹⁵ LEAL, Luiz Augusto. **As composições do Uirapurú**: experiências do cotidiano expressas em letras do Conjunto carimbó de Verequete. Monografia de Especialização em Teoria Antropológica. Belém: UFPA/ Departamento de Antropologia, 1999.

²⁹⁶ PENICHE, Laurenir. Op. Cit., p. 20.

interior para a capital realizada por inúmeros sujeitos e comunidades no Pará, em especial na segunda metade do século XX, fez com que ele tenha levado “consigo diversos elementos de sua cultura ‘original’ e os reelaborou em um novo contexto, um contexto urbano, construindo uma identidade cultural”.²⁹⁷

Laurenir Peniche descreve um caráter dúbio a Verequete, pois, ao mesmo tempo em que representa a modernização e o urbano no que se refere ao carimbó, também era na sua visão um representante do folclore: “Apesar de ser analfabeto Verequete sempre mostrou um grande talento e um anseio de triunfar a que se juntava aquela ponta de orgulho, vaidade e espírito de emulação que muitos notavam nele (...)”²⁹⁸. Juntando-se à sua pouca instrução, portanto, reiterando a noção de “semi-letrado” como caracterização folclórica, também estava elencada entre as caracterizações a sua espontaneidade: “(...) Ele não utiliza nenhum instrumento quando está compondo (...). Costuma compor suas músicas cantando e utilizando um gravador para não esquecer. Suas inspirações são sempre baseadas no cotidiano (...)”²⁹⁹. Para a autora, Verequete simbolizava musicalmente uma vertente de “carimbó puro”, pois, “Seu grupo utiliza instrumentos tradicionais de carimbó [instrumentos de pau e corda]”.³⁰⁰

Na obra *Mestres da cultura* (2006), de Sílvio Lima Figueiredo e Auda Piani Tavares, os autores trataram dos artistas populares que surgiram no distrito de Icoaraci em Belém. Verequete foi caracterizado no texto como mediador e promotor cultural, envolvido com os variados folguedos e expressões musicais ditas “folclóricas” da localidade. Por uma série de depoimentos dos artistas envolvidos com a música na localidade, os autores demonstram uma relevância que Verequete possuiu como um “mestre” da cultura popular. Os demais artistas que surgiram na sua linhagem tiveram seus ensinamentos e/ou sua colaboração. Verequete foi caracterizado como um sujeito folclórico, mesmo tendo seguido carreira fonográfica, sendo que essa nuance não foi tratada pela obra.³⁰¹

Na caracterização de Verequete, Vicente Salles definiu-o como “Homem simples e humilde, exímio tocador, dançador e tirador de carimbó. O carimbó do Verequete (...) tem a marca da autenticidade, a começar pela manutenção dos instrumentos típicos e o respeito às raízes negras do carimbó. (...)”³⁰². Essa questão para o folclorista paraense foi responsável por um trabalho que conseguiu expressar a autenticidade mesmo nos espaços da produção de

²⁹⁷ LEAL, Luiz Augusto. Op. Cit., p. 12.

²⁹⁸ Ibidem, p. 21.

²⁹⁹ Ibidem, p. 21.

³⁰⁰ Ibidem, p. 21.

³⁰¹ FIGUEIREDO, Sílvio Lima; TAVARES, Auda Piani. **Mestres da Cultura: Icoaraci – Pará**. Belém: EDUFPA, 2006.

³⁰² SALLES, Vicente. **Música e Músicos do Pará**. Belém: edição do autor, 2002, p. 402.

cultura de massa, como um caso à parte nas inserções mercadológicas no Centro-Sul do Brasil.³⁰³

Alfredo Oliveira definiu Verequete como um artista que “tal como o grande Cartola, exerceu várias ocupações humildes na luta pela sobrevivência”³⁰⁴. Essa frase nos explica tanto a relevância dele como representante de um “panteão” musical paraense, estando para sua região como Cartola para a música nacional, assim como revela a potencialidade de um artista popular, forjado em determinado contexto sociocultural e de instrução. A sua espontaneidade partiria da sua constituição histórica enquanto sujeito, daí explicaria sua atuação como promotor de manifestações culturais quando da sua chegada em Belém nos anos 1940. A respeito da formação do grupo Verequete e o Conjunto Uirapuru, não o caracterizou como folclórico ou moderno, mas a ele atribuiu a alcunha de parafolclórico – o que, no período, poderia se equivaler aos grupos orientados por folcloristas detentores de um sentido de propagação, divulgação e educação folclórica.³⁰⁵

Fábio Fonseca de Castro tratou a emergência de Verequete por outro viés. Considerou que ele foi o principal representante de uma identidade do carimbó urbano e “estilizado” praticado em Belém desde a primeira metade do século XX. Tratou a obra do carimbozeiro como “leitura” de uma tradição recebida, não realizando um “carimbó de roda”, mas sim “uma versão do ritmo para pequenas plateias”. Entendeu o autor que o processo estético de Verequete realizara um “revigoramento”, a articulação entre moderno e tradicional era a tônica de sua obra. O artista, portanto, foi o pioneiro dessa “experiência”. Sendo assim, a noção de Verequete como “folclórico” não era observada em sua estética musical.³⁰⁶

Já Paulo Murilo Amaral, caracterizou a obra de Verequete nos anos 1970 como “um carimbó tradicional”. Ela seria pautada na “matriz musical e coreográfica” elaborada em Marapanim que se urbanizou em Belém no período, sendo Verequete o representante da apropriação que manteve a estrutura musical de “originalidade”. Considera o autor que o discurso do cantor e compositor sustentava a existência dessa “corrente” em oposição a uma representada por Pinduca, tratada pelo autor como a de um “carimbó moderno”. Verequete seria, portanto, um crítico das “alterações rítmicas e instrumentais admitidas por Pinduca”, concentrando-se escolhas do “ritmo” e instrumentação na sua retórica. Assim como, essa

³⁰³ SALLES, Vicente. loc. cit.

³⁰⁴ OLIVEIRA, Alfredo. **Ritmos e cantares**. Belém: Secult, 2000, p. 363.

³⁰⁵ OLIVEIRA, Alfredo. loc. cit.

³⁰⁶ CASTRO, Fábio Fonseca de. **Entre o mito e a fronteira**: estudo sobre a figuração da Amazônia na produção artística contemporânea de Belém. Belém: Labor Editorial, 2011, p. 175.

premissa era popularizada pelos críticos musicais e folcloristas que atacavam uma ideia de modernização.³⁰⁷

Paulo Murilo do Amaral chamou atenção para o fato de que a questão relativa ao discurso de “tradição” não é construída somente pela compreensão da formação instrumental dos grupos de carimbó. No caso de Verequete e seu Conjunto Uirapuru, há três formações recorrentes, fundamentadas na presença fixa somente dos curimbós e do banjo. Isso na sua visão descaracteriza uma propalada “originalidade” oriunda dessa orquestra, construída em grande medida pela “natural parcialidade em suas considerações, no sentido de valorizarem as suas habilidades musicais e de manterem acesa a ‘chama’ da preservação dessa manifestação folclórica”³⁰⁸. O autor entendeu que as diferenças entre a obra de Verequete e dos demais artistas que gravaram na sua época, foram concentradas em grande medida nas construções discursiva e menos na formação instrumental em si. Assim como, veremos ao longo do trabalho que os artistas nutriam muito mais semelhanças entre as construções estéticas do que os artistas e os críticos acreditavam manter.

Verequete se entendia como um “folclorista”, no sentido de que “a arte do folclorista é compor a música que entra no juízo dele e ele rima aquela música e bota tudo igual”. Ou seja, um sujeito criador do folclore era um “folclorista”³⁰⁹. Essa autocompreensão do artista dizia respeito ao fato de que se via como um artista que “conservava” a “essência” da arte popular, pois a musicalidade era elaborada, na sua visão, como algo que “entra no juízo”, ou seja, espontâneo. A poética deriva dessa capacidade criativa de um agente do folclore, não de influências externas. Em especial, manter a arte como algo tradicional e apartada de elementos que estivessem fora desse universo já estabelecido. Essa perspectiva se revela na sua fala acerca dos instrumentos eletrônicos: “Eu já cheguei a comprar um conjunto eletrônico, mas não me acostumei. É a minha opção. Quando eu nasci era assim, não havia eletricidade. É interessante mostrar como era feito no passado”³¹⁰. Verequete considerava-se, portanto, um preservador da tradição quando negava a presença de instrumentos eletrônicos em seu processo criativo e na sua poética.

³⁰⁷ AMARAL, Paulo Murilo Guerreiro do. Tradição e modernidade no carimbó urbano de Belém. In: VIEIRA, Lia Braga (org.). **Pesquisa em música e suas interfaces**. Belém: EDUEPA, 2005.

³⁰⁸ Ibidem, p. 75.

³⁰⁹ RODRIGUES, Augusto Gomes (Verequete). Projeto Depoimento. Museu da Imagem e do Som do Pará (MIS), 04 jun. 1996

³¹⁰ MAGALHÃES, Lázaro. Entrevista à Verequete: O mestre do carimbó acústico. **O Liberal**, Belém, 17 abr. 1996. Cad. Cartaz, p. 4.

Em 1970, Verequete fundou um importante grupo em sua carreira, entre vários que liderou. Seu destaque como mediador cultural o concedeu o estrelato a partir da parceria com os integrantes do conjunto Uirapuru do Verequete. O artista era um importante elo nas sociabilidades dos artistas e das mais variadas manifestações de cunho folclórico e/ou popular de Icoaraci. Este fato incluía as conexões com artistas do interior do estado, articulando em diversos momentos as idas e vindas de muitos outros produtores e artistas culturais. Nesse trânsito, considerou interessante reunir um grupo para as apresentações de carimbó na localidade. Segundo ele:

Em 1970, eu organizava festejos de São João e convidava grupos de carimbó do interior do estado para fazer apresentações em Icoaraci. No entanto, por decepção com certo grupo de carimbó de Curuçá, que falhou em um compromisso firmado, resolvi formar meu próprio grupo. Aí fundei o Grupo Uirapuru do Verequete, que mais tarde se tornaria o Uirapuru da Amazônia, que me acompanha até os dias de hoje. Em 1971, em parceria com o grupo Uirapuru, gravei o primeiro LP de carimbó do Estado do Pará, intitulado “Irapuru da Amazônia – o legítimo carimbó”.³¹¹

Verequete inaugurou no ano de 1971 a jornada fonográfica do gênero paraense com o lançamento do álbum *Carimbó do Verequete*, que alcançou fronteiras nacionais e internacionais³¹². A folclorização do gênero constituída no período entre a referência de Barbosa Rodrigues em 1891 aos anos 1960 esteve de encontro a um novo momento da história artística local. Verequete e o Conjunto Uirapuru, com a gravação do pioneiro disco, lançaram o gênero tido como folclórico pela intelectualidade e popularizado via políticas públicas orientadas pela consistente presença dos folcloristas, entre eles os paraenses, nos órgãos governamentais de Cultura e Educação. No fim dos anos 1960, o carimbó vinha sendo difundido na mídia e nos espaços escolares, elencado como um importante elemento da tradição local e que deveria figurar como referência musical amazônica e/ou brasileira.

O contexto de folclorização/valorização do carimbó que culminou no fim da década de 1960, abriu a perspectiva da exploração mercadológica do gênero fundamentada na já relativa popularidade e aceitação em certos espaços brasileiros. A sugestão dos veículos de mídia nos quais era exaltado em suas aparições de eventos folclóricos como “contagiantes” sugeria uma seara de possibilidades fonográficas que convergiam à projeção de artistas do segmento.

³¹¹ Blog Mestre Verequete - “Mestre Verequete, 92 parabéns!!!” Disponível em: <<http://verequete.blogspot.com>>, acesso em 20 jan. 2012.

³¹² VEREQUETE; IRAPURU, Conjunto. **Carimbó do Verequete**. Belém: Rádio Marajoara, 1971. LP.

Portanto, o folclore musical paraense despertou o interesse de produtores musicais em sua forma “bruta” e “exótica” que revelava um “povo” e um público potencial.

Neste capítulo, desenvolveremos a premissa de que Verequete era compreendido como folclórico e ao mesmo tempo estabelecido como um representante de um segmento fonográfico que era responsável por valorizar as expressões musicais da cultura de massa, do *mainstream* da música brasileira. Partiremos da premissa citada anteriormente de que não existia o popular e/ou folclórico em si, mas essa consideração era elaborada em um âmbito de confrontos simbólicos e definições construídos no âmbito da recepção da obra do compositor. Estamos interessados em dialogar com as representações construídas pelos artistas de carimbó e a recepção da crítica musical. A necessidade de um estudo mais detalhado da obra de Verequete reside nas problemáticas, nas polêmicas e nas práticas sociais que se relacionaram com a construção artística de seus discos.

Em 1973, o jornalista Jamil Damous tratava de uma “explosão musical” desencadeada pelo carimbó. Analisando o mercado de venda de Long Plays, destacou que havia uma crise relativa na indústria mundial, ocorrendo uma baixa nos números de vendas desse produto fonográfico. E, no caso do Pará, contrastando com o diagnóstico apresentado pelo crítico musical, os gêneros folclóricos injetaram um novo incentivo na demanda pelos discos. Segundo ele, o carimbó e o siriá apresentavam um fenômeno à parte, que a partir de suas características de um legítimo folclore amazônico começaram a ser “avidamente consumidos na capital”.³¹³

Esse novo fenômeno testemunhado nos inícios da década por Jamil Damous tinha se iniciado, segundo ele, em 1971, com o disco de estreia de Verequete e seu conjunto que, embora tenha sido feito de forma “apressada”, havia “estourado” em Belém. Verequete teria inaugurado um novo momento na capital paraense e abriu a seara de uma nova frente de desejos sonoros por consumo folclórico. Nesse ponto de vista, o jornalista acreditava que as casas de show espalhadas pela cidade passaram a abrigar uma espécie de “epidemia desses ritmos”. Esses espaços foram tomados por grupos interioranos que eram badalados para animarem as festas da capital. Houve um fluxo desses grupos “formados por caboclos de antiga e anônima convivência com a música (e a dança) do carimbó e do siriá que foram trazidos até Belém para fazerem o som das festas mais frequentadas”.³¹⁴

O álbum inaugural da era fonográfica do carimbo, lançado em 1971, por Verequete e seu conjunto Uirapuru foi responsável por trazer à tona em suas composições os debates e a

³¹³ DAMOUS, Jamil. Carimbó provoca uma explosão musical em Belém. **A Província do Pará**, Belém, 17 dez. 1973, cad. 2, p. 6.

³¹⁴ DAMOUS, Jamil. loc. cit.

arte produzida por grupos ainda destituídos dos espaços das mídias. Antes do disco *Carimbó do Verequete*, o segmento folclórico era restrito ao público mais amplo, sendo reconhecida pelos intelectuais folcloristas e artistas/apreciadores das localidades produtoras do gênero. Prevalencia nessa lógica uma representação exclusivamente oriunda “de cima”, “traduzida” e interpretada pelos estudiosos do povo e pela imprensa. Podemos dizer que o disco em questão iniciou um processo que proporcionou à “voz” do carimbozeiro um inédito espaço na mídia, assim como definitivamente abriu nossas possibilidades de popularização e/ou folclorização do gênero. Segundo Verequete:

Tal gravação abriu caminho para que outros músicos gravassem trabalhos de mesmo teor. Contudo, como na época o carimbó teve uma grande repercussão no Brasil, logo surgiu uma tendência denominada de “carimbó eletrônico” que padronizava o carimbó com o uso de guitarras. No entanto, decidi me manter fiel às minhas raízes culturais para que o carimbó pudesse ser apreciado e conhecido por outras gerações em seu caráter de legitimidade. O carimbó deveria ser tocado como nas origens negras, ou seja, “pau e corda”, tal como dizemos por aqui. Depois do primeiro LP, gravei mais 9 LP’s e 4 cd’s com a mesma característica de carimbó de raiz. Além disso, apresentei o carimbó em diversos espetáculos públicos, promovidos pelo Estado ou outras instituições. As apresentações não se limitaram ao Estado do Pará.³¹⁵

A respeito do surgimento do grupo e da gravação do LP *Carimbó do Verequete*, Raimundo Leão “Curica”, hoje conhecido como “Mestre Curica”, e na época integrante do grupo Uirapuru do Verequete, afirmou que a ideia conceitual partiu do seu fundador. Os delineamentos de instrumentos e arranjos foram sendo construídos a partir da presença dos integrantes que foram incorporados, tal como ele: “O acompanhamento dele era viola, então eu cheguei lá com o banjo, que eu botei meu estilo lá mesmo assim, a batida mesmo pra dar o molho”. Afirmou nosso informante que, inicialmente Verequete não queria, mas com a insistência dele acabou permitindo.³¹⁶

A eleição de Verequete como o intérprete do conjunto se deu no âmbito do grupo, pois ele era o cantor recorrente dos outros grupos folclóricos e/ou populares na localidade onde se formou. A fala de Curica nos esclareceu que a ascensão de Verequete como promotor cultural e intérprete do Conjunto Uirapuru, se deu devido à proximidade entre diferentes manifestações folclóricas, nas quais ele já era uma liderança: “Verequete veio cantar dois anos depois de formar o conjunto pra frente. Quando foi um dia eu tive uma ideia: - Porque tu não canta

³¹⁵ Blog Mestre Verequete - “Mestre Verequete, 92 parabéns!!!” Disponível em: <<http://verequete.blogspot.com>>, acesso em 20 jan. 2012.

³¹⁶ Raimundo Leão “Curica”. Entrevista concedida em 05 abr. 2014.

carimbó?! Tú não canta toada de boi?! No boi malhadinho?! Pois é, a diferença é pouca”³¹⁷. A forma de proceder do conjunto era uma transposição dos grupos de teor folclórico liderados na localidade por Verequete. Essa organização se expressava tanto nas referências temáticas, musicais, instrumentais, quanto na pouca profissionalização que demonstrava nesse início da carreira fonográfica.

O contato de Verequete com o carimbó derivou das aproximações com suas execuções folclóricas no Distrito de Icoaraci. Tal demonstra a simbiose entre os diferentes gêneros musicais praticados nessas comunidades. Já “Mestre Curica”, conheceu o carimbó no município de Marituba. Esse contato se deu mediante o trânsito que ocorria dos interiores para a capital paraense de artistas e grupos que vinham se apresentar na região metropolitana. A esse respeito ele afirmou que:

Primeira vez que eu vi o carimbó foi em Marituba na sede do Flamengo, na Pedreirinha onde nasci, um grupo vindo de Marapanim, trazido por um funcionário da estrada de ferro de Bragança chamado Cordovil. Quando eu vi aquele ritmo eu me interessei muito. Porque era contagiante (...). Esse ritmo é bom. Depois eu vi que qualquer ritmo dava carimbó. Você tocar um chorinho e meter o carimbó, serve. Você meter uma marcha, o carimbó dá. Fica uma coisa que você aproveita qualquer ritmo. (...)³¹⁸

Curica esclareceu, em depoimento, que o grupo estava inteiramente voltado para a inclusão fonográfica, havia um profissionalismo na produção do disco por parte do grupo, embora ele considerasse a gravadora CID como “fraca”. Nesse sentido, considerou a gravadora Copacabana, que produziu os discos de Pinduca, como superior em relação aos aspectos relacionados à qualidade de produção, divulgação e venda do material produzido. Sendo assim, o aspecto financeiro era marcado pela realização de shows do grupo, onde se revelava a qualidade e a popularidade do grupo.

Para Curica, a pouca receita dos discos de Verequete e o Conjunto Uirapuru estava relacionada com a falta de profissionalismo da gravadora CID, mas também aos preconceitos e desconhecimentos que o os veículos de mídia e boa parte do público, em especial o mais elitizado, nutria com relação aos gêneros musicais populares:

Nós, quando saiu esse disco em 1971 pela CID, o disco ficava afiado, o negócio era chegar nas lojas, tu ganhava nos shows. “Quando chegou esse disco, que eu ouvi no Elói Santos. Carimbó, lambada, cúmbia, brega, (...) era tocada no horário nobre pra ninguém escutar. Era discriminado. Você não cantava carimbó. Você não cantava carimbó numa Assembleia Paraense (...) Era fora de hora para ninguém escutar. Todo mundo agora quer tocar

³¹⁷ loc. cit.

³¹⁸ loc. cit.

carimbó, eu tenho até uma música ‘Todo mundo quer tocar carimbó’, mas sempre se lembre, se for cantar carimbó, diga que é raiz do nosso Pará.³¹⁹

Como o carimbó era ainda um gênero representado como de segunda categoria por grande parte do público, da crítica musical e pelos canais da mídia, ficava difícil a carreira ser bem-sucedida sem a inclusão no circuito do negócio musical. Nesse sentido, a gravadora passou a promover a divulgação da obra do grupo mediante os radialistas com diferentes estratégias, sendo a propagação das canções do grupo pelo rádio como preponderante nas suas pretensões:

Quando começou a chegar os discos. As gravadoras iam na Rádio e diziam: - Olha, toca esses carimbós, que vamos mandar uma geladeira para sortear no teu programa. (...) Aí nós começamos a tocar na Tuna. Verequete. Nós tinha uma festa. (...) Meu amigo ficava lotado. (...) Quando anunciavam: - Nesse momento no terreiro chegou o conjunto Uirapuru do Verequete. Meu irmão o pessoal corria pra carregar os instrumentos. Só que o pessoal não era muito de fazer cobertura pro carimbó. (...).³²⁰

O disco inaugural do grupo, *Carimbó do Verequete* (1971), trouxe em suas composições a temática do caboclo amazônico nas representações memoriais do compositor interiorano.³²¹ Tratam em sua maioria, da natureza e do cotidiano de trabalho, retratando acontecimentos na mata, comportamento dos animais, etc. Assim como cantava a “morena”, um ente étnico-racial que identificava o lugar de criação e prática. A proposta do disco era apresentar um registro do que seria o “legítimo” carimbó do interior, folclórico, de “raiz” etc. O nexos dessa concepção foi desenvolvido a partir de dois pontos centrais: o temático, já apontado, assim como a configuração estética. Sendo que o aspecto central e que denotava a concretização do caráter caboclo das faixas do disco estava concentrado na seleção dos instrumentos e da específica interpretação dada às canções. Veremos e detalharemos ao longo desta obra que a configuração temática não era decisiva na definição do folclórico/popular, pois mesmo na obra de inúmeros “estilizados” a temática cabocla estava presente.

A formação instrumental cabocla interiorana era representada pelo uso central do curimbó (instrumento imprescindível à execução do carimbó tido como autêntico), triângulo, saxofone, chocalho e banjo. Esses instrumentos configuravam uma formação de “pau e corda”. Em geral, o arranjo era simples na sua estrutura musical, mas o saxofone incorporava uma sofisticação melódica ao todo³²². Isso conferia legitimidade estética, estava relacionado ao que

³¹⁹ É necessário explicar que o informante tratou de um disco gravado pela CID que ocorreu somente em 1974. Em 1971 o grupo ainda não pertencia ao *cast* dessa gravadora.

³²⁰ loc. cit.

³²¹ VEREQUETE; UIRAPURU, Conjunto. **Carimbó**. Belém: SPOT/Rádio Marajoara, 1971. LP.

³²² É interessante notar que, embora a maioria dos instrumentos elencados não serem propriamente originários do Pará, com exceção do curimbó, todos são amplamente difundidos nacionalmente e internacionalmente. A explicação reside na apropriação popular e inter-regional proporcionada pela formação de inúmeras bandas

restringia, ou seja, a não utilização dos instrumentos eletrônicos. Portanto, a deturpação não se relacionava diretamente ao instrumento ser ou não típico, mas deveria ser “rústico” (leia-se não eletrificado).

As temáticas cantadas por Verequete no álbum de estreia, tinham como núcleo central o cotidiano do caboclo amazônico, trazendo à tona a lógica do trabalho e da natureza como inspiração ao compositor. Nesse âmbito as canções “Galo que canta muito”, “Jacaré Coroa”, “O Pau caiu”, “Tiniu” e “Gaveão comeu o pombo” figuravam como a observação do ambiente pelo ente caboclo, uma figura integrada aos hábitos da natureza e pertencente ao espaço descrito, assim como a interpretação dos temas pode estar atrelada à preocupação preservacionista.³²³

Nesse sentido, tratar da fauna e da flora amazônica era tomado como um aspecto central do canto caboclo, assim como os trabalhos realizados. Interessante notar que o carimbozeiro visto como legítimo deveria ser aquele que cantava e era o próprio objeto cantado, ou seja, ele estava integrado ao espaço social exaltado nas letras. O folclórico devia ser obrigatoriamente um cântico coletivo que expressava as sociabilidades dos participantes, tal como uma celebração da vivência dos executantes. Esse nexos é sempre construído e ambientado pela presença de um coro respondendo ao refrão da canção executada, dando um caráter de recriação do *locus* original onde é praticado o carimbó do grupo. Também a interpretação do cantor principal (Verequete) é anasalada e muitas vezes incompreensível, seja pela tecnologia e/ou característica da dicção do artista, sendo um fator que demarcou nesse nexos estético-ideológico a simplicidade do intérprete e configurou um padrão aos futuros cantadores de carimbó.

O aspecto do trabalho do homem amazônico foi retratado nas canções “Farinha de tapioca” e “Maria vamos à praia juntar ajurú”. Nelas são elencadas formas específicas de trato com a natureza da região, desde a recolha do fruto costeiro, ajurú, ao trato com a tapioca. Esses elementos demarcaram uma identidade específica da região amazônica, sendo alimentos típicos e difundidos, originários dos espaços interioranos. Nesse sentido, o trabalho envolvendo a tapioca simbolizava um importante capítulo das sociabilidades do caboclo amazônico, tal como

formadas no interior do Estado. Vicente Salles afirmou na obra *Sociedades de Euterpe* (1985) que a emergência das bandas interioranas, de cunho militar e civil, estava intimamente ligada aos grupos locais que também cultivavam os gêneros folclóricos. Um exemplo emblemático foi o de Mestre Cupijó, que figurou tanto como artista de bandas do município de Cametá, como representante do gênero folclórico siriá e também da sua emergência fonográfica.

³²³ A observação ecológica, uma tônica central nas representações sobre a Amazônia na imprensa nacional e internacional, pode soar como um contraponto às tentativas de explorar a natureza da região. No âmbito geral, a caracterização do caboclo amazônico deveria ser a de um sujeito *folk*, ou seja, em simbiose com a natureza local e/ou dominado por ela. Era necessário à proposta de expressão legítima do folclore amazônico articular-se aos discursos do que era ser um nativo representante da “alma” ribeirinha, estando de acordo com os posicionamentos amplamente divulgados na mídia, seja por intelectuais, seja por jornalistas em geral.

no verso: “Maricota chegou, chegou, de Mocoóca, trouxe farinha de tapioca”. Ou seja, o narrador é o próprio objeto da canção, nos revelando a dinâmica de gênero no cotidiano do homem da região, que aponta o papel de protagonismo da mulher amazônica.

As representações sobre o trabalho do homem amazônico, no álbum inaugural de Verequete, também sugerem a presença das reminiscências africanas que remontam à escravidão. Ao debate em voga na época que discutia a origem étnica do carimbó, o autor respondeu estabelecendo elos narrativos entre o cotidiano e as tradições impressas nas lembranças do homem amazônico. Desconstruiu o ímpeto da descrição de “terra de índio” construída por inúmeros intelectuais acerca da Amazônia. Para ele, o caboclo era descendente dos batuques africanos. Essa afirmação pode ser observada nas canções “O Canavial pegou fogo”, “Preto dorme na sala” e “Meu anão da Bahia”.

Em “O Canavial pegou fogo”, há uma relação com o passado escravocrata, nas antigas relações que estabeleciam os binômios entre a casa-grande e a senzala. Pois, nos versos “O canavial pegou fogo Sinhá, manda a Iaiá vim apagar”, há uma nítida referência às questões raciais de dominação relativas ao branco e o negro no período da escravidão legal. Obviamente que no nexos estabelecido pela narrativa do disco há um sentido de continuidade nessa relação, assim como um elo da tradição dos artistas de carimbó que remontava aos cânticos das senzalas. As memórias do cotidiano da relação escravista, sua tradição oral, serviram de inspiração para a composição da obra.

No mesmo âmbito, “O Preto dorme na sala” estabeleceu os espaços da presença negra, assim como tratou do olhar sobre a moralidade dos negros. Já que a canção incorpora a visão de que o “preto dorme na sala”, não pode adentrar à casa (talvez do branco), assim como a moça “preta” que não namora tinha sobre sua conduta um olhar de vigilância. Já a canção “Meu Anão da Bahia” estabeleceu a relação entre o carimbó e as religiões de matriz africana, tratando das conexões entre Pará e Bahia neste âmbito.

A capa do álbum inaugural também trouxe uma curiosa afirmativa. Após o nome de Verequete, como líder do grupo (ainda “Irapuru”), vinha a máxima “Só podia ser!”. A afirmativa sugeriu que Verequete era o mais adequado no contexto musical paraense para lançar um repertório com a assinatura do gênero carimbó. Verequete poderia ser pensado nesse período, a partir da sugestão, como uma “autoridade” que carregava todas as características necessárias para falar do espaço do caboclo amazônico e sua musicalidade.

FIGURA 1 - CAPA DO DISCO *CARIMBÓ* - CONJUNTO IRAPURÚ DO VEREQUETE (1971)

FONTE: Google Imagens

Outro aspecto curioso envolvendo o disco em questão foi que ele não teve uma ampla divulgação e muitos críticos musicais passaram a ignorá-lo, mesmo nos anos de 1970, como o disco de estreia do gênero na indústria fonográfica. Críticos musicais paraenses e de outros Estados brasileiros passaram a conhecer as gravações de Verequete e seu conjunto Uirapuru somente a partir do lançamento do álbum *O Legítimo Carimbó* (1974) gravado pela Companhia Industrial do Disco (CID)³²⁴. Este passou a ser amplamente veiculado pela mídia, possivelmente por conta da presença de uma gravadora de âmbito nacional. A partir da transferência da produção para a CID, o grupo passou a ser material de reflexão e crítica musical ao longo do País. Em junho de 1974, o *Jornal do Brasil* noticiou a chegada do álbum como nova aquisição para o *cast* da gravadora, assim como traçou uma caracterização a respeito de seu líder:

Em versão dita legítima por Verequete e o conjunto Uirapuru, o ritmo paraense carimbó chega ao Sul em gravação feita in loco e ao vivo (...). Gravado em Belém do Pará com recursos certamente parcos – o som é ruim – O legítimo carimbó é elepê dedicado ao ritmo folclórico nortista, derivado do nome e batida de um instrumento de percussão, o carimbó. Na verdade, o trabalho é mais regional que folclórico, visto todos os autores serem conhecidos. Mas é disco recomendável, pelo valor documentário e pela intenção de gravação, louvável em tempos de forrós paulistas e sambas Zona Sul.³²⁵

³²⁴ VEREQUETE; UIRAPURU, Conjunto. **Legítimo Carimbó**. Rio de Janeiro: CID, 1974. LP.

³²⁵ Discos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 5 jun. 1974, p. 7.

A imprensa baiana também noticiou entusiasmada a chegada da gravação do disco *O Legítimo Carimbó*, em 1974. Segundo o crítico musical Fernando Vita, do *Jornal da Bahia*, apoiado nas considerações a respeito do carimbó elaboradas por Câmara Cascudo, afirmou que:

Com este disco, O LEGÍTIMO CARIMBÓ, a CID divulga o nosso melhor folclore, desta vez apresentando música regional do norte: o carimbó. Para alcançar a autenticidade desejada, a gravação deste LP foi realizada em Belém do Pará, com o conjunto Uirapurú, de Verequete, um dos mais conhecidos tradicionais da música regional do Pará. Foi utilizado o instrumento próprio do ritmo tradicional que foi trazido ao Brasil colonial pelos escravos africanos.³²⁶

Na matéria “Chegou a hora de conhecer o Carimbó”, publicada no *Jornal do Brasil*, José Ramos Tinhorão afirmou que demorava por ser lançado um álbum como *O Legítimo Carimbó* de Verequete e seu conjunto Uirapuru (1974), para que o Brasil passasse a conhecer o gênero. Caracterizou-os da seguinte maneira: “Tal como é executado por esse Conjunto uirapuru (cujos componentes, a julgar pela metade rudeza das vozes, são gente autenticamente do povo), o carimbó paraense revela inclusive imprevistos que merecem ser estudados (...)”. E ressaltou a importância da gravadora que à época foi responsável pelo registro das canções, que, segundo ele, “a Companhia Industrial de Discos (que assim passa a perna em Marcus Pereira, que chegou a fazer vir do Pará um jovem compositor de carimbós, mas deixou-o escapar), torna-se responsável (...) por um dos mais importantes lançamentos de discos dos últimos tempos (...)”³²⁷. Além disso, chamou a atenção dos folcloristas e intelectuais em geral ao apontar o álbum como “obrigatório para quem quiser aumentar um ponto no seu conhecimento da música popular brasileira”.³²⁸

Mas, as qualidades só seriam “confirmadas” com o lançamento da carreira de Verequete e Seu Conjunto Uirapuru. A esse respeito, afirmou que “comentamos com entusiasmo o disco, ao mesmo tempo em [que] apontávamos as primeiras tentativas de falsificação do carimbó no Rio e em São Paulo, por artistas e músicos do meio do disco”. Tinhorão expressou em suas linhas o retrospecto de seu objetivo nos artigos anteriores, a salvaguarda do carimbó perante a ameaça de “espertos”, denunciando as estratégias da indústria do disco em se aproveitar da “pureza” do gênero folclórico.³²⁹

³²⁶ VITA, Fernando. Rotações – O Legítimo carimbó. *Jornal da Bahia*, Salvador, 7 jul. 1974.

³²⁷ loc. cit.

³²⁸ TINHORÃO, José Ramos. Chegou a hora de conhecer o carimbó. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 jul. 1974, p. 2, caderno B.

³²⁹ TINHORÃO, José Ramos. Carimbó já é ritmo de massa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 02 jan. 1976, cad. B, p. 2.

Nesse artigo, Tinhorão opôs popular e “estilizado”, assim como busca explicações ao sucesso mercadológico do gênero, dando a entender que a vertente mais popularizada pouco tem a ver com o legítimo folclore. Por outro lado, certos aspectos intrínsecos eram manipulados pelos produtores musicais e tornavam-se foco de desenvolvimento estético e exploração econômica. Para o crítico musical, entre outras coisas, devido ao apelo sugestivo da dança, o carimbó “não poderia mesmo ficar a salvo de experiências comerciais”. E, por essa característica, estava em 1976 “divulgado agora por cantores de livre trânsito entre o público da classe média (como é o caso de Eliana Pitman)”.³³⁰

As gravadoras Marcus Pereira e CID, na década de 1970, estavam engajadas em explorar o potencial que as gravações ditas folclóricas da época podiam proporcionar. A CID estava voltada em grande medida ao lançamento de artistas ainda não presentes na grande mídia, mas que representavam um segmento que buscava investir no “regional”, buscava disputar o mercado nesse novo contexto de valorização de artistas fora do eixo Rio-São Paulo. Em especial, não só a dita música popular “regional” surgiu como possibilidade, mas a aposta de artistas representantes de sujeitos folclóricos entraram em pauta de negociação.³³¹

O pioneirismo da gravadora Marcus Pereira conseguiu criar a possibilidade de produções fonográficas, assim como trouxe à tona uma bem-sucedida linha mercadológica que funcionava como matéria-prima para a chamada MPB. Pois, o rótulo era construído mediante fluxos de compositores oriundos das regiões Norte e Nordeste, para posteriormente figurarem como “nacionais” mediante o sucesso mercadológico.³³²

A respeito da obra de Verequete e seu conjunto Uirapuru, José Ramos Tinhorão criticou o álbum *O Legítimo Carimbó* (1974), o segundo lançado por Verequete e primeiro pela CID, no que se referiu ao encarte produzido. No âmbito das pesquisas em voga acerca do folclore nacional e sua relação com a produção fonográfica, apontava um grande erro relativo às informações sobre o conjunto e sobre as temáticas que continham as canções gravadas. Segundo ele, o produtor Durval Pereira teve “pouco empenho pela informação no texto da contracapa do disco”, lamentando a oportunidade de incluir um especialista explicando aspectos específicos sobre o gênero de origem folclórica. Nesse âmbito, questionou: “Já pensou o produtor desse disco, tão importante e oportuno, como a sua contribuição cresceria de importância com um texto de contracapa assinado pelo professor Vicente Salles, de Belém do Pará?”. Esse “pouco empenho” teria prejudicado a compreensão inclusive da “excelente capa do LP *O Legítimo*

³³⁰ loc. cit.

³³¹ **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16 jul. 1979, cad. B, p. 5.

³³² KRAUSCHER, Valter. **Música Popular Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Carimbó [que] reproduz uma tela do pintor primitivo provavelmente da própria região do carimbó. Pois quem é esse pintor?”. Esse questionamento foi revelador em dois aspectos: 1) A importância da concepção da obra estava diretamente ligada ao delineamento folclórico ligado ao “primitivo” estético revelado nas canções e na concepção da capa; 2) A necessidade de um intelectual especialista no fenômeno para conferir a legitimidade do gênero como folclórico e nortear os estudos de outros interessados em conhecer a música “genuinamente” popular brasileira.³³³

O disco *O Legítimo Carimbó* (1974) deu continuidade ao modelo musical já apresentado no lançamento de estreia. Estabeleceu, já no título, uma correspondência com os debates folclorísticos. O álbum se apresentou como uma amostragem do que seria o tão comentado carimbó na sua “pureza” e/ou “legitimidade”. Verequete e seu conjunto Uirapuru simbolizam nesse contexto uma adequação aos parâmetros folclóricos levantados pela intelectualidade e popularizados via imprensa e políticas educacionais.

A capa da obra também se articulava com o discurso apropriado pelos artistas e produtores musicais que eram amplamente divulgados. Nela, foi representada uma roda de carimbó e seus integrantes são retratados como negros e/ou mestiços. Há uma presença dos atabaques, como tocadores sentados aos curimbós:

³³³Para José Ramos Tinhorão, o folclorista Vicente Salles era salutar não somente no sentido de esclarecer aos que apreciassem a audição do álbum de Verequete e Seu Conjunto Uirapuru, mas ele foi decisivo para o conhecimento do crítico musical sobre a existência do carimbó. Segundo ele, tomou conhecimento do fenômeno na obra *O Negro no Pará* do estudioso paraense, demarcando uma “prova de que a lúdica amazônica está profundamente marcada pela influência do negro”.

FIGURA 2 - CAPA DO DISCO *O LEGÍTIMO CARIMBÓ* - VEREQUETE E SEU CONJUNTO UIRAPURU

FONTE: Fonoteca Sátyro de Melo

Outra evidência da apropriação desse produto fonográfico ao discurso folclorista em voga foi a presença, na contracapa, da definição de carimbo, realizada por Luís da Câmara Cascudo. A presença dessa definição do folclorista potiguar no disco ocorreu por este ser recorrentemente citado na imprensa, desde que foi publicada em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Essa citação teve como objetivo conferir a “legitimidade” levantada pelo título mediante a presença de “autoridade” do intelectual. Em seguida, surgiu a explicação da gravadora CID para a necessária, segundo a gravadora, produção do LP:

Com este disco, *O LEGÍTIMO CARIMBÓ*, a CID divulga o nosso melhor folclore, desta vez apresentando música regional do Norte: o carimbó. Para alcançar a autenticidade desejada, a gravação deste LP foi realizada em Belém do Pará, com o conjunto Uirapuru de Verequete, um dos mais conhecidos e tradicionais da música regional do Pará. Foi utilizado o instrumento próprio a este ritmo tradicional que foi trazido ao Brasil Colonial pelos escravos africanos, destacando-se também uma linguagem muito especial, um português quase sempre errado, resultado de uma tradição oral popular do português falado por aqueles escravos. O resultado: o PURO E AUTÊNTICO CARIMBÓ.³³⁴

Um ponto curioso do disco foi a configuração do repertório, pois, dentro da concepção de “legítimo carimbó”, poderiam ser abarcadas diferentes variações rítmicas e de gêneros musicais. No álbum, constam as faixas e/ou gêneros “Xote Paraense”, “Lundum Paraense” e a quadrilha no “Balanço Paraense”. Isso, de alguma forma, contradiz a “pureza” almejada no

³³⁴ VEREQUETE; UIRAPURU, Conjunto. *Legítimo Carimbó*. Rio de Janeiro: CID, 1974. LP.

discurso funcional aos parâmetros mais amplos da formação do grupo, sua performance e os instrumentos.

No *Legítimo Carimbó* (1974), foram incluídas diversas regravações de canções do disco anterior, em uma continuidade com as temáticas do trabalho e da natureza. Chama atenção a faixa “Xô Peru”, referente a uma dança muitas vezes descrita por observações etnográficas de folcloristas, literatos e críticos musicais ao retratarem as festas de carimbó. A dança em questão era uma representação do andar do peru, uma recorrência do caráter descritivo acerca da natureza presente no gênero paraense.

De maneira geral, o lançamento do segundo disco do grupo, *O Legítimo Carimbó* (1974), tinha como objetivo efetivamente relançar o trabalho já realizado no primeiro, porém com maior nível de profissionalismo na produção e na concepção, estando mais próximo do padrão exibido nos meios fonográficos da época. Em especial, os discursos de “pureza” são explicitados e os nexos são claramente estabelecidos, inclusive como uma estratégia de visibilidade perante o mercado de discos. O contexto de lançamento dele já tinha como realidade a presença de Pinduca, que havia gravado seu primeiro álbum em 1973 e alcançado números mercadológicos expressivos. Portanto, as ideias vinculadas no disco de Verequete vinham estabelecer o lugar de sua obra perante o público e a crítica em oposição ao outro segmento, considerado por parte da crítica como “deturpado”.

Da questão elencada, é importante afirmar que Verequete incorporou ao seu discurso artístico a noção de “legítimo” em contraponto a um segmento pretensamente “descaracterizado”. Em especial, as preocupações acerca de uma deturpação promovida por Pinduca estariam relacionadas com a utilização de instrumentos eletrônicos no arranjo dos discos e nas apresentações do artista carimbozeiro.

Ainda em 1974, Verequete e seu conjunto Uirapuru lançaram o volume 2 da série *O Legítimo Carimbó*³³⁵. Nele, mais uma vez, foi estabelecida a temática referente ao homem do interior da Amazônia, em seu trabalho e cotidiano. Na faixa “Vou tirar cipó”, foi tratado desde o título sobre a prática cotidiana relacionada ao caboclo, uma manipulação que formatava uma espécie de corda com palhas recolhidas nas matas de beiras dos igapós. Portanto, em sintonia com a imagem da capa e o discurso de legitimidade do carimbó praticado no “Brasil profundo”, essa introdução visual buscava situar o ouvinte no universo de prática real e/ou discursivo presente nas representações do gênero.

³³⁵ VEREQUETE; UIRAPURU, Conjunto. *O Legítimo Carimbó v. II*. Rio de Janeiro: CID, 1974.

Na canção “Vou tirar cipó”, também esteve presente a “moreninha”, uma figura recorrente na poética do grupo, uma referência à mestiçagem do caboclo amazônico. Esse disco explorou essa outra faceta racial, pois foi marcante nos discos iniciais a feição africana representada na concepção geral da obra.³³⁶

A ambientação parece ser um aspecto importante na exposição do “legítimo”, desenvolvendo imagens dos lugares em que aconteceriam as cantorias folclóricas do carimbó. Há o espaço de trabalho, repetidamente explorado em suas múltiplas exemplificações caracterizando as mais diferentes formas da prática camponesa, como em “Piriá”, que narra o cotidiano do roçado; também havia a descrição dos espaços de entretenimento onde ocorriam as práticas musicais, tal como em “Levanta poeira”. Essa canção retoma as inúmeras descrições elaboradas desde o século XIX, quando se tratava dos lugares em que os carimbozeiros realizavam seus lazeres. Essa associação pode ser notada no aspecto central dos terreiros e/ou barracões nos quais era dançado o carimbó. A letra de “Levanta poeira” remete ao aspecto da dança nesses espaços quando diz “a menina quando dança mexe a cadeira, e levanta, levanta a poeira”.³³⁷

FIGURA 3 - DISCO *O LEGÍTIMO CARIMBÓ VOL 2* (1974) - VEREQUETE E SEU CONJUNTO UIRAPURU



FONTE: Fonoteca Sátyro de Melo

³³⁶ loc. cit.

³³⁷ loc. cit.

No *Volume 2*, ocorreu novamente a presença de outros gêneros como a marchinha “Carnaval com carimbó”, demonstrando não só a inserção deles nos momentos em que os grupos executam seus repertórios, mas entra em contradição com o ideal de “pureza” cultural da expressão popular. Ela versa a respeito da hibridização entre dois gêneros de distintas origens, sendo a marchinha ligada aos divertimentos urbanos voltados ao âmbito mercadológico décadas antes da emergência do carimbó. Demonstra o trânsito entre o folclórico, o popular e o dito “popularesco”/massivo. A letra de “Carnaval com carimbó” diz que “esse ano eu vou beber, vou beber, vou pular o carnaval. Tem siriá, tem sirimbó, mas eu quero carnaval com carimbó”. Dessa forma, buscava um delineamento entre o “legítimo” de um lado, representado pelo carimbó, e de outro o siriá e o sirimbó, vistos como integrados ao mercado massivo. Mas também utilizou essa característica folclórica como uma credencial para ser um gênero de carnaval, o que simbolizava, em uma aparente contradição, uma crença no potencial a ser explorado pelo mercado fonográfico.³³⁸

José Ramos Tinhorão entrou no debate sobre o carimbó compreendendo-o como um dos “ritmos brasileiros obtidos através do estilo de percussão de origem africana, que desde os tempos coloniais se convencionou chamar de batuque”³³⁹ e defendia que dentre esses era o “menos conhecido e menos estudado”. Valorizou compositores como Verequete que, segundo ele, gravou canções representativas das temáticas folclóricas na produção fonográfica e por isso deveria ser elogiado e valorizado pela crítica.

Em 1975, José Ramos Tinhorão publicou outro artigo, intitulado “Carimbó está aí pra caboclo nenhum botar defeito”, e elogiou novamente Verequete e seu conjunto Uirapuru. Considerou o LP *O Legítimo Carimbó Vol. 2* como revelador da “existência dos extraordinários músicos populares reunidos sob o nome de Conjunto Uirapuru, e liderados por um caboclo conhecido como Verequete”³⁴⁰. Por outro lado, afirmou que o pioneirismo coube na verdade ao “esperto sargento de polícia paraense Aurino Gonçalves, o Pinduca (...)”³⁴¹. Buscou na publicação em questão estabelecer uma comparação entre a obra dos dois artistas, no sentido de que:

A novidade do disco do Conjunto Uirapuru ia basear-se no fato de que, enquanto Pinduca já no seu segundo disco tocava o banjo e o cavaquinho por guitarras e baixos elétricos, os caboclos liderados por Verequete continuavam no LP *Legítimo Carimbó v. II* fiéis à sua música, cuja força

³³⁸ VEREQUETE; UIRAPURU, Conjunto. *O Legítimo Carimbó, v. 2*. Rio de Janeiro: CID, 1974. LP.

³³⁹ TINHORÃO, José Ramos. Carimbó está aí pra caboclo nenhum botar defeito. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01 jul. 1975, p.2.

³⁴⁰ TINHORÃO, José Ramos. loc. cit.

³⁴¹ TINHORÃO, José Ramos. loc. cit.

resulta exatamente da maneira primitiva e cega com que se lançam à improvisação, com base apenas na sua aguçada intuição musical.³⁴²

Com base nos aspectos folclóricos, ou definidos como tal pelos intelectuais de tendência folclorística, Tinhorão estabeleceu uma hierarquia referente aos artistas do carimbó. Quanto mais próximos do “original”/“caboclo” na composição, execução e seleção dos instrumentos, considerava maior o valor artístico. Ao comentar acerca do *O Legítimo Carimbó vol. III*, Tinhorão afirmou que o grupo estava de volta “revelando ainda uma vez a sua incontestável superioridade sobre todas os outros conjuntos e artistas que se acentuaram a explorar o ritmo do carimbó no Sul do país tais como o próprio Pinduca (...)”³⁴³.

Tinhorão considerou Verequete e o Conjunto Uirapuru como representantes de uma “lição de ritmo e de capacidade de improvisação, que chega quase ao delírio coletivo na interpretação de composições”. Assim como considerou as composições de Verequete “impressionantes pela qualidade (não há uma única música fraca)”. Musicalmente, associou a virtuosidade dos flautistas do conjunto às melodias desenvolvidas por Pixinguinha “na sua melhor fase, pelos fins da década de 20”. Destacou o crítico musical que a interpretação da canção *O rouxinol e o Peru*, que seria capaz de deixar “arrepiaado” qualquer flautista de orquestra sinfônica. Sobre as demais composições, detectou diversas virtudes, como em *Peru fazendo a roda*, destaque de “originalidade do tema” que associou a outros motivos folclóricos, e o “bom-humor com que foi aproveitado [o motivo popular] ou a incrível criatividade com que é executado”³⁴⁴. Elencou este *volume 2* do grupo como um dos “melhores do ano”.

José Ramos Tinhorão publicou em 5 de agosto de 1975 outro artigo no *Jornal do Brasil* elogiando o gênero paraense, com o título “Não percam esta jóia de carimbó: ele é qualquer coisa”. Nele retomou as suas colocações anteriores e reiterou o caráter ainda “descobridor” que a crítica musical ainda apresentava:

Que música é essa que soa como batuque de negros e não é samba, tem tocadores de tambor a cavalo sobre os instrumentos e não é jongo ou macumba, tem improvisação coletiva de instrumentos de sopro e não é choro? Quem ainda não conhece trate de procurar conhecer, porque essa música é a mais empolgante criação musical popular brasileira (surgida no Pará) e se chama carimbó.³⁴⁵

No trecho destacado, o crítico musical demonstrou o caráter necessário do conhecimento das manifestações folclóricas, seja aos intelectuais, seja ao grande público, e o

³⁴² TINHORÃO, José Ramos. loc. cit.

³⁴³ TINHORÃO, José Ramos. loc. cit.

³⁴⁴ TINHORÃO, José Ramos. loc. cit.

³⁴⁵ TINHORÃO, José Ramos. loc. cit.

carimbó deveria passar a vigorar perante os gêneros tidos como “brasileiros” e já consagrados na mídia. Interessante notar, neste sentido, a preocupação em relacionar e/ou comparar com as manifestações populares/folclóricas já conhecidas por veículos informacionais. Segundo Tinhorão, ele era desconhecido dos meios midiáticos do Centro-Sul e do Nordeste até os lançamentos dos primeiros álbuns que foram divulgados em 1974 e 1975 nacionalmente. Lamentou que tivessem sido em discos isolados e por contar com alguns “‘estilizadores’, que procuram adaptar seu ritmo ao estilo batucado de forró”. Nesse sentido que advogava o conhecimento dos artistas que na sua visão representavam um modelo “puro” de carimbó, e somente esses deveriam ser explorados/incentivados pela mídia fonográfica.

O lançamento do volume 3 da coleção *O Legítimo Carimbó* se deu em 1975, dando continuidade às concepções destacadas nos álbuns anteriores³⁴⁶. Nesse disco, houve uma aproximação mais acentuada da consideração de que o tocador de curimbó era necessariamente um caboclo amazônico. A “legitimidade” do gênero esteve mais intimamente associada ao simbolismo do instrumento, da vida interiorana e do âmbito das matas. A capa retratou essa tentativa no sentido de que o grupo Verequete e seu conjunto Uirapuru surgiram na floresta como camuflados, em simbiose com a vegetação. Dessa vez não havia nenhum pássaro, mas os integrantes figuravam como cantadores dos sons da floresta amazônica:

³⁴⁶ VEREQUETE; UIRAPURU, Conjunto. *O Legítimo carimbó vol. III*. Rio de Janeiro: CID, 1975. LP.

FIGURA 4 - DISCO *O LEGÍTIMO CARIMBÓ VOL III* (1975) - VEREQUETE E O CONJUNTO UIRAPURU

FONTE: Fonoteca Sátyro de Melo

Em suma, nos discos da série *O Legítimo carimbó*, houve uma oscilação entre questões centrais como a origem étnico-racial, o cotidiano, a natureza e o folclórico na Amazônia. Esse tópico esteve posicionado entre a ancestralidade africana e a mestiçagem/”branqueamento” do tipo caboclo. No volume 3, a canção *A casinha do caboclo* descreveu esse universo do homem interiorano, tratando do delineamento dos elementos que caracterizam o tipo étnico-racial:

A casinha do caboclo é cercada de taboca
 Na beira de um riacho coberta com pororoca
 Caboclo toca viola, caboclo bate tambor
 Caboclo só acha bom morando no interior.³⁴⁷

A canção demarcou a simplicidade do homem interiorano, que tem todas as suas necessidades preenchidas com os elementos da natureza e cujo divertimento se relaciona com a prática de tocar a viola e o tambor. Buscou revelar a “alma” popular, capaz de criar o carimbó, que só poderia ser elaborado em espaços como o descrito por Verequete. Na definição do ente tocador do gênero, era necessário estabelecer a correspondência entre a origem étnico-racial e a socioeconômica. Essas balizas estabeleceram uma realidade criadora forjada na “espontaneidade” exaltada pela canção “Casinha do caboclo”, em consonância com os

³⁴⁷ VEREQUETE; UIRAPURU, Conjunto. *O Legítimo carimbó vol. III*. Rio de Janeiro: CID, 1975. LP.

discursos de folcloristas em voga naquele momento. No encarte do disco, foi incorporado um texto resumindo a relação da concepção da obra e os debates em torno dessa inter-relação:

Antes o grupo apenas. Homens de variadas profissões, alguns carregando um instrumento, outros somente o ritmo dos atabaques. Um grupo apenas que cantava versos e melodias, que compunha a dança que não tem data de nascimento e que acode pelo nome de ‘carimbó’. Dizem dos índios, outros dos escravos, de onde veio e que tem sabemos ao certo que não morreu e, agora mais que nunca rejuvenesceu trazida exatamente por esse punhado de homens da terra paraense, que tem Verequete como comandante, cantador e rimador de versos e sabedor de melodias. O primeiro disco do conjunto (...) foi gravado lá no lugar onde se reúnem para cantar e dançar o ‘carimbó’. A gravação foi um êxito e com um ‘pode passar’ de aceitação da crônica séria. E outro disco em idênticas condições foi feito e os homens lá do extremo ficaram sabendo que pelo Sul se cantava e aplaudia a sua música. (...) o grupo (...) veio vindo ‘para fazer uma surpresa aquela gente do Rio’. (...) este disco que aqui, está, mais rico em cuidados, mais detalhado em qualidade. Vai juntar-se aos dois volumes anteriores, com a mesma marca de autenticidade (...).³⁴⁸

Como evidenciado no encarte do álbum, também acreditamos que o núcleo central da concepção da obra de Verequete e seu conjunto Uirapuru se concretizou nos três volumes da coleção *O legítimo carimbó* lançados pela CID. As demais composições que surgiram ao longo das produções seguintes estão ligadas à retomada do modelo paradigmático elaborado nesse âmbito. A tônica da obra de Verequete e o conjunto Uirapuru foi estabelecida pelos álbuns iniciais e se desenvolveu nos posteriores. Inclusive, o quinto disco foi realizado com um repertório de regravações, uma espécie de coletânea de sucessos.³⁴⁹

Outras canções que se destacaram em outros discos e que demarcaram a concepção musical do grupo foram gravadas, sendo que dois pontos foram cada vez mais sendo fundamentais na inserção frente aos debates folcloristas e podem ser localizados em: a) a preocupação com a origem étnico-racial oscilando e integrando a negritude e as expressões da origem afro-brasileira, intercalada com a origem cabocla amazônica; b) A localização geográfica da origem do carimbó. Nesse intuito, a tônica identitária levantada nas canções e na concepção audiovisual do grupo também apareceram em inúmeros outros momentos.

Em 1976, Verequete, não mais pertencendo à CID, lançou um disco independente com regravações de canções que fizeram sucesso nos álbuns anteriores, denominado *Balanço do carimbó*³⁵⁰. Nesse sentido, foi um disco com pouca repercussão, não sendo veiculado pela

³⁴⁸ VEREQUETE; UIRAPURU, Conjunto. **O Legítimo carimbó vol. III**. Rio de Janeiro: CID, 1975. LP.

³⁴⁹ VEREQUETE; UIRAPURU, Conjunto. **Verequete e conjunto Uirapurú**: “no balanço do carimbó”. Belém: ITAM, 1976. LP.

³⁵⁰ VEREQUETE; UIRAPURU, Conjunto. **No balanço do carimbó**. Belém: Independente, 1976. LP.

grande mídia e mesmo nos dias atuais continua sendo de difícil acesso mesmo aos pesquisadores.³⁵¹

Em 1977, retomou as gravações quando passou a pertencer ao *cast* da Tapeçar Gravações do Rio de Janeiro, produzido pela gravadora paraense Gravasom, realizando um álbum que retomou a noção da coleção *O legítimo Carimbó*. O disco em questão foi denominado como *Verequete Vol. 05 (carimbó original)*³⁵². Um dos discos de maior destaque da carreira de Verequete, em especial pela presença da música/ponto “Chama Verequete”, de domínio público. Essa canção tinha como temática a celebração religiosa afro-brasileira, que também explicava o nome artístico Verequete e demarcava a musicalidade inspiradora do líder do grupo. A canção também estabeleceu o vínculo entre o carimbó e os batuques de matriz africana. Dessa forma, a influência e a inspiração musical desses batuques urbanos estavam intimamente internalizadas na construção estética. A letra também estabeleceu o vínculo do sagrado presente na obra, em especial, os termos “Verequete” e “Ogum”:

Chama Verequete, oh verê!
Chama Verequete, oh verê!
Ogum Balailê, pelejar, pelejar
Ogum, Ogum, tatára com Deus
Guerreiro Ogum tatára com Deus
Papai Ogum tatára com Deus
Ogum, Ogum.³⁵³

Outra emblemática canção denominada “Pout-Pourri do Marajó” fez alusão à “origem” do carimbó, situando-a na Ilha do Marajó. Nesse sentido, o compositor Verequete adentrou no debate popularizado nos meios da imprensa que buscava definir o lugar de nascimento do carimbó. Inúmeras versões e pesquisas foram lançadas com esse objetivo, tal como iremos

³⁵¹ A obra de Verequete e seu Conjunto Uirapuru foi remasterizada dos vinis e transformada em CDs em Belém do Pará, no Midas Estúdio, com coordenação do professor Luiz Pardal e do músico Jacinto Kawage. Toda a pesquisa e produção foram feitas nos anos de 2007 e 2008, com supervisão da musicóloga Laurenir Peniche. “E o trabalho não foi fácil. Do quinto disco gravado por Verequete, na década de 70, intitulado Verequete e o Conjunto Uirapuru (No Balanço do Carimbó), só foi encontrado um único exemplar, mas sem condições de ser remasterizado. Ou seja, não se tem notícia de quem tenha um exemplar deste disco. Algo parecido aconteceu com o oitavo disco gravado por Verequete, também na década de 70, intitulado “O Legítimo Carimbó” (Verequete e seu Conjunto), do qual foram encontrados dois exemplares, ambos sem condições de serem transformados em CDs. Para compor o repertório desses dois LPs e transformá-los em CDs, foi necessário buscar individualmente música por música, em rádios e com pesquisadores. Para complicar a situação, Mestre Verequete está impossibilitado de voltar a gravar, acometido por um Derrame Vascular Cerebral sofrido em 2003, o que transforma seu acervo em vinil em tesouro para a memória da música e da cultura popular brasileira, que se encontrava em sério risco de desaparecimento, daí a importância do projeto”. Cf. Blog Mestre Verequete. Disponível em: <http://verequete.blogspot.com>; acesso em 10 jan. 2018.

³⁵² VEREQUETE; UIRAPURU, Conjunto. **Verequete volume 5 (carimbó original)**. Rio de Janeiro/Belém: Tapeçar Gravações/Gravasom, 1977. LP.

³⁵³ loc. cit.

aprofundar em outros capítulos desta tese. Para essas indagações Verequete respondeu com a letra a seguir:

É lá, é lá, é lá
 A maior ilha do nosso Pará
 É lá, é lá, é lá
 A maior ilha do nosso Pará
 A ilha do Marajó tem grande povoação
 Aonde nasceu o carimbó
 No tempo da escravidão.
 Eu vim, eu vim, eu vim
 Eu vim do Marajó
 Eu vim amostrar pra essa gente
 A dança do carimbó.³⁵⁴

Verequete demonstrou nessa canção sua íntima percepção dos debates folcloristas da época, já expostos desde a concepção de “legítimo carimbó” que deu nome à sua famosa série de álbuns. Inseriu-se nas buscas da “origem” do gênero, localizando-o na Ilha do Marajó, a partir da lógica de que ele foi criado dentro de uma tradição que remontava à escravidão. Havia nessa canção uma associação que dava legitimidade à exposição do grupo, no sentido de que o narrador afirma “Eu vim do Marajó, vim amostrar pra essa gente a dança do carimbó”. Ou seja, somente um artista que foi criado no “berço” da tradição poderia expor a mais “autêntica” manifestação do gênero, sendo que essa lógica acompanhou as inúmeras lutas simbólicas travadas pelos requisitantes ao verdadeiro meio onde surgiu o carimbó.

Neste *Vol. 5*, houve também no plano simbólico a noção de incorporação aos espaços urbanos e à indústria fonográfica. A capa do álbum foi uma fotografia de loja de discos na qual há uma euforia de pessoas indo ao encontro da compra dos materiais fonográficos, e figura no centro a imagem de Verequete rodeado de pessoas o tratando como um ídolo. Ao contrário dos antigos conceitos dos álbuns anteriores, ele não está na mata ou no interior, mas passou a transitar entre os espaços urbanos e a cultura de massa. Na narrativa visual, ele passou a ser visto como integrado ao mercado de discos de forma efetiva.

³⁵⁴ loc. cit.

FIGURA 5 - LP VEREQUETE VOL. 5: CARIMBÓ ORIGINAL (1977)



Fonte: Fonoteca Sátyro de Melo

No sétimo disco do grupo, gravado em 1978, intitulado *Conjunto de Carimbó Uirapuru: Verequete volume VI*, foi produzido um repertório mais reduzido e que contava com somente uma canção de Verequete: “Carimbó rolou”³⁵⁵. Esse compacto duplo inverteu o protagonismo, pois o grupo passou a estrelar, sendo Verequete um coadjuvante. Um dado que demonstrou esse fato foi a inclusão da música de abertura denominada “Mambo assanhado”. Esse tema era instrumental, incorporou uma prática comum à grande parte dos outros grupos de carimbó famosos, e que eram acusados de “deturpadores”/“estilizadores”. Ou seja, a apropriação, a incorporação, as misturas e as experimentações com as mais diversas escutas latino-americanas conhecidas dos artistas do Norte do Brasil. É difícil delimitar em que medida esse novo agrupamento do repertório revelou uma tentativa de inserção mais ampla na indústria fonográfica e/ou tentativa de atingir um público mais amplo. Mas, revelou que mesmo as expressões autointituladas “pau e corda” também se relacionavam com a cultura de massa. Revelava uma faceta recorrente nos artistas do interior do Pará como um todo, não só dos “modernos”, que era o seu cosmopolitismo musical.

Essa maior abrangência de influências, presente mesmo nos grupos que se apresentavam como “pau e corda”, demonstra a nebulosa tentativa de estabelecer a “legitimidade” de um grupo/artista em detrimento de outros. Percebemos que esses elementos, em diferentes níveis,

³⁵⁵ UIRAPURU, Conjunto de carimbó; Verequete. **Conjunto de carimbó Uirapuru: Verequete volume VI**. Rio de Janeiro: Tapeçar Gravações, 1978. Compacto duplo.

aproximam mais do que separam esteticamente e tematicamente as diferentes expressões do carimbó nos anos de 1970. Também não podemos deixar de reiterar que, em sua grande maioria, os artistas/grupos que se definiam como “de carimbó” traziam em seus repertórios uma vasta variedade de gêneros dentro da rotulação das produções fonográficas, incluindo os de “pau e corda”. Essa premissa torna precária uma tentativa de estabelecer “pureza” ou maior “originalidade” a certos grupos.

Essa diversidade de gêneros musicais esteve presente em toda a obra de Verequete e o Conjunto Uirapuru, o que se confirmou nos demais discos produzidos na década de 1970. Em *O legítimo carimbó: Verequete e seu conjunto* (1979), foi reestabelecido o protagonismo de Verequete, mas foi um disco independente e voltado para a regravação de sucessos anteriores. Confirmou também a premissa da variedade musical com a regravação de xotes e lundus entre os carimbós.³⁵⁶

Essa concepção estética se apresentou novamente no álbum *Verequete: Conjunto Uirapuru vol. 9*, de 1980³⁵⁷. Ele teve comonexo a diversidade musical e uma tentativa de adequação ao mercado fonográfico que consumia o carimbó. A primeira faixa do disco foi “A quadrilha do Verequete”, demonstrando as variações de gêneros. Na canção “Rema, remador”, a temática dos rios e dos caminhos surgiu mais uma vez na música popular feita no Pará nos anos de 1970. A temática se refere aos sujeitos que habitam o interior e que fazem uma “odisseia”, uma diáspora se dirigindo à capital paraense para os mais diversos fins. Essa concepção incidia com a proposta da capa e revelava que a canção tratava também da própria realidade do compositor, falando em terceira pessoa, mas dando o testemunho de sua própria trajetória:

Rema, rema, remador
 Não te esquece de remar
 Se não tu não atravessa
 A Baía do Guajará
 Rema, rema, remador
 Você rema muito bem
 Vem bater no Ver-o-peso
 Bem na frente de Belém.³⁵⁸

Na capa do disco, Verequete aparece como um artista cosmopolita, em uma elegância que aportava no espaço urbano. Assim como passou a ambientar espaços da cidade, simbolizada

³⁵⁶ VEREQUETE; UIRAPURU, Conjunto. **O Legítimo Carimbó: Verequete e seu conjunto**. Belém: Independente, 1979. LP.

³⁵⁷ VEREQUETE; UIRAPURU, Conjunto. **Verequete: Conjunto Uirapuru vol. 9**. Belém: Gravasom, 1980. LP.

³⁵⁸ loc. cit.

no Ver-o-Peso, cartão postal de Belém. Podemos atentar para o simbolismo de que o “pau e corda” teria se urbanizado, se incorporado aos mais variados espaços e à cultura de massa. Por outro lado, o rótulo na capa com os dizeres “O legítimo carimbó” e “Som Amazônico” tratavam de situar a “pureza” e a “tradição” que se conservaram mesmo com o deslocamento simbólico do carimbó.

FIGURA 6 - LP *VEREQUETE - CONJUNTO UIRAPURU VOL. 9* (1980)



FONTE: Fonoteca Sátyro de Melo

Como vimos, a crítica musical dos anos de 1970 elegeu Verequete como um “legítimo” representante do carimbó folclórico que desaguou na produção fonográfica, assim como ele também se apropriou desses debates. Veremos nos capítulos seguintes outras vertentes do carimbó, outros artistas e configurações estéticas. Buscaremos traçar um panorama dessas várias expressões que destoavam dos arranjos desenvolvidos por Verequete no período.

4 “O REI DO CARIMBÓ”

No âmbito da (re)descoberta do carimbó pela imprensa e pelos críticos musicais no início da década de 1970, havia uma retórica entusiasmada. Havia quem observasse o fenômeno como evidência de um rompimento do “ostracismo que se encontrava em muitos anos”, com a constatação de uma consagrada introdução do gênero nas casas de shows de Belém. Interessante notar que essa propagação foi descrita pelos mais variados cronistas, como também realizada através das “aparelhagens de festas que faziam da dança, cá de casa, a atração máxima para suas atrações”.³⁵⁹

Surgiu essa propagação midiática na simbiose com festas voltadas para o “cafona”. Isso revelou o caráter popular que os ditos “sujeitos folclóricos” atribuíam ao carimbó, o “contaminando” com gêneros popularescos. Isso demonstra que a retórica folclorista era muito diferente da forma como os populares compreendiam o fenômeno. Os canais midiáticos de divulgação compartilhavam certas concepções generalizantes e estereótipos.³⁶⁰

Os anos de 1970 a 1973 foram marcados por indagações e (re)conhecimentos em torno do gênero que era denominado como “ritmo paraense até pouco tempo desconhecido e que agora é a nova onda”. Mas os cronistas dos, até então recentes, bailes regados ao carimbó, destacavam ainda a sua “pureza” e o correspondente desconhecimento do grande público urbano, estupefato e “hesitando em cair ou não no ritmo da região do Salgado”. Obviamente, a “autoridade” dos folcloristas foi tomada como uma referência para as caracterizações sobre a “urbanização”/modernização do carimbó nas reflexões dos críticos. Tal como no episódio descrito em 1973 pelo jornal *A Província do Pará*, quando afirmou que:

Outro espetáculo à parte era a expressão da cara dos que ficavam nas mesas, olhando para o pessoal na pista de dança e hesitando em cair ou não no ritmo bem marcado e característico da música do Salgado. A maioria desse pessoal só se levantou quando lá pelas tantas, o grupo de caboclos amazônidas e suas camisas estampadas deram vez ao samba (...).³⁶¹

O jornalista Edwaldo Martins Fez um histórico nessa oportunidade dos pontos positivos elencados pelo colunista do *Jornal do Brasil* e entusiasmado afirmou que:

É o nosso carimbó parece que vai mesmo pegando de vez pelo Brasil e, o que é importante, ganhando os elogios e o aprova dos mais sérios e rigorosos críticos musicais do Sul (isso para não falar no exterior, como é o

³⁵⁹ Blá-blá-blá. **Folha do Norte**. Belém, 11 jul. 1972, cad. 2, p. 6.

³⁶⁰ A respeito das festas de brega em Belém Cf. COSTA, Antonio Maurício Dias da. **Festa na cidade**. 2 ed. Belém: EDUEPA, 2009.

³⁶¹ Transas: o papagaio é um bicho inteligente. **A Província do Pará**. Belém, 27 mar. 1973, S/N.

caso de Caracas, onde volta e meia se ouve a ‘Sinha Pureza’ gravada por Eliana Pitman). José Ramos Tinhorão, crítico respeitadíssimo, por exemplo, hoje se transformou no mais constante defensor do carimbó, através de uma série de entusiásticos artigos.³⁶²

Portanto, demonstrou que os textos publicados por Tinhorão eram importantes nas lutas de representações que se tinham a respeito do carimbó e sua ascensão fonográfica. Os elogios do crítico “respeitadíssimo” eram tomados como evidências de qualidade musical. O respeito dos críticos mais severos era visto como importante indicativo e reforçava opiniões amplamente divulgadas pela imprensa paraense, que compartilhava, em grande medida, de suas colocações “em defesa” do carimbó.

Nas páginas do *Jornal do Brasil*, os críticos passaram a atentar ao debate envolvendo o carimbó, entre os interessados estava Ribamar Fonseca. O autor fez referência a uma tese recorrente acerca do carimbó que o relacionava a uma pretensa urbanização ocorrida no ano de 1971. Na sua opinião, deixou de ser uma dança do interior do estado, de “caboclos”, para invadir a “sociedade da capital”. O crítico acrescentou que, já em 1975, era “música obrigatória em todos os acontecimentos festivos do Pará”. Relatou que começou em 1971 a chamar atenção de artistas e críticos, o que gerou “protesto dos folcloristas locais, que vêm na proliferação das gravações, com letras sofisticadas, a deturpação da música, de fácil aceitação no mercado: ‘É preciso salvar a autenticidade do carimbó’. Dizem eles”³⁶³.

Outro artigo controverso denominado “Carimbó já é ritmo de massa” foi publicado em 1976 por José Ramos Tinhorão. Nele tratou do “esperto sargento de polícia paraense, Pinduca”, que teria levado para o Centro-Sul em 1973 o “ritmo que só nos últimos tempos a própria cidade de Belém começara a procurar conhecer: o ritmo da dança chamada carimbó”.³⁶⁴

Neste capítulo, iremos tratar dessa vertente do carimbó nos anos de 1970, iniciada pelo cantor e compositor Aurino Quirino Gonçalves, o “Pinduca”, e pensada por intelectuais e críticos como moderno ou “deturpador”. O artista nasceu em 1937, no município de Igarapé-Miri, no interior do Pará, e desenvolveu inúmeras atividades musicais já no município de origem, estando envolvido em uma série de expressões de batuques oriundos de populações

³⁶² MARTINS, Edwaldo. Paramaú conquista crítica com carimbó. **A Província do Pará**, Belém, 7 ago. 1975, cad. 2, p.4.

³⁶³ FONSECA, Ribamar. Quando toca o carimbó, ninguém fica parado. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 01 set. 1975, S/N.

³⁶⁴ FONSECA, Ribamar. loc. cit.

afrodescendentes³⁶⁵. Em especial, seu primeiro contato com a música foi nos grupos de banguês, que possuíam uma formação semelhante aos de carimbó; posteriormente participou dos *jazzes*, grupos orquestrais de formações simples, fruto da herança de seu pai, Plácido, descrito pelo artista como um grande “mestre” das manifestações populares.³⁶⁶

Essas formações foram muito populares na primeira metade do século XX na região de origem do artista. Assemelhavam-se às descritas por inúmeros cronistas e folcloristas que trataram dos “barracões” onde eram dançados os carimbós. Na juventude, participou de um desses grupos e de inúmeros eventos que eram animados por eles, como espetáculos em teatros, folias de reis etc. Os instrumentos utilizados eram os tambores, o banjo e instrumentos de sopro, e eram conjuntos típicos da região.³⁶⁷

Pinduca saiu de Igarapé-Miri para seguir carreira como músico em Belém na década de 1960. Participou, nessa época do grupo Orlando Pereira, no qual passou a ter um contato mais efetivo com os diversos instrumentos eletrônicos. Com a experiência adquirida como integrante dessa famosa orquestra, criou a sua própria, intitulada Pinduca e seu Conjunto. Pinduca nutriu, desde o começo de sua carreira, características musicais “modernas”. Incorporou nos repertórios de seu conjunto as expressões em voga e que tinham aceitação do público em geral. Era apreciado pela elite, pela classe média estudantil, que consumia especialmente o *twist*, e pelos frequentadores dos “clubes de subúrbio”, onde era famoso o merengue³⁶⁸. O contato com o carimbó surgiu das memórias e experiências que o artista teve no interior do Pará. O artista narrou, em entrevista concedida, uma festa em Irituia onde havia um conjunto de banguê que estava executando o carimbó. Ficou fascinado e incorporou no repertório do seu grupo canções do gênero:

Aí nós fomos tocar em Irituia (...) em uma vicinal um vai em vem! Ei garoto
vem cá (...) Ele veio de lá! Que que tem prá lá pra dentro? É carimbó que tá

³⁶⁵ Aurino Quirino Gonçalves, o “Pinduca”. Entrevista concedida em 09 jun. 2015.

³⁶⁶ As “jazz-bands ou jazzes foram grupos musicais que mantinham uma formação instrumental mais fixa. Compostos por músicos que atuavam de forma profissional, disponibilizando seus serviços em troca de pagamento para entreter os grandes eventos sociais. Com um repertório bastante eclético e voltado para a dança, atuavam também em outros municípios. Estes grupos eram compostos por bateria, tuba (alguns usavam o bombardino), banjo, trompete (também conhecido como pistom), trombone, sax, voz (raramente) e instrumentos de percussão. Os grandes jazzes, como eram chamados, reuniam os músicos que procuravam se profissionalizar desenvolvendo leitura e técnica musical” já os banguês foram “grupos musicais, menos comprometidos com a atuação profissional, geralmente formados por trabalhadores dos engenhos de cana de açúcar, quase desprovidos de recursos financeiros para compra e confecção de instrumentos. Por conta disso, geralmente atuavam de forma precária, mas não menos animada – nas festas informais das classes sociais menos favorecidas”. Cf. SINIMBÚ, Renato Pinheiro. “Banguês”: música e folclore em Igarapé-Miri (1940-1970). Trabalho de Conclusão de Curso. Belém: Faculdade Integrada Brasil-Amazônia, 2015.

³⁶⁷ SALLES, Vicente. **Sociedades de Euterpe**. Belém: edição do autor, 1985, p. 139.

³⁶⁸ COSTA, Antonio Maurício Dias da. **Cidade dos sonoros e dos cantores**: estudos sobre a era do rádio a partir da capital paraense. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2015, p. 34.

rolando pra lá pra dentro! A gente pode ir lá ver? Pode sim! (...) Rapaz! A gente fomos chegando lá, os caras no canto do barracão, no chão mesmo! Era no chão mesmo! Pirarucu, peixe-frito e cachaça! (...) Nos entrosamos com o pessoal do banguê (...) Uma animação! Isso é bom, isso é muito gostoso! Carimbó é muito envolvente não é!? Eu disse: - eu vou tocar carimbó aqui na minha banda. Eu ensaiei dois carimbós.³⁶⁹

Com a “resistência” de grande parte do público, Pinduca foi introduzindo na boemia uma releitura de carimbó com a incorporação de instrumentos eletrônicos ao arranjo. Como afirmamos anteriormente, o gênero não foi urbanizado com Pinduca, mas houve um surgimento de uma forma característica de execução, que foi considerada por muitos como “moderno”. O carimbó não era desconhecido em Belém, mas não era incluído como um gênero de entretenimento amplamente difundido nas casas noturnas. A novidade era sua inclusão nos repertórios comumente tocados nesses espaços que comportavam segmentos envolvendo a classe média estudantil, assim como a incorporação em espaços frequentados por uma elite local paraense. Mesmo com o preconceito, oriundo do desconhecimento de grande parte do público e uma certa preferência pelos gêneros em “moda” na época, como o *rock’n roll (twist)*. Ele relatou que com o tempo foi crescendo a sua popularidade e sendo requisitado por inúmeras casas de shows:

Aí fui tocar no Satélite. Era só frequentado por estudantes, toda a classe de estudantes. [pessoal dançando twist] aí eu falei: - Pessoal! Agora vou tocar um carimbó pra vocês! Deram vaia. Mas me deram uma vaia daquela e não paravam (...). Mas eu sempre tive uma personalidade de palco (...). Vocês não vão parar? Bora lá maestro! (...) Saíram dois pares. Ninguém dançou. (...) Rapaz! Carimbó era uma pornografia! Era uma ofensa social! O brega não sentiu o que o carimbó sentiu. Pra vocês terem uma ideia, até hoje tem que me critiquem. Desde essa época, foi melhorando”.³⁷⁰

Com o tempo, inúmeras orquestras de baile da cidade também passaram a se interessar em incorporar o carimbó nos seus repertórios. Isso ocorreu devido à popularidade que as apresentações de Pinduca e seu Conjunto foram adquirindo nos finais dos anos de 1960 e começo dos anos de 1970. Maurício Costa afirma que o diferencial das suas apresentações era a eletrificação e que essa proposta estética entrava em “consonância com o interesse do público dos bailes de subúrbio ou dos clubes sociais pela inovação das tecnologias de sonorização”. Nesse sentido, o autor acredita que, devido ao fato de haver um público já habituado com a “linguagem” de sonoridades eletrônicas e acostumado com a “difusão dos ritmos dançantes de

³⁶⁹ Entrevista de Aurino Quirino Gonçalves, o “Pinduca”. loc. cit.

³⁷⁰ Loc. cit..

sucesso no rádio”³⁷¹, foi possível grande sucesso que Pinduca obteve na década de 1970, inclusive recebendo a alcunha de “rei do carimbó”³⁷².

Esse sucesso alcançado com a inusitada incorporação de instrumentos eletrônicos trouxe uma série de críticas. A incorporação dessa “novidade” por inúmeros grupos e orquestras paraense tornou Pinduca uma referência para a eletrificação do carimbó. A respeito do interesse das orquestras em executar essa linha estética nos seus bailes, Pinduca relatou em entrevista a intenção de Luciano Bastos, o líder da orquestra de baile Sayonara:

Um dia o Luciano Bastos me encontra (...). Vem cá Pinduca! Que negócio é esse tal de carimbo que tu andas cantando por aí? Que tá todo mundo pedindo quando vou tocar por aí? (...) Não era conhecido. Falar em carimbó era mesmo que falar palavrão. Luciano pegou umas músicas lá e até hoje ainda toca meus carimbós. Aí o professor Adelermo Matos criou um grupo de carimbó com jovens, e na época o carimbó era pra velhos, músicos dançarem, os jovens escarravam no carimbó. Quando Adelermo Matos entrou com o grupo de carimbó do Augusto Meira aí começou a clarear. A minha vontade era fazer os jovens se aproximar (...). Nasceu uma espécie de movimento porque aí eu gravei, houve radialista que começaram a tocar. Isso chamou atenção das escolas. (...) O Adelermo Matos deu uma força porque criou um grupo de jovens. (...) Quando surgiu um grupo de jovens, com um bando de moças bonitas dançando carimbó escolhidas por ele. (...) Carimbó era sinônimo de velhice! Músicos velhos e dançados por velhos. Aqui em Belém os tradicionais ainda passaram muito tempo trazendo grupos aí da estrada, Irituia e Marapanim, os velhos e as velhas pra dançarem aqui (...). Já estava desaprovada, pessoal já não tava mais gostando. Isso que até hoje não entendem, nós viemos modernizar o carimbó. Aqui nós modernizamos o carimbó até aqui.³⁷³

Em depoimento para esta tese, Pinduca tratou de uma entrevista concedida ao jornalista Kzam Lourenço, publicada na rádio *Liberal* na época do lançamento de seu disco. O informante disse que o jornalista tratou da ideia, difundida entre a crítica musical, da “deturpação” do carimbó. Segundo ele, o Kzam Lourenço o dirigiu a máxima: “Pinduca, estão falando abertamente que você deturpou o carimbó!” e recebeu a resposta:

Eu deturpei mesmo, mas se não fosse eu deturpar o carimbó não estava acontecendo o que está acontecendo agora. Porque eu meti paletó, gravata, cabelo, fiz barba, cabelo e bigode, fiz um carimbó moderno, pra juventude (...). Se deturpar é pro melhor, então eu deturpei. Toda vez que falam em carimbó, eu confirmo. ‘Você modificou o carimbó’, eu dizia ‘modifiquei o carimbó’.³⁷⁴

Embora seu relativo sucesso no circuito das orquestras de baile executando o carimbó, a sua mais conhecida faceta se revelou na gravação de discos. Segundo Vicente Salles:

³⁷¹ COSTA, Antônio Maurício Dias da. Op. Cit., p. 35.

³⁷² COSTA, Antônio Maurício Dias da. loc. cit.

³⁷³ Entrevista de Aurino Quirino Gonçalves, o “Pinduca”. loc. cit.

³⁷⁴ loc. cit.

É um dos responsáveis pela transformação da dança folclórica carimbó em música de consumo, com o lançamento, em 1973, do seu primeiro disco de longa duração intitulado *Carimbó e Sirimbó do Pinduca*. Seguiram-se logo mais 8 discos sob o título ‘Carimbó e Sirimbó no embalo do Pinduca’, formando o maior conjunto de consumo desse ritmo quente do interior paraense. Assimilando e recriando o carimbó, algumas de suas músicas foram também gravadas por diversos cantores da faixa urbana carioca, já que o sucesso estimulou o oportunismo de intérpretes e em especial das fábricas gravadoras de discos, surgindo daí os mais estranhos e espúrios subprodutos.³⁷⁵

O lançamento do álbum *Carimbó e Sirimbó do Pinduca* (1973) foi responsável por uma série de polêmicas, ao mesmo tempo em que criou um novo segmento no gênero carimbó. Foi responsável também pela inauguração de um sucesso mercadológico do gênero paraense, trazendo à tona o embate tradição x modernidade. Essa consideração estava atrelada à utilização de instrumentos diversos dos definidos como paradigmáticos pelos intelectuais e grupos preservacionistas. No álbum inaugural, Pinduca trouxe em seu repertório canções que expressavam duas temáticas importantes na concepção geral da obra e do paradigma carimbozeiro: 1) A caracterização do cotidiano do homem caboclo amazônico, no seu trabalho e lazer; 2) A proposta de incorporação de elementos modernos à tradição.³⁷⁶

As canções “Menina, menina”, “Ariramba”, “Tucandeira”, “Dona Maria”, “Caçador”, entre outras, retomaram a tradicional temática tratando do cotidiano do interior. A construção das composições e a vocalização refletiu em grande medida a proposta do dito carimbó de “raiz” e/ou “legítimo”, encontrado na seara iniciada por Verequete. A questão que demarcou a ideia de modernização/deturpação estava intimamente relacionada ao instrumental dos arranjos dos discos de Pinduca. A retórica expressa pelo artista em sua obra, ao contrário do que inúmeros críticos compreendiam, buscava demonstrar a tradição do carimbó em seus temas e construção estética, propondo uma articulação às novas referências. A grande questão norteadora de sua obra era a tensão promovida pela tônica de modernização, que inevitavelmente as produções estéticas deveriam sofrer ao longo do tempo.

Acreditamos que a polêmica em torno da obra de Pinduca se concentrou em sua proposta de “desvirtuar” a “pureza” da tradição, detectada pela retórica dos intelectuais folcloristas. Na canção de abertura denominada “sirimbó” há uma fusão dos gêneros folclóricos e independentes: carimbó e siriá. Definidos, à época, como tradicionais do Pará e ainda presentes como representantes da legítima expressão do tipo caboclo amazônico. A “heresia” consistia na mistura de manifestações em uma pretensa descaracterização de modelo

³⁷⁵ SALLES, Vicente. Op. Cit., p. 140.

³⁷⁶ PINDUCA. *Carimbó e Sirimbó no embalo do Pinduca*. Rio de Janeiro: Beverly, 1973. LP.

preservado. A questão levantada por Pinduca, em seu discurso musical, era a de que a fusão era produtiva do ponto de vista da rítmica que delineava o prazer da nova dança. Essa premissa pode ser verificada nos versos “como é gostoso dançar sirimbó”, assim como a convocação do ente tradicional “vovó” como aquela que apreciou a dança e a incorporou como sua reminiscência nessa nova dinâmica:

Eu vou misturar o siriá com o carimbó vejam só
Vou mostrar como é que se dança esse sirimbó da vovó
Requebra, quebra, requebra o corpo vovó.³⁷⁷

Em um intrincado enredo elencando o tradicional e o novo na concepção do álbum, Pinduca também estabeleceu a fusão do carimbó com o mambo, como na canção “Comanchera, comanchera”. Mas ao contrário do que podemos considerar à primeira escuta, a incorporação do gênero caribenho não destoava com o princípio de legitimidade cabocla. Diversos artistas, reivindicaram a sonoridade caribenha como um ambiente habitual ao caboclo amazônico³⁷⁸. No contexto específico em que estava envolvida a concepção artística de Pinduca, a apropriação do gênero latino-americano incorporava uma identidade local ao disco. A presença do caribe na música demarcou o caráter popular desenvolvido pelo compositor e que, em uma aparente contradição, revelava o cotidiano do caboclo.

Pinduca buscava na sua concepção não retratar um estereótipo do homem carimbozeiro, mas a vivência multifacetada do homem interiorano. Revelava um hibridismo cultural de um artista que adentrava um espaço urbano e fascinava-se com as possibilidades de uma música cosmopolita que incorporasse inúmeras referências dos mais variados lugares. A questão que os intelectuais almejavam, ao contrário, era estabelecer paradigmas e delimitações que buscassem estabelecer como a arte popular paraense deveria se expressar. Na prática, a obra de Pinduca demonstra que a cultura popular vai se apropriando naturalmente de inúmeros elementos com os quais o seu compositor toma contato e estabelece trocas culturais.

Essa concepção está de acordo com as colocações de Nestor Canclini quando afirma que as culturas são sempre construções híbridas, elaboradas por referências diversas que estabelecem sínteses novas ao longo do processo histórico. Em suma, a cultura nunca se manifesta em uma dada “pureza”, mas sim em uma constante elaboração incapaz de preservar

³⁷⁷ PINDUCA. *Carimbó e Sirimbó no embalo do Pinduca*. Rio de Janeiro: Beverly, 1973. LP.

³⁷⁸ A esse respeito a historiografia tem produzido considerações à presença da música caribenha como um aspecto de identidade da música paraense. As ondas AM vindas do caribe eram difundidas nos sertões da Amazônia e incorporadas ao repertório e cotidiano no interior. Cf. LIMA, Andrey Faro de. “**Caiu do céu, saiu do mar...**”: o caribe e a invenção da música paraense. Tese de doutorado em Antropologia. Belém: UFPA, 2013.

sua “originalidade”, tal como pretendem os folcloristas e os artistas que advogaram essa característica de autenticidade.³⁷⁹

A questão do trabalho foi a temática mais recorrente na concepção da obra, assim como o lazer, não se diferenciando da ambientação visual do gênero. A capa do disco retratou o Mercado do Ver-o-Peso, demarcando a identidade local. Além disso, a sua narrativa visual também revelou o caráter híbrido da poética de Pinduca, pois o espaço em questão retratou o ponto de junção entre o interior e a capital, a cidade e o espaço rural, o tradicional e o moderno; aspectos que eram centrais na concepção geral da obra. O mercado do Ver-o-Peso simbolizava o cosmopolitismo da obra do artista que incorporava as mais variadas referências auditivas nas suas composições e arranjos.

³⁷⁹ CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**. São Paulo: EDUSP, 2003.

FIGURA 7 - CAPA DO LP *CARIMBÓ E SIRIMBÓ DO PINDUCA* (1973)

FONTE: Fonoteca Sátyro de Melo

No segundo disco, Pinduca ratificava seu caráter sincrético, incorporando os mais variados elementos do que seria sua síntese de elaboração folclórica. Seu *Carimbó e Sirimbó* v. 2, lançado em 1974, demonstrou mais acentuadamente no arranjo uma proposta de eletrificação que incorporou as tendências já expressivas das sonoridades caribenhas³⁸⁰. O cotidiano do interior, em especial o ambiente rural, foi a contextualização prioritária. Nas letras foram descritas cenas da vivência camponesa tratando da vida no sítio como na canção “O pinto quando nasce”, que também inaugurou as humorísticas letras de duplo sentido expressando também um cunho sexual. A temática da roça também esteve presente na faixa “Farinhada”, retomando a tendência das descrições do “trabalho e lazer”. Descreveu nesta canção um mutirão para produzir a farinha, cristalizado nas representações acerca do carimbó pelos folcloristas como o espaço da sua “invenção”.

Na canção “Farinhada do Mané”, mais uma vez foi descrito o espaço da roça envolvendo a produção da farinha. Nessa faixa, foi estabelecida a incorporação do carimbó no entremeio da produção do gênero alimentício, assim como também relacionou a presença do siriá e do “sirimbó” como encontrados nesses mutirões. Incorporou ao camponês interiorano a dinâmica cosmopolita das novas criações musicais. Pinduca elencava essas novas práticas musicais ao espaço da tradição, percebendo o homem caboclo amazônico como incorporador de novas referências.

Essa modernidade do carimbó era compreendida em 1974 por José Ramos Tinhorão como enquadrada em um modelo de “deturpação de uma criação popular”. Ou seja, estava atrelado à influência comercial da indústria fonográfica. Acreditava que ocorrera um

³⁸⁰ PINDUCA. *Carimbó e Sirimbó no embalo do Pinduca*, v. 2. Rio de Janeiro: Beverly, 1974.

“abastardamento” e uma “falsificação” do gênero “criado por caboclos da região amazônica” e ajustado “progressivamente” aos salões sociais de Belém. Segundo Tinhorão, a “evolução” pela qual passava foi deturpada pela ascensão de Pinduca, que foi promovida pela descoberta realizada pela classe média da capital paraense em busca de “embalar o seu vazio existencial-cultural ao som do ritmo rigoroso do povo”.³⁸¹ O crítico musical entendeu que o sucesso alcançado por Pinduca no Sul e Sudeste do Brasil abriu uma possibilidade às gravadoras de explorar a “massificação do velho ritmo”. Para ele, em um acordo tácito, Pinduca “se encarregou de iniciar o processo – estilização do carimbó” que atendia exclusivamente aos propósitos financeiros das gravadoras.

No tocante a Pinduca, Tinhorão compreendia que residia nos seus dois primeiros álbuns a evidência de que ele estava a serviço dos interesses comerciais da gravadora Copacabana, através de seu selo Beverly. E no caminho trilhado pelo carimbó, ele teria criado precedentes a sua “modernização” e a incidência de “proveitadores” de outras regiões que passaram a explorar as potencialidades do gênero paraense. A esse respeito afirmou que:

Em seu segundo disco, lançado ainda na Beverly em junho de 1974 sob o título de carimbó e sirimbó no embalo do Pinduca (vol. 2, AMCLP – 5227), em lugar do banjo e do cavaquinho que soavam com incrível força rítmica no primeiro LP, Pinduca incluiu guitarras e baixo elétricos, que passaram a conferir ao carimbó paraense um clima sonoro do iê-iê-iê caboclo.³⁸²

Segundo Tinhorão, a estratégia das gravadoras, portanto, era a “concessão às redundâncias musicais” das quais o público urbano já estaria “saturado”. Essa linha de trabalho pretensamente tornou o denominado “carimbó eletrônico” de Pinduca em um produto mais vendável. Isso se deveu a um certo formato próximo ao que já figurava nos “enlatados” da indústria do disco. Portanto, José Ramos Tinhorão considerou o artista paraense o responsável por estabelecer um paradigma musical “descaracterizado” de sua pretensa origem cabocla, em aproximação aos formatos já consagrados mercadologicamente.

³⁸¹ TINHORÃO, José Ramos. Carimbó já é ritmo de massa. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 02 jan. 1976, cad. B, p. 2.

³⁸² Idem.

FIGURA 8 - LP *CARIMBÓ E SIRIMBÓ DO EMBALO DO PINDUCA VOLUME 2* (1974)

FONTE: Fonoteca Sátyro de Melo

A capa do volume 2 demarcou uma ambientação cosmopolita de forma acentuada. Pinduca e os músicos surgiram com figurinos que demonstravam um grupo urbano e “moderno”, pertencente aos espaços da capital. Na narrativa visual podemos considerar que simbolizava uma urbanização do gênero. Destaque para a roupa de Pinduca que indiciava suas referências, pois estava entre uma roupa típica de dançarinos de mambo e da moda Jovem Guarda. Revelava que a inserção da guitarra e/ou dos instrumentos eletrônicos era oriunda dessas influências, além da percussividade latina.

No volume 3 da série *Carimbó e Sirimbó no embalo do Pinduca*, gravado em 1974, foi marcante a diversidade no arranjo e no repertório, realizando um alargamento da concepção estética de sua obra³⁸³. A partir desse disco, o artista transpôs os limites e/ou as fronteiras que marcaram o movimento entre os pólos moderno e tradicional. Mas, investiu na explicitação dos elementos que simbolizavam o caráter dúbio de sua obra e demonstravam as suas características de um legítimo representante tanto da inovação, quanto da manutenção do folclórico.

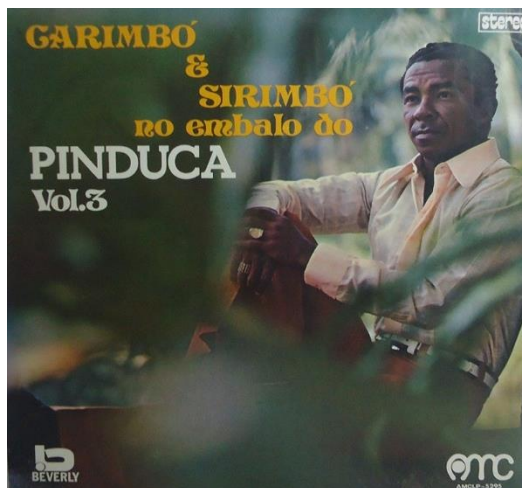
O volume 3 incorporou canções emblemáticas dessa extensão discursiva. Em “Siriá do Pará”, foi realizada uma desconstrução do “sirimbó”, para retomar o gênero em seu estado “bruto”, representando no plano simbólico a ligação da concepção geral do disco com a tradição popular e/ou folclórica. “Pai Xangô”, encerrando o álbum, incorporou uma guitarra com inúmeros efeitos, com distorções e linhas melódicas ainda inéditas no carimbó. Ao término

³⁸³ PINDUCA. *Carimbó e sirimbó no embalo do Pinduca vol. 3*. Rio de Janeiro: Beverly, 1974. LP.

do disco, um solo de guitarra experimental dava um teor de “modernidade” ao arranjo como um todo.³⁸⁴

A capa do disco trouxe uma construção visual diferente das anteriores, pois demarcou uma ambientação mais introspectiva, na qual um homem elegante e com tom de seriedade contempla um espaço sombrio, encoberto por uma vegetação fosca.

FIGURA 9 - LP *CARIMBÓ E SIRIMBÓ NO EMBALO DO PINDUCA VOL. 3* (1974)



Fonte: Fonoteca Sátyro de Melo

O quarto LP de Pinduca, *Carimbó e Sirimbó no embalo do Pinduca vol. 4* (1975), também dialogou com esses âmbitos já expressos nos primeiros álbuns. Em especial, deu continuidade à concepção estética do álbum antecessor³⁸⁵. O disco em questão foi o que tornou o gênero uma “moda”. Foi um disco que conseguiu um enorme sucesso mercadológico e ganhou uma proporção significativa no Nordeste e com a crítica musical paraense. No álbum, algumas canções ganharam destaque, sendo os grandes sucessos “Dança do carimbó” e “Embarca Morena”, que tratavam da “moda” que havia se instalado a nível nacional. Em “Dança do carimbó”, o narrador pede para aprender a nova dança que “a gente dança só”; já “Embarca Morena”, foi mais específica e tratou da expansão mercadológica:

Embarca, Morena embarca
 Molha o pé, mas não molha a meia
 Viemos de nossa terra
 Fazer barulho na terra alheia.³⁸⁶

³⁸⁴ Loc. cit.

³⁸⁵ PINDUCA. *Carimbó e sirimbó no embalo do Pinduca vol. 4*. Rio de Janeiro: Beverly, 1974. LP.

³⁸⁶ loc. cit.

Além da diáspora do gênero, o repertório tratou mais uma vez das múltiplas apropriações. De maneira irônica houve a faixa “Comancheira outra vez”, incorporando outra composição de mambo, que tanto marcou a sua obra. Além disso, o espaço para experimentação e fusões de gêneros esteve mais uma vez presente nas canções “Mistura de carimbó com ciranda” e “Lári-lári”. A primeira tratou de uma mistura envolvendo outro elemento do folclore nacional, denotando a preocupação com a tradição e a sua dinâmica ao propor uma fusão; em “Lári-lári”, houve uma junção de vários gêneros com o carimbó, entre eles o merengue.

FIGURA 10 - LP *CARIMBÓ E SIRIMBÓ DO PINDUCA VOL. 4* (1975)



FONTE: Fonoteca Sátyro de Melo

O sucesso do *Vol. 4* demandou um novo momento na carreira de Pinduca, quando ele passou a se auto intitular “O Rei do carimbó”. Essa alcunha foi publicamente conhecida no lançamento do disco *No embalo do Carimbó e Sirimbó: O Rei do carimbó vol. 5*, de 1976³⁸⁷. Esse álbum também trouxe um novo figurino, incorporando um grande chapéu que demarcou sua composição em shows e apresentações ao longo das décadas de sua carreira. Trouxe a canção “Carimbó do Pará”, que tratava do sucesso mercadológico e evidenciava a tentativa de Pinduca em “ensinar” os apreciadores do gênero em outros Estados: “vem cá, vem cá que eu vou te mostrar / vem ver como é que se dança o carimbó no Pará”. A experimentação ficou por conta da faixa “Lambada”, que, no encarte do disco, foi descrita como um gênero denominado “sambão”, demonstrando a centralidade da guitarra no arranjo moderno de Pinduca com uma melodia preenchida por um solo do instrumento.

³⁸⁷ PINDUCA. *No embalo do carimbó e sirimbó: O Rei do carimbó vol. 5*. Rio de Janeiro: Copacabana, 1976. LP.

FIGURA 11 - LP PINDUCA NO EMBALO DO CARIMBÓ E SIRIMBÓ (1976)



Fonte: Fonoteca Sátyro de Mello

No *Vol. 5*, tal como nos anteriores, ainda estiveram presentes as influências latino-americanas e as narrativas do homem amazônico interiorano em suas matrizes caboclas e negras. As questões étnico-raciais, com as quais Pinduca dialogou relacionando com os pressupostos elaborados com os folcloristas, apropriando de diferentes maneiras, foram amplificadas no *Vol. 5*, no qual, na canção “Lá Lariá”, tratou da matriz indígena. Assim, tratou de estabelecer o recorrente elo com a tradição que norteou toda sua obra:

Já cantou na mata o meu lá lariá
 Cacique índio cantava louvando
 A Deus ao luar
 Cacique índio esperava
 Sentado à beira-mar
 Cacique índio cantava
 Louvando à Deus ao luar.³⁸⁸

Esse disco trouxe inúmeras polêmicas em torno dos arranjos desempenhados por Pinduca na execução de suas composições. Indo contra as críticas à deturpação que pretensamente Pinduca teria realizado, parcela da imprensa paraense divulgou significativamente as suas turnês nacionais, assim como se entusiasmava com o lançamento de novos discos. Como exemplo, em 1976, o jornal *O Estado do Pará* noticiava uma “excursão de Pinduca para divulgar o ritmo”³⁸⁹. O referido periódico proclamava o artista como o “Rei do carimbó”, fundamentando essa premissa no fato de que muitos o consideravam detentor do

³⁸⁸ PINDUCA. *No embalo do carimbó e sirimbó*: O Rei do carimbó vol. 5. Rio de Janeiro: Copacabana, 1976. LP.

³⁸⁹ Carimbó: Pinduca vai fazer longa excursão para divulgar o ritmo. *O Estado do Pará*, Belém, 20 abr. 1976, cad. 2, p. 6.

título. A sua conseqüente turnê e sucesso nacional derivou do fato de que ele “agradava em cheio. Em Belém, as propostas para tocar em bailes, multiplicaram-se (...). E as solicitações do carimbó tornaram-se quase uma exigência para os seus participantes”³⁹⁰. Essa matéria exemplifica inúmeras outras colocações na imprensa paraense que comemoravam o considerado “sucesso extraordinário” de Pinduca. O destaque se concentrava nas vendagens expressivas que vinham alcançando seus álbuns. Essa vendagem substancial o incorporava, na compreensão de parcela significativa da crítica musical e dos colunistas entusiastas, ao grande mercado fonográfico brasileiro como um “nome nacional, despertando o interesse dos ‘monstros sagrados’ da música popular brasileira”.³⁹¹

Na matéria referida anteriormente, a defesa de Pinduca como “divulgador do folclore” esteve ancorada na parceria com Eliana Pitman, que teria conhecido o trabalho do artista paraense devido a difusão de suas canções pelo Nordeste. Ela se apresentou para gravar mediante esse constatada divulgação mercadológica e, segundo o periódico, o “sucesso foi ainda maior”. O espaço fonográfico alcançado pela parceria desses artistas teria provado um novo status para Pinduca:

(...) o valor de seu trabalho. O interesse por suas músicas foi redobrado. Os convites de apresentação surgiam aos montes, vindos de todos os cantos do Brasil. E Pinduca, na medida do possível, atendia às solicitações, divulgando mais ainda o carimbó paraense. Eliana Pitman popularizou o carimbó no Brasil (...).³⁹²

Outro dado estabelecido pela imprensa foi o aspecto de que ele “sempre foi pesquisador do folclore paraense”³⁹³. Segundo colocações positivas a respeito de Pinduca, isso se devia ao fato de que suas composições traziam a “linguagem simples e fluente do caboclo paraense”. A sua relevância como divulgador residia na premissa de ser um artista que estava pretensamente ligado às representações do espaço e cotidiano do caboclo amazônico, além da inserção na mídia nacional. Na retórica dos entusiastas, a ambivalência entre rural e urbano, folclórico e cosmopolita, rústico/primitivo e moderno ressaltava sua relevância como divulgador não só da música, mas da cultura e tradição paraense.³⁹⁴

Em 1976, o carimbó ostentava uma popularização do gênero ao longo do país, sendo utilizado em campanhas políticas, como nas eleições municipais de Mossoró, sendo apontado pelo *Jornal do Brasil* como “gênero musical preferido pelos partidos políticos”. Fato curioso

³⁹⁰ Loc. cit.

³⁹¹ Loc. cit.

³⁹² Loc. cit.

³⁹³ Loc. cit.

³⁹⁴ Loc. cit.

foi a caracterização de “moda nacional”, suplantando outras sonoridades tradicionalmente incorporados aos comícios eleitorais. Segundo o jornal carioca: “Esse ritmo do Pará, que de repente invadiu também os clubes sociais, deu lugar ao desaparecimento de marchas carnavalescas tradicionais e principalmente dos frevos”. Teve como destaque nesses eventos a canção “Sinha Pureza” de Pinduca.

Nesse período, inúmeras matérias de periódicos retratavam a ascensão mercadológica e urbanização do carimbó. Nas páginas de *A Província do Pará*, noticiava-se que ele havia “passado muito tempo restrito às vilas do interior paraense até o dia em que Pinduca realizou sua primeira gravação”³⁹⁵. Essa proposição da imprensa muitas vezes atribuiu o fenômeno à “missão” empreendida pelo considerado “rei do carimbó”. Na mesma matéria, foi exaltada a “cifra de oitenta mil cópias vendidas”. Esse número foi caracterizado como significativo sucesso de vendas, contrariando a propalada descaracterização que artistas como Pinduca estavam causando ao gênero: “Tudo isso fez do ritmo um sucesso sem precedentes na história do folclore brasileiro”.³⁹⁶

Podemos perceber que a ascensão mercadológica do carimbó era vista por diversos cronistas como um movimento não de desvirtuação do folclórico, mas muitas vezes percebida como uma “missão” de conservação do popular. Neste sentido, Pinduca teria divulgado/transplantado o gênero de seu lugar original para trazê-lo aos públicos dos “salões elegantes”, tal como encontrado nos “terreiros e praias”. Uma parcela da crítica considerava esse traslado como uma prática de conservação da música popular autêntica, na medida em que a sua expansão fonográfica pretensamente produziria uma conscientização pelo contato com o produto folclórico, mesmo em uma versão eletrônica.

Essa constatação ganhou legitimidade quando Pinduca foi agraciado com a “outorga” de “Rei do Carimbó” por Câmara Cascudo, que o recebeu em sua casa no Rio Grande do Norte e o proclamou publicamente como o detentor do título³⁹⁷. Esse encontro, ocorrido em fevereiro de 1976, teve um importante impacto simbólico nas opiniões acerca do carimbó e sua ascensão. O eminente folclorista recebeu Pinduca com ampla cobertura e “não poupou elogios ao popular artista”, segundo a imprensa. Nas palavras do intelectual potiguar: “Você, Pinduca, é realmente o rei do carimbó, e da minha parte dou-lhe plenas bênçãos para que prossiga divulgando essa criação do povo e redobrando sempre o seu sucesso”. No jornal paulista *A Gazeta*, o redator

³⁹⁵ Carimbó político. *A Província do Pará*. Belém, 19 nov. 1976, p.4.

³⁹⁶ loc. cit.

³⁹⁷ Carimbó, o ritmo dos terreiros para os salões elegantes. *A Província do Pará*, Belém, 04 abr. 1976, p. 11, cad. 3.

que tratava da cobertura do tão propalado encontro afirmou que: “esta declaração soou como um brinde para o humilde Pinduca, pois Câmara Cascudo é um dos homens que mais entendem de Folclore neste país”.³⁹⁸

De fato, no contexto dos meios de imprensa e entre os intelectuais de tendência folclorística, Câmara Cascudo era a maior “autoridade”. Ele era sempre evocado às explicações sobre as manifestações folclóricas das mais variadas, sendo quase obrigatório utilizar o seu citadíssimo *Dicionário do Folclore Brasileiro* (1951), material recorrente nas matérias em que se buscava esclarecer o carimbó aos leitores. Essa compreensão estava presente nos comentários da imprensa nacional e também no Pará. Por essa razão, a partir do encontro com o folclorista potiguar, Pinduca foi tratado em outros termos pela imprensa, que cristalizou o termo “rei do carimbó” e deu outro caráter à trajetória do artista, referido como:

Pioneiro que, com sua pequena orquestra, levou o legítimo carimbó dos terreiros e praias para os salões de festas e bailes, divulgando e transmitindo esse ritmo envolvente (...). Com suas gravações, Pinduca fez com que o carimbó se alastrasse pelo Brasil, levando inclusive inúmeros cantores de comprovada popularidade a incluir o mesmo em seus repertórios.³⁹⁹

Percebemos que na matéria desapareceram referências à descaracterização, supostamente liderada por Pinduca com sua obra, fundamentada na autoridade conferida aos folcloristas de definir a arte e a cultura popular. Cascudo ampliou e redimensionou a opinião pública sobre o carimbó e alistou-se ao lado de Pinduca no embate simbólico com os que consideravam sua vertente estética como “abastardora”.⁴⁰⁰

No âmbito do posicionamento de Câmara Cascudo divulgado na imprensa, ocorreu uma compreensão de que o “legítimo carimbó” também poderia ser feito com a incorporação de instrumentos eletrônicos. Nas matérias da imprensa, a coroação abria espaço à celebração dos números expressivos de vendagem que o 4º álbum da série *Carimbó e Sirimbó no embalo do Pinduca* obteve no Centro-Sul do País. Nesse sentido, era vinculada a ideia de na época o sucesso comprovava “que a merecida popularidade para o ritmo genuinamente brasileiro já atinge até mesmo os grandes centros”. Na *Gazeta de São Paulo*, também foi descrito como “a forma vibrante e contagiante de dançar (...) fizeram do ritmo um sucesso sem precedentes em toda a história do folclore brasileiro”. Pinduca seria, portanto, responsável por um movimento

³⁹⁸ Carimbó: uma saída para a música popular do Brasil? *A Gazeta*, São Paulo, 25 fev. 1975, s/n.

³⁹⁹ Loc. cit.

⁴⁰⁰ Carimbó de Pinduca contagia o Brasil. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 2 jan. 1977, s/n.

semelhante ao ocorrido com o samba, “antes cultivado no seio do seu povo de origem, o carimbó também está saindo em marca para conquistar outras plateias (...)”⁴⁰¹

Em grande medida, a imprensa paraense celebrou o episódio da “coroação” como positivo para a divulgação do folclore regional. Entre os que fizeram menção ao ocorrido estava o colunista paraense Edwaldo Martins, que reafirmou a importância do reconhecimento de Câmara Cascudo a Pinduca. Segundo ele, o folclorista potiguar “não poupou elogios ao artista”⁴⁰² e explicou que “esta declaração soou como um brinde para o humilde Pinduca, pois Câmara Cascudo é o homem que mais entende de folclore neste país”⁴⁰³. No *Jornal do Brasil*, a cobertura a respeito do encontro entre deles, reproduzindo a matéria da *A Gazeta*, tratou o evento da seguinte maneira:

Com uma pequena e quase rudimentar orquestra, há três anos Pinduca divulga o ritmo, originário da África (...) e aclimatado no Pará, especialmente, seu quarto LP, da série Carimbó e Sirimbó no Embalo do Pinduca, lançado no ano passado (...) já atingiu 80 mil cópias.⁴⁰⁴

Nesse contexto bastante favorável, Pinduca lançou, em 1977, mais um disco: *No embalo do carimbó e sirimbó vol. 6*.⁴⁰⁵ Na mesma linha dos anteriores, e com uma inédita aclamação de seus críticos, dentro e fora do Pará, deu prosseguimento no âmbito das temáticas e dos arranjos que o levaram a um considerável sucesso nacional. Esse álbum tinha uma concepção voltada mais objetivamente para uma afirmação identitária que identificasse o seu carimbó como um elemento característico do Pará, buscando se enquadrar na “missão” de divulgador e demarcar o espaço alcançado pelo gênero no âmbito fonográfico. A identidade paraense foi logo estabelecida na canção de abertura “A garota do tacacá”. Tratou de uma temática mais abrangente e que incorporava também o espaço urbano, assim como referiu-se a símbolos da culinária local. Essa afirmação identitária possivelmente soava como resposta aos acusadores de deturpação. A canção deu a tônica da concepção do álbum: a exaltação do carimbó como um fenômeno paraense que havia se consagrada além de suas fronteiras.

Essa expansão das fronteiras se revelou em duas músicas: primeiramente na “De lá cá” em parceria com Eliana Pittman, atestando o sucesso nacional obtido. Esse fenômeno também foi evidenciado na “Carimbó em Portugal”. Ele articulou, além do testemunho do sucesso internacional que o gênero obteve, mais uma experimentação musical. Na canção realizou mais

⁴⁰¹ Carimbó: uma saída para a música popular do Brasil? *A Gazeta*, São Paulo, 25 fev. 1975, s/n.

⁴⁰² MARTINS, Edwaldo. Carimbó. *A Província do Pará*, Belém, 05 abr. 1976, p. 13.

⁴⁰³ MARTINS, Edwaldo. loc. cit.

⁴⁰⁴ Carimbó: uma saída para a música popular do Brasil? *A Gazeta*, São Paulo, 25 fev. 1975, s/n.

⁴⁰⁵ PINDUCA. *No embalo do carimbó e sirimbó vol. 6*. Rio de Janeiro: Beverly, 1977. LP.

uma fusão, neste caso entre o carimbó e o tradicional “vira” português. Na letra e no arranjo ganhou nexos essa nuance:

Ô vira, vira, vira,
 Ô vira mocidade
 O carimbó em Portugal
 É a grande novidade
 O sapo cantava, macaco respondia
 O meu carimbó agora é com Maria.⁴⁰⁶

Em 1977, a imprensa aclamava o sexto LP do artista. As turnês realizadas por Pinduca e seu conjunto continuaram a ser relacionadas a uma “missão” divulgadora. Em nota do *Estado do Pará*, de 17 de agosto de 1977, afirmou-se que: “finalmente, quando acabar 77, ele e o conjunto farão uma viagem nacional de ponta promovendo mais ainda o nosso gostoso ritmo regional”⁴⁰⁷. Assim, ganhava sentido a alcunha de “nosso Rei do Carimbó” defendida por inúmeros críticos e jornalistas. Um dia após essa nota, Pinduca visitou o Rádio Guajará, pertencente ao mesmo grupo de mídia do periódico *O Estado do Pará*, para uma entrevista. Foi mais uma vez denominado de “Rei do carimbó”. A explicação para a titulação, foi confirmada não só pela dita divulgação “missionária” da música paraense, mas especialmente pelo sucesso mercadológico, com o qual inúmeras gravadoras “paqueravam”. Isso foi explicado pela imprensa como por uma natural lógica de que: “também, pudera, vendendo o que Pinduca vende, não há gravadora, que se possa dar ao luxo de preteri-lo”⁴⁰⁸. O artista paraense passou a ser um sucesso nacional, enquadrado no panteão dos que vinham surgindo e se destacando nesse panorama. No artigo do jornal *O Estado do Pará* destacado, a cobertura desferiu a conclusão de que Pinduca naquele contexto estava “imerso no contexto dos artistas de maior sucesso e de melhor vendagem de disco, sempre preocupado com a divulgação da música regional lá fora”.⁴⁰⁹

Pinduca recebeu em 1977, o título de honra ao mérito da Assembleia Legislativa do Pará, por serviços musicais de divulgação do carimbó. Interessante notar a projeção meteórica de importância cultural, ou capital simbólico, que o gênero conseguiu mediante sua presença na mídia brasileira. Ele passou a ser uma unanimidade quanto ao fator de identidade paraense

⁴⁰⁶ PINDUCA. *No embalo do carimbó e sirimbó vol. 6*. Rio de Janeiro: Beverly, 1977. LP.

⁴⁰⁷ Pinduca. *O Estado do Pará*, Belém, 17 ago. 1977, p. 9.

⁴⁰⁸ loc. cit.

⁴⁰⁹ loc. cit.

naquele contexto. Aqueles que se negavam a reconhecer essa representatividade sofriam desaprovações da opinião pública.⁴¹⁰

Pinduca lançou em 1978 o sétimo álbum de sua carreira, *No embalo do carimbó e sirimbó vol. 7*, que seguiu a linha temática e de arranjos desenvolvidos nos dos anteriores⁴¹¹. Ou seja, no âmbito temático acentuou ainda mais o teor de cronista urbano, tratando do cotidiano de Belém, com destaque para a canção “Depois da chuva”:

Eu vou falar com meu bem
Depois da chuva que cai
Todo dia em Belém
Vou à cidade passear
Ver o Arquimedes na esquina
E o cheiro-do-Pará
Na casa da Mariazinha
A judite o tacacá
A Iaiá o tucupi
Castanha-do-Pará
Tigela de açaí.⁴¹²

Além dessa crônica urbana voltada para a capital paraense, Pinduca também teceu narrativas de seu sucesso nacional de forma reiterada. O volume 7 do cantor foi o disco mais explorado em suas turnês fora do Pará. A música “Mistura Boa”, tratou de suas passagens pelo Nordeste, assim como nas faixas “Adeus Fortaleza” e “Ê Bahia”, homenageando esses estados onde fez um sucesso considerável. No plano especificamente musical, Pinduca intensificou a diversificação de gêneros que compuseram seu repertório, assim como sua capacidade de criação referente a novas misturas entre eles. Podemos dizer que esse álbum realizou uma síntese bastante variada. A letra da canção *Mistura Boa* tratou na sua letra essa versatilidade:

Eu já fiz carimbó e cantei
Eu já fiz lári-lári e dancei
Eu á fiz sirimbó e gravei
Vou agora cantar
Uma mistura boa
A morena vai gostar
Vou cantar pra você Maranhão
Vou cantar pra você Ceará
Piauí, Pernambuco e gostei
No Amazonas cantei
Santarém está bonita demais
Altamira do meu coração
Abaetetuba saudades me traz

⁴¹⁰ loc. cit.

⁴¹¹ PINDUCA. *No embalo do carimbó e sirimbó vol. 7*. Rio de Janeiro: Beverly, 1978. LP.

⁴¹² loc., cit.

Festa de Conceição.⁴¹³

A música “Adeus Fortaleza” revela uma faceta interessante da concepção artístico-ideológica de Pinduca. Ao mesmo tempo em que comemorou a receptividade de suas obras, tratou de afirmar a identidade do gênero siriá como paraense. Criando uma premissa de que a “originalidade” e “legitimidade” dele só pudesse ser encontrada no Pará. Essa consideração pode estar relacionada à popularidade alcançada, com gravação de muitos artistas da região Nordeste, que aprofundaremos posteriormente. Tendemos a considerar que Pinduca estava exercendo a “missão” que lhe foi cobrada/concedida de defender o Pará no plano simbólico de sua identidade na indústria fonográfica brasileira:

Adeus Fortaleza,
 Adeus Ceará
 Levo saudades comigo
 Adeus, não posso ficar
 Levo uma rede comigo
 Levo também uma flor
 Deixo que fique contigo
 este canto de dor
 Cantando meu siriá
 Eu quero me balançar
 Ao lado da minha amada
 Lá em Belém do Pará
 Siriá, siriá
 Você é do meu Pará.⁴¹⁴

Esta questão de impor a “legitimidade” e preservar a origem dos gêneros paraenses foi uma tônica que Pinduca assumiu na narrativa de seus discos lançados no final dos anos de 1970. Quando lançou em 1979, o volume 8 de sua coleção *No embalo do carimbó e sirimbó*, mais uma vez dialogou, no plano simbólico, com Pernambuco. O carimbó e o siriá, assim como seu estado híbrido de sirimbó, se popularizaram nesse estado. Por essa razão, havia uma preocupação de situar cada gênero em seu lugar de origem⁴¹⁵. Na canção *mensagem à Recife*, a letra diz que:

Recife segura o que é teu
 Que eu seguro o que é meu
 Me manda teu frevo Recife
 Que eu te mando o meu carimbó
 É sangue do nosso sangue
 Raiz dos nossos avós
 Não para teu frevo Recife

⁴¹³ PINDUCA. *No embalo do carimbó e sirimbó vol. 7*. Rio de Janeiro: Beverly, 1978. LP.

⁴¹⁴ loc. cit.

⁴¹⁵ PINDUCA. *No embalo do carimbó e sirimbó vol. 8*. Rio de Janeiro: Beverly, 1979. LP.

Carimbó aconteceu
 Vamos mostrar o que é nosso
 E ainda não morreu
 (...)
 Eu quero um frevo Recife
 Pra cantar no meu Pará.⁴¹⁶

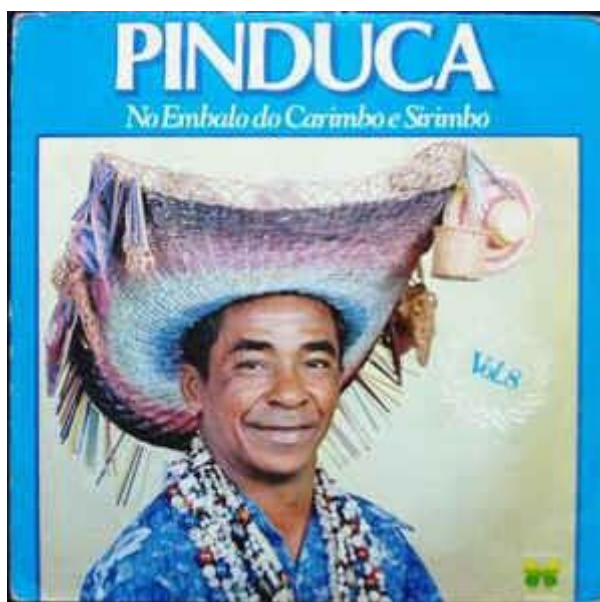
Interessante notar que os volumes 7 e 8 trouxeram essa preocupação com um “discurso de perda”, no sentido de que os artistas de outras regiões estariam querendo apropriar os gêneros paraenses aos seus repertórios locais e torná-los nacionais. Contra essa demanda, Pinduca articulou um discurso musical e textual voltado para a “defesa” e divulgação da “propriedade” folclórico-popular desses gêneros. Na canção “Mensagem à Recife”, articulou um discurso folclorista situando a musicalidade como fruto do “nosso sangue” e “raiz dos nossos avós”, invocando uma “essência popular” específica para cada criação artística popular.

Para demarcar a legitimidade desses gêneros como paraenses, duas faixas do disco realizaram essa tarefa: 1) em “Sereia”, foi narrado um encontro entre um conjunto de banguês que executavam o siriá e uma sereia no interior do Pará, estabelecendo o elo de legitimidade folclórica; 2) na canção “Quem vai ao Pará, parou” houve mais uma crônica de um cântico de domínio público que foi regravado por Pinduca.

Nesse álbum, Pinduca também explorou as múltiplas apropriações, em especial as latino-americanas. Incorporou duas canções do gênero chá chá chá. Entre elas estavam “Chá chá chá do Pará” e “Não Posso Mais”; merengue, com “Mêlo do estivador”; e mambo, com “O Cavallo (El caballo)”.

FIGURA 12 - LP *NO EMBALO DO CARIMBÓ E SIRIMBÓ VOL. 8* (1979)

⁴¹⁶ loc., cit.



FONTE: Fonoteca Sátyro de Melo

Essa preocupação em estar conectado com a tradição, que inúmeros artistas paraenses expressavam ao gravar discos de carimbó, foi uma tônica quase obrigatória nas produções musicais do tipo. Também podemos dizer que o carimbó demarcava a identidade dos mais diversos gêneros, ou seja, os artistas de outras tendências estéticas passaram a incorporar canções ou elementos do carimbó como um aspecto que evidenciava uma marca de pertencimento.

Em 1977, Verequete definia Pinduca como um artista que elaborava uma linha estética diferente da sua, descaracterizada de sua fonte “folclórica”. Segundo ele:

Foi responsável por muito do que aconteceu ao carimbó. Ele, por assim dizer, entregou o ouro ao bandido, na parceria que fez com Eliana Pittman. Pra ele, tudo bem, que viu seu ritmo (...) bastante divulgado, mas o carimbó foi duramente prejudicado, porque foi desvirtuado. Ele adulterou tudo, colocando um instrumental que, absolutamente, não é condizente com a tradição do carimbó.⁴¹⁷

Essa noção foi reforçada por Raimundo Leão “Curica”, pertencente ao Conjunto Uirapurú, ao afirmar que eram praticantes de um carimbó “pau e corda”, diferentemente das expressões descaracterizadas. Os usos de instrumentos eletrônicos modificavam a essência artística dos grupos: “carimbó de raiz é aquele antigo, pau e corda. Agora tem o sofisticado que

⁴¹⁷ MORAES, Abmael. Ascensão e queda do carimbó. **Observador Amazônico**, Belém, ano 2, n. 06, junho, 1977. “Página Dupla”, p. 4.

a gente coloca uma guitarra, um contrabaixo, mas pau e corda. Eu me sinto mais satisfeito tocando pau e corda. (...)”⁴¹⁸

Em entrevista, Curica desmistificou uma temática recorrente, e que elegeu Pinduca como “esperto”, por pretensamente se aproveitar da inocência de outros artistas para gravar suas canções. Segundo Curica, isso era “história que chegava para Verequete: estão roubando tua música! Mentira!”⁴¹⁹. Portanto, ele afirmou que havia uma “camaradagem” e o reconhecimento do sucesso do carimbó nas suas vertentes. Em suas palavras: “Quando estávamos tocando no terreiro no Jurunas, Pinduca (...) ia lá com os músicos. (...) Aquilo era um prazer pra nós”⁴²⁰

Raimundo Leão “Curica” lembrou de Verequete e Pinduca como representantes de dois segmentos diferentes e relevantes em suas particularidades. Sendo assim, cada construção estética foi importante dentro do movimento de popularização do carimbó. Nesse sentido, ao tratar de Pinduca, o artista considerou que ele contribuiu esteticamente, já que ele “sofisticou o carimbó, a batida eletrônica. Ficou bonito. Foi aí que ele se consagrou”⁴²¹. Uma outra vertente do que segundo ele era o “pau e corda”, feito pelo grupo ao qual pertencia. No conjunto, quando havia a sugestão de incorporar algum instrumento eletrônico os integrantes diziam: “Verequete nós não pode fazer porque nós somos pau legítimo, pau e corda legítimo”⁴²². Na sua compreensão, essa perspectiva de realizarem expressões diferentes de carimbó eliminou possíveis rivalidades entre eles. Ou seja, para Curica, “cada um faz o seu trabalho em outro estilo e deu certo. Pinduca fez o eletrônico e deu certo. Foi aceito pelo povo. Nós fomos primeiro. Pinduca veio pra cá. Agora o pau e corda era bom. (...) Isso era um estrondo”⁴²³

Com relação a essa proximidade entre os artistas do carimbó em evidência mercadológica, Raimundo Leão “Curica” tratou em depoimento da solidariedade recorrente. Buscavam agir mutuamente em benefício da emergência das suas obras. Narrou um episódio em que houve interesse da gravadora Copacabana em contratar Verequete e o Conjunto Uirapuru para seu *cast*, “missão” concedida a Pinduca:

A gravadora Copacabana mandou Pinduca como representante fazer uma proposta de contrato para o Verequete (...), mas ele não aceitou dizendo que não queria ser concorrente do Pinduca. A nossa gravadora era fraca. Pegamos uma Kombi com 11 ‘machos’, por um debito que tinham, fomos 5 dias de viagem para o Rio de Janeiro. Chegando lá queriam que a gente

⁴¹⁸ Raimundo Leão “Curica”. Entrevista concedida em 20 mar. 2014.

⁴¹⁹ loc. cit.

⁴²⁰ loc. cit.

⁴²¹ loc. cit.

⁴²² loc. cit.

⁴²³ loc. cit.

gravasse o terceiro disco. Eu disse vocês pagam os dois trabalhos e a gente tá dentro.⁴²⁴

Essa narrativa explicitou alguns aspectos recorrentes no âmbito do carimbó e sua emergência na indústria fonográfica brasileira. Entre eles, estava o interesse da gravadora Copacabana em ampliar o investimento no gênero com a inclusão de novos artistas de carimbó; o envolvimento de Pinduca para incorporar Verequete ao *cast* da Copacabana, tendo em vista a precariedade da gravadora CID em promover os seus álbuns. Pinduca se constituiu nesse e em outros episódios como um mediador cultural, enviando e sugerindo a incorporação de novos artistas paraenses ao espectro das grandes gravadoras. Foi também “padrinho” de novos sujeitos interessados em incorporar em seus repertórios músicas do gênero. Além da profunda influência estética, cultural e política que a sua obra imprimiu.

⁴²⁴ Raimundo Leão “Curica”. Entrevista concedida em 20 mar. 2014.

5 “ISTO É CARIMBÓ”: ENTRE ARTISTAS E FOLCLORISTAS

As políticas culturais do período da Ditadura Civil-Militar eram dirigidas à repressão de grupos específicos. Incentivavam o desenvolvimento de certas práticas culturais, que estavam a serviço do Estado e/ou do desenvolvimento de uma indústria cultural e não representavam ameaças. Certas instituições foram criadas para desenvolver a cultura de massa, tanto quanto um negócio lucrativo, quanto financiamento de manifestações culturais vistas como atreladas à valorização nacional. Instituições como a Funarte, a Embrafilme e outras, foram criadas para favorecer ideologicamente uma visão “não-subversiva” e “patriótica”⁴²⁵. Os folcloristas, de fato, estavam próximos do Estado, conduzindo políticas culturais e caracterizados como autoridades na condução do financiamento e promoção de manifestações de artistas e gêneros populares e/ou folclóricos, como aprofundaremos ao longo do texto.

A Comissão Nacional de Folclore foi uma das instituições voltadas para o fomento da arte nacional a fim de revelar a cultura popular, em contraponto aos “subversivos”. Os artistas folclóricos não eram alvo da censura, ao contrário possuíram um lugar privilegiado. Dentro da retórica de valorização do patriotismo, eram utilizados pelo regime autoritário como uma ferramenta político-ideológica.⁴²⁶

Com base na ascensão mercadológica do carimbó, os defensores de sua originalidade e da perpetuação de suas características folclóricas desenvolveram estratégias de fomentar uma vertente estética que atendessem aos desígnios paradigmáticos dos folcloristas. Nesse intuito, algumas expressões artísticas do gênero passaram a ser desenvolvidas nos fonogramas com a “tutela” desses intelectuais, assim como recebendo o apoio de instâncias governamentais. Artistas que ainda não pertenciam à “moda” passaram a se perceber como sujeitos folclóricos e nesse momento passaram a reivindicar seu espaço, não só mercadológico, como representantes do “autêntico”.

Um caso paradigmático nesse sentido foi a emergência dos artistas do município de Marapanim. Eles foram endossados pelo discurso folclorista e tiveram uma relativa inserção mercadológica pautada nessa representação do que era necessário revelar ao grande público. Uma amostra dessa afirmativa pode ser notada na matéria a seguir, publicada no periódico carioca *O Jornal do Brasil*:

⁴²⁵ ORTIZ, Renato. **A Moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Braziliense, 1988.

⁴²⁶ ORTIZ, Renato. loc. cit.

(...) as duas mais famosas praias de mar do Pará, Salinas e Marudá (...). Salinas distante 205km de Belém, está ligada por rodovia pavimentada (...). Marudá mais próxima (...). São praias oceânicas, onde o turista pode ter contato com o folclore regional. (...) Em Marudá, no Município de Marapanim, são realizadas apresentações de carimbó e siriá, ritmos tipicamente paraenses, por grupos folclóricos locais autênticos. Marapanim é considerado o lugar de origem do Carimbó, ritmo que a conquistou todo o Brasil através de gravações de Eliana Pittman, Pinduca e de Fafá de Belém.⁴²⁷

Esses artistas figuravam como uma versão que poderia ser tomada como “autêntica”. Entre eles, veio à tona a obra de um até então desconhecido compositor, Lucindo Rebelo da Costa, o “Mestre Lucindo”. O emergente artista, pescador de profissão, segundo Vicente Salles, foi “um dos mais notáveis guardiães da cultura popular de Marapanim”.⁴²⁸

A memória do carimbó no município foi intimamente atrelada à trajetória de Mestre Lucindo, em especial após a gravação de seu único disco em 1974. Para a maioria dos artistas e intelectuais de Marapanim, ele se constituiu como uma referência local, assim como o “verdadeiro rei” do carimbó.⁴²⁹ Em 2013, foi construído um monumento em homenagem a Mestre Lucindo. Ele foi erguido na entrada da cidade, constando de uma estátua colorida, na qual aparece com uma vestimenta considerada tradicional por intelectuais folcloristas, portando um banjo.

⁴²⁷ FONSECA, Ribamar. Quando toca o carimbó, ninguém fica parado. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 01 set. 1976.

⁴²⁸ SALLES, Vicente. **Música e Músicos do Pará**. Belém: edição do autor, 2002, p. 120.

⁴²⁹ SILVA, Evandro Magalhães da. **Mestre Lucindo: a memória para a história do carimbó**. Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em História. Belém: Faculdade Integrada Brasil-Amazônia, 2017.

Figura 13 - Estátua de Mestre Lucindo (entrada do Município de Marapanim)



FONTE: Acervo pessoal do autor

Mestre Lucindo nasceu em 1908, em uma comunidade da região do Salgado Paraense, denominada Água Boa Rio Cajutuba. Atuou durante sua vida como pescador, compositor e “rezador de ladainhas” em latim. O seu envolvimento na seara cultural também se configurou como promotor de expressões consideradas folclóricas, como Cordões Juninos e organizador de grupos de carimbó. Com destaque para os Canarinhos de Marapanim, grupo que o acompanhou na gravação de seu único álbum⁴³⁰. Começou sua carreira a partir dos ensinamentos de Mestre Cantídio, outra figura emblemática da história do carimbó do município, considerado por moradores e outros sujeitos como o responsável pela “origem” do gênero, ligado à comunidade de Maranhãozinho, onde teria sido criado⁴³¹. O primeiro conjunto de carimbó criado por Lucindo Costa foi o Flor da Cidade, presente na primeira e emblemática apresentação a George Colman, em 1958, organizada pela Comissão Paraense de Folclore, referida anteriormente. Esse fato demonstra o envolvimento de Mestre Lucindo com os praticantes do folclórico no município de Marapanim, se configurando como um agente e liderança, assim como havia uma aproximação com os folcloristas desde a década de 1950.

Em entrevista concedida em 2015, Bruno Coelho, secretário de cultura da prefeitura de Marapanim, reiterava a importância que Mestre Lucindo e o carimbó do município tinham.

⁴³⁰ Informações retiradas do monumento em homenagem a Mestre Lucindo em Marapanim. Inaugurado em 05 de dezembro de 2013.

⁴³¹ CHAVES, Patrick da Silva. **Os “mestres” do carimbó de Marapanim**. Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em História. Belém: Faculdade Integrada Brasil-Amazônia, 2014.

Segundo ele, era necessário um maior interesse do Estado em desempenhar políticas públicas de salvaguarda voltadas para Marapanim, visto por ele como o *locus* privilegiado para a “preservação do carimbó”. Bruno Coelho elencou Mestre Lucindo como continuador de uma seara de inúmeros compositores que o inspiraram, mas afirmou uma importância significativa que o artista obteve com a gravação de seu disco.⁴³²

Essa premissa foi também apontada por Carlos Canuto, folclorista e historiador local de Marapanim, que afirmou o disco ser um marco para o carimbó: “Mestre Lucindo grava seu primeiro LP e aí aparece para o mundo, sendo um grande nome e aí os demais carimbozeiros, que mais tarde se tornaram mestres, se inspiraram em Mestre Lucindo”⁴³³. O informante demarcou, portanto, uma tradição criada a partir do lançamento do “mitológico” álbum dos Canarinhos de Marapanim, liderados por Lucindo Costa. Em um interessante movimento, a produção desse disco pioneiro em 1974, foi capaz de elevar a importância de Mestre Lucindo como o mais importante compositor da localidade e como um paradigma folclórico. Segundo Carlos Canuto, esse LP o elevou a categoria de “maior nome da cultura Marapaniense”.⁴³⁴

Mestre Éber Costa, fundador do grupo “Os Novos Canarinhos de Marapanim”, afirmou em entrevista que Lucindo Costa foi a grande referência, não somente para ele, mas para a “maioria dos caboclos do carimbó”. Ele afirmou que a produção fonográfica elaborada pelos carimbozeiros, nas décadas posteriores aos anos de 1970, foi amplamente marcada pelo modelo das composições de Mestre Lucindo.⁴³⁵

Éber Costa também criticou a emergência das canções de carimbó denominadas de “Domínio Público”, pois muitas das que foram divulgadas e gravadas nacionalmente na década de 1970 foram compostas na verdade por Mestre Lucindo. Assim como criticou o descrédito que demarcou o sucesso do gênero, devido ao fato de que muitas canções foram produzidas em discos de outros artistas paraenses e nacionais, embora fossem amplamente conhecidas anteriormente no município. A esse respeito afirmou que: “O cara ouve ‘o pescador’ lá fora, há isso é o Pinduca! Que Pinduca nada rapaz, isso é o hino carimbó pescador, letra e música de mestre Lucindo”.⁴³⁶

⁴³² Bruno Coelho. Entrevista concedida em 10 mai. 2015.

⁴³³ Carlos Canuto. Entrevista concedida em 20 mar. 2015.

⁴³⁴ Loc. cit.

⁴³⁵ Éber Costa. Entrevista concedida em 17 mai. 2015.

⁴³⁶ loc. cit.

Mestre Lucindo emergiu como uma terceira via dentro de um discurso que fincava duas versões popularizadas, e encabeçadas por Verequete e Pinduca, na produção fonográfica. Ele propôs em seu disco de estreia em 1974, como integrante do Conjunto Carimbó Canarinho de Marapanim, demonstrar para o público sua versão do gênero, trazendo um modelo compreendido como um contraponto ao que era denominado como folclórico. Nesse sentido, o título de seu álbum trazia a máxima “Isto é carimbó!!” Essa percepção buscava deslocar o sentido do que era massificado quanto conceito do gênero, desqualificando as produções existentes e popularizadas por outros artistas bem-sucedidos mercadologicamente. E reiterava na capa a explicação: “O carimbó autêntico, gravado em Belém do Pará”.⁴³⁷

Dentro da demanda por novos artistas que realizassem composições de sucesso, havia um interesse em produzir discos de carimbó devido ao sucesso mercadológico de Pinduca. Nesse intuito, a gravadora RGE/Fermata idealizou a produção de um disco com um artista folclórico e, por essa razão, o Conjunto de Carimbó Canarinhos de Marapanim foi convidado para gravar nos Estúdios Rauland de Belém as canções compostas por Mestre Lucindo.

FIGURA 14 - CAPA DO DISCO *ISTO É CARIMBÓ!!* DOS CANARINHOS DE MARAPANIM (1974)



FONTE: Fonoteca Sátyro de Melo

⁴³⁷MARAPANIM, Canarinhos de. *Isto é carimbó!!* São Paulo/Belém: RGE/Fermata/Rauland (Erla), 1974. LP.

Podemos perceber que o discurso na capa do disco buscou estabelecer essa perspectiva de que, contrariando as ideias difundidas na grande mídia, ainda não era conhecido do grande público o “que era carimbó”, pelo menos em seu modelo “autêntico”. Em linhas gerais, as diferenças musicais e temáticas não eram tão diferentes das concepções estético-ideológicas já elaboradas e popularizadas. Por outro lado, a perspectiva de discursos paradigmáticos que elegeram Marapanim como o lugar de “origem” do carimbó foram determinantes na sua retórica de autenticidade.

O fato de Lucindo Rebelo Costa não ser um profissional da música, mas um artista convocado ao debate por sua representatividade folclórico-musical em Marapanim, dava uma legitimidade simbólica não obtida pelos artistas em ascensão midiática. Esses não eram representados nesse tipo de discurso de autenticidade devido ao fato de não serem mais intimamente vinculados ao espaço interiorano.

Os discursos propalados sobre a autenticidade da tradição carimbozeira localizavam o gênero no interior do Pará, mais especificamente na “alma” simples do artista que vivenciava diretamente o trabalho e o lazer do caboclo. Nessa lógica, Mestre Lucindo e o Conjunto Carimbó Canarinho de Marapanim representavam não só o “verdadeiro” carimbó, mas também as esperanças de preservação em luta simbólica contra as “deturpações” criadas nesse nexo da concepção do disco. Definia a produção fonográfica difundida até então, como tudo o que não poderia ser tomado como carimbó.

No disco, as canções tratavam de temas referentes ao cotidiano do trabalho no campo e as observações da natureza. Além disso, Lucindo Costa era um artista que dialogava com um discurso ecológico de valorização do espaço amazônico. Havia uma sutileza no discurso textual do artista que não era encontrada nos outros compositores. Como exemplo, a canção “Pescador” retratou esse universo:

Pescador, pescador
 Por que é que no mar não tem jacaré
 Pescador, pescador,
 Por que foi que no mar não tem peixe-boi
 Eu quero saber a razão que no mar não tem tubarão
 Quero saber por que é que no mar não tem a Jacaré
 Ah! Como é bom pescar na beira-mar
 Em noite de luar.⁴³⁸

No contexto de criação no qual o artista se inseriu, a canção tratou de uma ausência, uma sugestão da destruição da natureza pelo homem. Reside no texto dessa canção uma crítica

⁴³⁸ loc. cit.

ao “progresso”, identificada por alguns autores que analisaram sua obra. A falta desses animais nos espaços naturais tem a ver com uma certa atitude predatória do mundo capitalista.⁴³⁹

Na canção “Pescador”, há uma ambientação característica do carimbó e a recorrente associação com a pescaria e muitas outras práticas do homem interiorano. Especialmente, a temática do espaço praiano tem sido uma tônica demarcadora, o que orientou à região do Salgado a existência do carimbó autêntico. A noção de praiano como o espaço “primitivo” do carimbó também conferiu um outro nível de autenticidade na concepção do disco.

Na construção estética, há uma semelhante elaboração a que foi realizada nos arranjos de Verequete e o Conjunto Uirapuru. A diferença mais marcante se concentrou na predominância do banjo na execução dos Canarinhos de Marapanim. O canto coletivo ainda se mantém como uma característica, assim como a performance do intérprete principal. Quanto a Pinduca, as diferenças estéticas se identificaram no formato instrumental. Em linhas gerais, as temáticas que Verequete e Pinduca cantavam estavam em grande parte ligadas ao mesmo contexto retratado por Lucindo Costa. O nexó estético-ideológico foi definido sutilmente por alguns elementos referentes não exclusivamente à audição, mas à percepção que sujeitos envolvidos com suas percepções propagavam. O nexó simbólico, que conferiu a Mestre Lucindo uma notoriedade, tinha relação com o seu lugar de experimentação e cultivo do carimbó. Foi percebida por intelectuais e artistas como um elemento único em sua caracterização.

O discurso de legitimidade evocado pelo disco *Isto é carimbó!!* tem uma relação fundamentada na caracterização já construída ao longo das décadas pelos folcloristas. Nos anos de 1970 esse discurso foi incorporado à retórica dos artistas populares, que passaram a se auto identificar como enquadrados nas classificações dos folcloristas. Entre os elos, estava a questão étnico-racial, mas na construção conceitual do disco foi suprimida o elo africano, a referência poética ficou restrita ao termo “morena”, recorrente em inúmeras canções. O espaço de prática musical se referia a um espaço mestiço, não havendo a construção de um elo da tradição relacionado especificamente com o passado negro. A poética do Mestre Lucindo estava inteiramente relacionada com essa identidade “morena” do cântico do carimbó na sua percepção. O recorrente direcionamento ao vocativo entrava em consonância com as teorias do folclore que entendiam as manifestações amazônicas como um novo amálgama que identifica o caboclo amazônico como o “tipo ideal” representativo da região.

⁴³⁹ MACIEL, Antônio. loc. cit.

O aspecto autoral foi um elemento importante na configuração da obra, pois as gravações de Lucindo Costa seguiram a preocupação de delimitar o autor e definir o pertencimento ao município de Marapanim. Ao contrário do que costumeiramente se entendia como de “domínio público”, houve uma necessidade de registro pela salvaguarda das canções, resguardando direitos autorais em um contexto que envolvia preocupações de “usurpadores” do folclore, aproveitadores da indústria fonográfica capazes de apropriações do material musical.⁴⁴⁰ Perante um contexto de popularização de pretensas “deturpações” e “exploradores da arte popular”, ganhou força a necessidade de registrar os mais variados artistas que eram considerados populares para fincar uma espécie de “resistência” cultural do carimbó.

Fenômeno semelhante foi construída em torno do Conjunto Folclórico Paramaú, também formado em Marapanim e liderado pelo Mestre Venâncio. O conjunto também era atrelado ao apoio da Funarte mediante a intervenção de Vicente Salles, responsável também pela produção e captação de recursos para o registro em disco do grupo. No álbum *Carimbó* de 1975, houve a caracterização de um modelo paradigmático que se enquadrava nas tradições discursivas dos folcloristas. Esse fato se evidenciou na contracapa do disco, em que figurou um texto de introdução do grupo assinado pela folclorista Maria Brígido, da Comissão Paraense de Folclore à época. Segundo ela, o Conjunto Folclórico Paramaú “toca, canta e dança o autêntico folclore de Marapanim”⁴⁴¹ e a sua autenticidade residia na caracterização “primitiva” da sua expressão estético-musical, já que esses artistas cantavam e dançavam “um repertório ingênuo; (...) fazem versos e músicas com o dom que Deus lhe deu, pelo impulso (...) do inconsciente folclórico, por impelir o homem do povo, (...) a transmitir o que herdou (...)”⁴⁴². Essas características foram determinantes para localizar nesse grupo os elementos que o tornavam ímpar no contexto, salvaguardando na sua ingenuidade o verdadeiro folclore.⁴⁴³

Segundo a folclorista Maria Brígido, além da “ingenuidade”, o Conjunto Folclórico Paramaú congregava outro aspecto relevante às caracterizações simbólicas que o definiam como folclórico: a mestiçagem étnico-racial. Na visão dela, houve uma mestiçagem que necessariamente caracteriza o folclore amazônico, atribuindo uma presença de matriz africana, embora menos significativa. A capa retratou essa preocupação da identidade étnico-racial como um constructo do folclórico no carimbó, já que buscou expressar a presença negra em

⁴⁴⁰ Uma parte da obra de Mestre Lucindo só veio ao público em 1998, com a gravação de um disco comemorativo lançado pela Secretaria de Cultura do Pará. Foi nessa ocasião incorporada em CD pertencente ao álbum duplo intitulado *Carimbó de Marapanim* com 14 criações do artista.

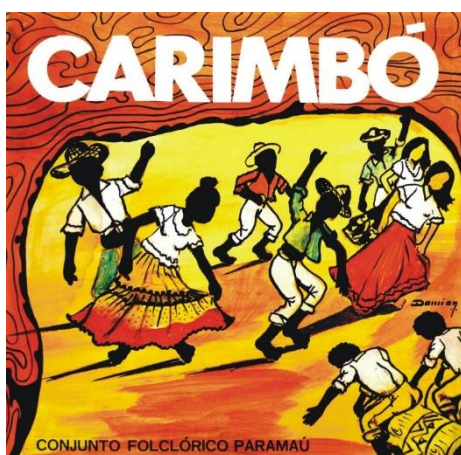
⁴⁴¹ PARAMAÚ, Conjunto. **Carimbó**. São Paulo: FUNARTE/Continental, 1975. LP.

⁴⁴² PARAMAÚ, Conjunto. Loc. cit.

⁴⁴³ PARAMAÚ, Conjunto. loc. cit.

comunhão com os mestiços simbolizados pelas “morenas” dançando. Isso também deve remeter ao aspecto da comunhão das raças propalado repetidamente pelos folcloristas, entendendo a fusão das três raças como um fenômeno carregado de “harmonia” e beleza estética:

FIGURA 15 - CAPA DO ÁLBUM "CARIMBÓ" DO CONJUNTO FOLCLÓRICO PARAMAÚ (1975)



FONTE: Fonoteca Sátyro de Melo

Na caracterização racial dos integrantes dos grupos de carimbó, estava a chave da definição de “pureza”, tomada na imprensa como sendo “grupos formados por caboclos do município que através dos anos, herdaram costumes e tradições cultivadas por seus ancestrais”⁴⁴⁴. O lugar de origem dos músicos do Paramaú possuía legitimidade atrelada à posição geográfica interiorana à qual ainda pertenciam. A “herança repassada” era tomada como segredo para o sucesso perante o público, em sua “forma singular de expressão fez com que conquistassem o carinho e o respeito das metrópoles”⁴⁴⁵. A simplicidade e espontaneidade dos grupos folclóricos representavam uma esperança às “tradições soterradas pelo progresso”⁴⁴⁶ a que pretensamente estavam submetidos os ambientes urbanos.

O “gosto” pelas músicas e musicalidades massificadas e/ou a “estilização” do carimbó eram compreendidos, na época, como fruto do desconhecimento das “tradições folclóricas sem igual”⁴⁴⁷. O sucesso da empreitada da promoção de eventos como este em pauta era naturalmente aguardado como efeito de uma pretensa sedução do público à inigualável descrição da “pureza” e tradição do folclore. O Conjunto Paramaú conquistou destaque nessa

⁴⁴⁴ Grupos do interior em Belém para a Semana de Folclore. **O Liberal**, Belém, 10 ago. 1978, p. 13.

⁴⁴⁵ loc. cit.

⁴⁴⁶ loc. cit.

⁴⁴⁷ loc. cit.

conjuntura como o modelo de grupo folclórico, fortalecido pela origem marapaniense e a legitimidade conferida pela “autoridade” dos intelectuais, assim como o fato de haver se apresentado diversas vezes na capital paraense e de outros Estados. Quando ocorreram as suas apresentações em outros Estados, foi tomado por boa parte crítica especializada como o “melhor conjunto de carimbó daquele município”.⁴⁴⁸

Outro ponto característico do Conjunto Folclórico Paramaú foi a seleção do repertório constituída em quase sua plenitude por canções assinadas como “Domínio Público”. Naquele contexto isso demarcava uma certa evidência folclórica. Expressava com esse repertório, a característica da coletividade e da ingenuidade que continham um grupo musical desse tipo. Nesse aspecto, buscou dentro da indústria fonográfica estabelecer um lugar não-mercadológico devido a não existir propriedade intelectual referente a essas obras. Vicente Salles, ao tratar do caráter coletivo do folclore, discutiu em trabalhos a ideia de que necessariamente para ser folclórico a propriedade intelectual deveria ser abolida, demonstrando o caráter pretensamente desinteressado de sua obra⁴⁴⁹.

Essas caracterizações tornaram a crítica também entusiasmada com o grupo. José Ramos Tinhorão opôs aos “estilizadores” o “verdadeiro carimbó paraense”, que segundo ele, em 1975:

Já podemos ouvir através dos discos do grupo de caboclos do Verequete (...), aparece agora na versão de outro excelente grupo de músicos populares paraenses no disco Carimbó, da etiqueta Music-Color, da Continental. Reproduzindo a música dos incríveis componentes do Conjunto Folclórico Paramaú, o LP Carimbó permite conhecer a variante do carimbó de Marapanim.⁴⁵⁰

Na visão de Tinhorão, o Conjunto Paramaú continuou com a divulgação da vertente compreendida como legítima e que deveria verdadeiramente ser difundida pela Indústria Fonográfica. Pois, assim como Verequete e o Conjunto Uirapuru, “são os próprios tocadores e dançadores de carimbó da sua região, que se reúnem diante dos microfones para preservar um repertório cuja maioria das composições perdeu inclusive a memória de seus compositores”. Convidou também o público ao conhecimento da obra do Paramaú como um bastião em defesa do Folclore Brasileiro, em um momento quando não estava na “moda” procurar conhecer “ritmos” brasileiros. Desta forma, considerou um “excelente disco”.

⁴⁴⁸ loc. cit.

⁴⁴⁹ SALLES, Vicente. **Não tem autor não tem direitos, sem autor sem direitos**: o folclore em face do direito do autor. Brasília: Micro edição do autor, 1999.

⁴⁵⁰ TINHORÃO, José Ramos. Não percam esta joia de carimbó: ele é qualquer coisa. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 05 ago. 1975, cad. 2.

Outro grupo também tomado como paradigmático foi o conjunto Os Tapaioaras. Embora não tivessem gravado nenhum disco nesse contexto, eram constantemente relacionados com os debates envolvendo o carimbó e sua emergência fonográfica. Eles gozavam de trajetória semelhante ao Conjunto Paramaú, caracterizada pela atribuição tradicional dirigida ao grupo, tomado como um dos mais antigos grupos de Vigia, assim como pela realização de mostras em outros estados brasileiros. No mesmo aspecto, envolvendo os marapanienses apontados acima, a imprensa noticiou diversos momentos nos quais houve destaque do carimbó paradigmático defendido como “legítimo” pelos Tapaioaras.

Um exemplo foi a matéria “Carimbó autêntico em São Paulo”, veiculada pelo *O Liberal* em 1978. Ela tratou da exibição do grupo Os Tapaioaras de Vigia na capital paulista. A imprensa paulista definiu o evento como uma exposição na qual “a autenticidade do carimbó será mostrada”. A presença do grupo vigiense foi demandada pela Secretaria de Cultura e pela Escola de Folclore Paulista. A imprensa paulistana noticiava que chegava ao público “a vez de mostrar o carimbó autêntico, sem as deturpações dos instrumentos eletrônicos, que nada tem a ver com a simplicidade e beleza dos instrumentos rústicos, porém, fundamentais no puro carimbó paraense”⁴⁵¹. É interessante notar que era uma iniciativa do poder público representado em conjunto por diferentes órgãos engajados na mostra do “autêntico” carimbó, como a Secretaria de Estado de Cultura, Desporto e Turismo, a Prefeitura Municipal de Belém e a Universidade Federal do Pará.⁴⁵²

Essa perspectiva das turnês dos Tapaioaras pelo Brasil e a importância dos festivais, segundo o historiador vigiense Paulo Cordeiro, tinha como meta “ratificar o carimbó como cultura musical do Pará”.⁴⁵³ A respeito dessa apresentação dos Tapaioaras em São Paulo, o jornal *O Estado de São Paulo* noticiou que “os pescadores do Pará trazem a São Paulo o autêntico carimbó”⁴⁵⁴. A matéria afirmava que era “uma oportunidade de ver pela primeira vez um grupo original de carimbozeiros, formado por pescadores da longínqua cidade de Vigia”⁴⁵⁵. O que autorizava a autenticidade do grupo era o fato de não serem profissionais, mas liderados pelo Mestre Santana Miranda, deixando suas “tarefas para uma tarde especial no Ibirapuera”.⁴⁵⁶

⁴⁵¹ Carimbó autêntico em São Paulo. *O Liberal*, Belém, 23 abr. 1978, s/n.

⁴⁵² loc. cit.

⁴⁵³ CORDEIRO, Paulo. Op. Cit., p. 40.

⁴⁵⁴ Os pescadores do Pará trazem a São Paulo o autêntico carimbó. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 26 abr. 1978, s/n.

⁴⁵⁵ loc. cit.

⁴⁵⁶ loc. cit.

Interessante dado foi revelado pela matéria a respeito das pesquisas que a Escola de Folclore Paulista estava realizando, tendo os Tapaioaras como objeto. A professora Julieta de Andrade, que dirigia a pesquisa à época, explicou o interesse no grupo de Vigia:

O que mais me animou a desenvolver um trabalho mais sério com esse grupo e também a trazê-lo para São Paulo foi a espontaneidade que o caracteriza. O grupo, na verdade, não é organizado e não recebe nenhum pagamento para fazer a música em Vigia. Os participantes se reúnem nas horas de lazer (...) numa manifestação realmente natural e livre.⁴⁵⁷

O município de Vigia foi descrito na matéria do periódico paulista como um reduto de preservação do carimbó “autêntico”, destoando do fenômeno de inserção mercadológica que teria ocasionado um movimento detectado nas outras regiões. Nesse sentido, na matéria anterior entendeu-se que a assimilação e comercialização de grupos que se profissionalizaram com a “moda” em voga, criou uma tendência às “gravações popularescas com a única finalidade de conquistar dividendos sobre uma arte de caráter folclórico”.⁴⁵⁸

Em 30 de abril de 1978, o *Estado de São Paulo* retomou o assunto da apresentação do grupo Os Tapaioaras no Ibirapuera. O periódico descreveu o grupo como “um dos mais autênticos do Pará, mantendo sua originalidade”⁴⁵⁹. Desta vez, o líder, Mestre Santana Miranda, foi entrevistado. Ao definir o teor da tradição que sustentavam afirmou que “sem uniforme, apenas as cantorias enriquecem mais o repertório musical, adaptando-se às novas formas de vida a que estão sempre sujeitos o homem e a própria realidade que o cerca”⁴⁶⁰. O artigo reafirmava o pretense estado de “decadência” ou o perigo da extinção da expressão folclórica dizendo que “poucos paraenses tiveram a oportunidade de conhecer o verdadeiro carimbó (...)”⁴⁶¹ pois entendia que “mesmo em Belém, o mercado foi invadido por versões deturpadas do ritmo (...), desde as estilizações de Eliana Pittman até o apelo popularesco do conjunto do Pinduca”.⁴⁶²

O que legitimava definitivamente era a origem étnico-racial formadora do grupo, descendentes de escravos existentes até o século XIX na região, e o carimbó foi tratado na matéria do jornal paulista como herança deixada das tradições do gênero em seu nascedouro, tal como definido pelos folcloristas. Portanto, a “pureza” localizava-se nas reminiscências culturais dos integrantes do grupo que eram descendentes dos escravos da localidade.

⁴⁵⁷ loc. cit.

⁴⁵⁸ loc. cit.

⁴⁵⁹ Carimbó do Pará no Parque Ibirapuera. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 30 abr. 1978, s/n.

⁴⁶⁰ loc. cit.

⁴⁶¹ loc. cit.

⁴⁶² loc. cit.

Outro ponto levantado na reportagem tratou da relação do grupo com a possibilidade de gravar sua obra e se posicionavam afirmando que tinham “uma experiência ruim com um grupo da Phonogram, que coletou farto material sobre a dança e jamais enviou qualquer compensação ao grupo”⁴⁶³. Portanto, passaram a não “gostar de pesquisadores”. Santana Miranda afirmou categoricamente à reportagem que:

(...) os líderes do grupo não fazem muito empenho para gravar porque acreditam que isso só serviria para iniciar um processo de deturpação e de enfraquecimento de todo o conteúdo de autenticidade que possui o grupo, como já está acontecendo com o ritmo do carimbó.⁴⁶⁴

Em Belém, as práticas de preservação e divulgação de orientação governamental atuaram em diferentes frentes. Entre elas estavam a promoção de grupos que fossem vistos como capazes de divulgar nacionalmente o verdadeiro carimbó, como o grupo Paramaú, que com verba disponibilizada pela Funarte realizou turnê de 10 dias ao Rio de Janeiro em teatros fluminenses.⁴⁶⁵

Na capital paraense, as organizações das festividades da Semana do Folclore também seguiam a magnitude apresentada nos outros estados. Em agosto de 1978 houve uma programação especial de mostras locais acerca do folclore musical paraense, envolvendo o carimbó, a Marujada e o Boi-Bumbá. No jornal *O Liberal* de 17 agosto desse ano houve a chamada ao público para prestigiar gratuitamente a exibição de “conjuntos folclóricos da terra”, sendo que para representar o carimbó folclórico estiveram destacados conjuntos de Marapanim e de Vigia.⁴⁶⁶

A imprensa local destacou na programação da semana do folclore de 1978 o evento denominado como “Encontro de Cultura Popular”. Ponto de atenção foi o fato de que as apresentações dos grupos folclóricos interioranos teriam como palco o eminente Teatro da Paz, que tradicionalmente estava reservado para espetáculos eruditos e ainda não havia sido habitado por artistas de cunho folclórico e oriundos do interior. Em uma das matérias referidas ao evento surgiu a frase título “A vez do folclore”. Ao nosso ver, a concepção do evento simbolizava, naquele momento, a inusitada presença em um espaço de elite e uma referência à massificação que alcançava gêneros identificados como originariamente populares.⁴⁶⁷

⁴⁶³ loc. cit.

⁴⁶⁴ loc. cit.

⁴⁶⁵ **O Liberal**, Belém, 28 mar. 1977, p.4.

⁴⁶⁶ **O Liberal**, Belém, 17 ago. 1978, 2º caderno, p.7.

⁴⁶⁷ A vez do folclore. **O Liberal**, 16 ago. 1978, p.12.

A imprensa divulgou de forma imprecisa a identificação dos grupos de carimbó que estariam presentes no Theatro da Paz no “encontro de cultura”. Somente em andamento foi citado o nome do grupo Paramaú como representante de Marapanim.⁴⁶⁸ O evento que trouxe pela primeira vez aos palcos do Theatro da Paz o carimbó tinha como intuito que “o público belenense assistirá o mais puro que há em nosso folclore”, representados por Paramaú e os Tapaioaras de Vigia.

O periódico *O Estado do Pará* também tratou do Encontro de Folclore e caracterizou os participantes como representantes “do que existe de mais autêntico do folclore paraense”. Chamou atenção o fato de que ainda havia uma preocupação latente a respeito do esclarecimento dos pontos característicos do carimbó. Explicações sobre a dança, indumentária e instrumental interiorano ainda estavam em voga como tentativa de cunho pedagógico, assim como uma recorrência à gratuidade das apresentações, o que ressaltava o caráter de política pública voltada ao “povo”.⁴⁶⁹

Dentro da retórica do periódico, as políticas da Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo voltadas à música folclórica, e em especial ao carimbó, localizavam-se como ação governamental perante a “difusão nacional e internacional através de discos e emissoras de rádio e televisão”⁴⁷⁰. Estas políticas deslocaram as práticas habituais do gênero, que segundo o jornal em questão, antes dessa conjuntura era “dançado no Pará apenas por gente humilde do povo”⁴⁷¹. Ou seja, o Encontro de Folclore foi prescrito como uma tentativa do Estado de popularizar a vertente folclórica, resguardando a tradição, e estancar o crescimento da massificação “popularesca”, assim reiterando ao Estado o papel de “preservador cultural”.

Nesse foco, o periódico *O Estado do Pará* também tomou como oportuna a presença do grupo Paramaú como “autêntico grupo folclórico que é, toca, dança e canta o legítimo carimbó, que aprendeu no acervo cultural de sua comunidade, sem mestres e sem marcações”⁴⁷². Estabeleceu, portanto, as máximas de conceituação folclórica da espontaneidade e essência do “povo” no “Brasil profundo”. O acervo cultural capaz de expressar a identidade local estava sendo (re)definido no interior do Pará.

A aliança com os folcloristas estava presente na conceituação de carimbó das políticas públicas. Na matéria anterior foi ressaltado o trabalho da Comissão Paraense de Folclore, responsável por organizar as primeiras aparições do carimbó de Marapanim iniciadas em 1958

⁴⁶⁸ **A Província do Pará**, Belém, 19 ago. 1978, 2º caderno, p.7.

⁴⁶⁹ Encontro de Folclore. **O Estado do Pará**, Belém, 18 ago. 1978, 2º caderno, p.7.

⁴⁷⁰ loc. cit.

⁴⁷¹ loc. cit.

⁴⁷² loc. cit.

“conquistando a admiração de todos”⁴⁷³. Cabe o questionamento acerca da “admiração de todos”: quem no ambiente teve acesso às apresentações? E como poderíamos acreditar na vibrante presença do carimbó se ele precisou ser cativado por iniciativas de folcloristas e da ação do Estado? Segundo a matéria, o carimbó em 1978 era “dançado em todos os círculos sociais, aderindo ao povo e ritmo quente”⁴⁷⁴. Porém, a popularização não se referia ao “estylizado” e “deturpado” pela indústria fonográfica? No final do “Encontro de Folclore” a retórica era de que ele havia se configurado como:

Um autêntico esforço de divulgação de nosso folclore, o Encontro acabou por se constituir em um dos mais importantes acontecimentos culturais do ano em curso. Poucas vezes o público de Belém teve a oportunidade de assistir a apresentações de arte folclórica proporcionadas por grupos que conservam como estes, a original simplicidade e pureza de expressão.⁴⁷⁵

De alguma forma, há um discurso de desfolclorização dos grupos de carimbó fora do padrão definido pelo evento e pelas políticas públicas, que advogavam a pretensa descaracterização e perda cultural desempenhada pelos carimbozeiros em destaque na mídia nacional. Ao contrário do movimento de arte pronta “ao gosto do consumidor”, que se apresentava nacionalmente, o “Encontro de Folclore” foi caracterizado pela imprensa e crítica da época como a expressão de “pureza” e espontaneidade, “nada ensaiado” ou preparado como “mercadoria” fonográfica. Interessante notar em matéria do periódico *A Província do Pará* as impressões acerca do público presente, que estaria surpreso com o Folclore e acostumado com a “massificação deturpada”:

É certo que uma parte do público ressentiu-se deste fato, acostumado que está ao folclore coreografado, mas a maioria que constituíam a plateia vibrava e aplaudia, balançando-se nas cadeiras ao ritmo quente que lhes era apresentado. Alguns chegaram a lastimar a distância palco-plateia, e não duvidamos que se as apresentações tivessem sido realizadas em espaço mais amplo e de maior comunicação, muitos teriam pedido permissão aos ‘brincantes’ para ‘entrar na dança’.⁴⁷⁶

O caráter pedagógico do evento também foi marcado por explanações acerca dos gêneros folclóricos, dos grupos que estavam se apresentando e do instrumental apresentado no evento. Demonstrava-se assim uma preocupação dos organizadores, que pensavam o público como desconhecedores do folclore e acostumados à formatação massiva. Aquele momento assumiu uma função de tentativa de “conscientização” sobre o que era legítimo ou não

⁴⁷³ loc. cit.

⁴⁷⁴ *A Província do Pará*, Belém, 20 ago. 1978, p. 10.

⁴⁷⁵ loc. cit.

⁴⁷⁶ loc. cit.

culturalmente acerca da “verdadeira” música paraense que deveria ser divulgada e defendida.⁴⁷⁷ Nesse sentido, de forma unânime os meios da imprensa e da crítica elogiavam a iniciativa da Secretaria de Cultura, Turismo e Desportos.

No objetivo da organização havia uma preocupação de estabelecer uma aproximação do “povo paraense” com o folclore. Isso demonstra que o modelo de carimbó “massificado” era pensado pelos organizadores como outra manifestação “popularesca”. Era uma tentativa de esclarecer que a versão pulverizada pelo mercado fonográfico era “deturpado”, com aparições em versões “alienígenas”, tornando necessário informar o “verdadeiro” conceito de carimbó.⁴⁷⁸ O fator central que demarcava os limites da “tradição” e da deturpação estava novamente relacionado com os instrumentos utilizados. Por exemplo, os Tapaioaras eram pensados como guardiões da preservação folclórica pela utilização exclusiva de instrumentos tradicionais do folclore: “três tambores, uma flauta, uma viola, um banjo, um maracá, um chocalho, um requexé e uma onça”. Não só a presença desses, mas a forma como foram fabricados e os materiais utilizados também eram importantes na caracterização folclórica.⁴⁷⁹

Ainda sobre o “Encontro de Folclore” no Estado do Pará, os Tapaioaras de Vigia foram descritos como exemplo de uma “dinâmica do folclore”, que em seu desenvolvimento conseguiu preservar a tradição ao mesmo tempo em que ao longo dos anos foi “tomando forma e organização definitivas sem, contudo, deturpar as origens e tradições do carimbó”⁴⁸⁰. A explicação para o fenômeno foi o caráter de parentesco tecido por grupos deste tipo. A legitimidade do grupo estava situada em sua hereditariedade que remontava aos negros escravos da localidade que o fundaram. A marca da “raça” constituía uma evidência da originalidade e motivação para os integrantes que “mantém viva e autêntica tanto a música como as cantigas, algumas inclusive do tempo da escravidão”.

Em inúmeras matérias tratando da preocupação em opor um carimbó “deturpado” e/ou massificado a um “autêntico”, foi destacada a presença de folcloristas como mediadores dos grupos do interior, sendo tomados como referências do que seria ou não “autêntico”. O destaque a essa prática de promover o trânsito de legítimos representantes interioranos do gênero foi conferido a Maria Brígido. Pensada como responsável por trazer à capital paraense, a partir da segunda metade do século XX, grupos de carimbó da Região do Salgado, consagrada pelos intelectuais folcloristas como a matriz geográfica do gênero musical.

⁴⁷⁷ loc. cit.

⁴⁷⁸ Homenagem da CULTUDE ao folclore paraense. **O Liberal**, Belém, 3 ago. 1978, p. 4.

⁴⁷⁹ Marujada, e os Tapaioaras hoje à noite no Teatro da Paz. **A Província do Pará**, Belém, 18 ago. 1978, p. 11.

⁴⁸⁰ loc. cit.

Críticos musicais como Ribamar Fonseca, trataram como necessária a atuação dos folcloristas como “promotores” da urbanização do carimbó. Em uma complexa articulação simbólica, na qual ao mesmo tempo que criticava a urbanização como capaz de deturpar o folclórico, acreditava em um êxodo rural capaz de perpetuá-lo em sua essência a partir do conhecimento do grande público. Nesse contexto, o movimento campo-cidade era louvado pelos intelectuais interessados no carimbó quando ele fosse “tutelado” por folcloristas. Ribamar Fonseca atribuiu a Maria Brígido a urbanização musical do gênero paraense destacada em sua coluna. Para ele, a incorporação do carimbó à sociedade da capital se deu em outra mostra do gênero promovida ao Ministro do Interior Costa Cavalcanti em 1971, e a partir daí passou a ser conhecido em Belém.⁴⁸¹

Como afirmamos anteriormente, a tese de “urbanização” dizia respeito a grupos específicos, em especial à elite, os intelectuais, e a imprensa. Na periferia de Belém ele já estava presente, embora a divulgação nas mídias tenha intensificado o reconhecimento do gênero como popular e folclórico. Ou seja, não se urbanizou, despertou o interesse da crítica musical e da indústria fonográfica, assim como se tornou um gênero de entretenimento mais difundido.

Nesse sentido, houve na década de 1970 projetos de etnografia sonora referentes à gravação do carimbó *in loco*. Houve uma retomada da noção elaborada por Mário de Andrade e que se concretizou entre 1935-1938 com a sua *Missão de Pesquisas Folclóricas*. Algumas gravadoras passaram a explorar a etnografia musical como uma possibilidade mercadológica. Essa proposta respondia aos anseios de divulgação/educação do folclore legítimo do “Brasil Profundo”, que deveria chegar ao grande público.

O carimbó entrou nessa seara em projetos como o de Antonio Barra, produtor musical da Rozenblit de Recife, que realizou a gravação de um disco intitulado *Carimbó*, em 1973. A obra tinha como premissa registrar o gênero tocado por seus artistas “autênticos” e, nesse intuito, foi selecionado o conjunto Os Marapanienses, do município de Marapanim. A proposta era gravar 12 canções folclóricas representativas com “reprodução estereofônicas”, ou seja, incorporar tecnologia ao material “primitivo”. A seguir, seriam distribuídas às discotecas e emissoras de rádio e emissoras de rádio e TV.⁴⁸²

O disco *Carimbó* (1973), produzido por Antonio Barra, foi celebrado pela imprensa local, em especial pelo grupo de Comunicação Rômulo Maiorana, encabeçado pelo jornalista e proprietário homônimo, sendo elaborador do texto de encarte. No âmbito da apresentação do

⁴⁸¹ loc. cit.

⁴⁸² O carimbó e sua origem lançado em Belém. **O Liberal**, Belém, 16 set. 1973, S/N.

produto fonográfico, Rômulo Maiorana estabeleceu as relações entre os discursos da Ciência do Folclore e suas considerações no âmbito paraense, enquadrando o carimbó presente no disco como exemplar de um modelo paradigmático. Além disso, associa ao gênero sua “raízes” e identidade paraenses ao afirmar que:

O povo paraense é intimamente ligado à alma simples do carimbó – e seu ritmo faz parte da própria imaginação rústica do homem do interior (...). E por senti-lo simples e natural, puro em sua origem e belo na sua expressão coreográfica, a cidade o acolheu com os braços abertos e hoje o carimbó é tocado e dançado nos grandes salões, contagiando gente de todas as camadas sociais para a legítima expressão do folclore do Pará.⁴⁸³

Outro projeto que teve como foco a pesquisa e recolha etnográfica do legítimo folclore musical amazônico, e conseqüentemente do carimbó, foi o LP *Amazônia – Cult Music of Northern Brazil* (1976).⁴⁸⁴ Esse disco foi uma produção norte-americana encabeçada pelo pesquisador Morton Marks, que realizou gravações no interior do Pará. É um álbum de teor etnomusicológico, voltado ao estudo de uma região considerada, pelo texto do encarte, como não devidamente estudada e pesquisada por interessados na música folclórica brasileira.

No texto de apresentação do disco, Morton Marks criticou a já existente coleção *Música Popular Brasileira*, da gravadora Marcus Pereira, por ainda não haver lançado um registro acerca do Norte do Brasil. O carimbó foi inserido na coletânea por ser tomado como um gênero musical de culto afro-brasileiro da região. Nesse sentido, foi gravada um Vigia uma faixa intitulada *Carimbó: despedida de São Benedito*, na qual o gênero, por sua definição ancestral afro-brasileira era desenvolvida no culto ao “santo negro” como uma manifestação de batuque. Vigia foi selecionada por ser considerada um dos centros do carimbó. A celebração registrada foi coordenada pelo mestre Santana Miranda, integrante do grupo Os Tapaioaras, que permitiu a gravação do material.

O álbum em questão estava inserido na fase de conhecimento do folgado nortista pelos estudiosos da musicologia, etnomusicologia e folcloristas. Buscavam identificar o caráter coletivo e localizado nas comunidades. Dessa premissa, derivou a máxima de realizar a gravação na comunidade de “Interiorzinho”, onde foi realizada uma celebração a São Benedito coletada pela equipe. Esta produção também estabelecia o carimbó exclusivamente como um gênero folclórico e distante dos grandes centros e coletiva, de caráter social. Aparentemente contraditória era a estratégia do registro fonográfico para o estudo e a preservação em

⁴⁸³ loc. cit.

⁴⁸⁴ MARKS, Morton (org.) *Amazônia - Cult Music of Northern Brazil*. New York: Lyrichord, 1976. LP.

contraposição ao que era “mercadológico”. Inserir o carimbó na produção fonográfica não era “massificá-lo”? E “massificá-lo” não era demarcar sua importância popular?

Nessa seara, Marcus Pereira, já no âmbito de sua gravadora homônima, empreendeu um projeto semelhante, mas que tinha como objetivo incorporar o folclórico como um segmento mercadológico. Acreditava que era possível popularizar o “legítimo” e o “puro” coletado nas suas localidades, com os recursos que possuíam os artistas folclóricos. Assim traria ao público a conscientização do que realmente era folclórico e o que era deturpação da indústria fonográfica, capaz de alienar as “massas” em nome dos dividendos da descaracterização. A proposta era apostar na qualidade do folclórico como capaz de criar um público consumidor que apreciaria o popular na sua “essência”. Um caminho natural que se daria a partir do momento de sua inserção na mídia.

Nesse intuito, Marcus Pereira lançou um projeto audacioso denominado *Mapa Musical do Brasil*, que tinha como objetivo documentar as expressões musicais folclóricas das diferentes regiões brasileiras e produzir discos com esse material recolhido⁴⁸⁵. Entre as regiões alvo para as coletas estava o Norte, em incursões que eram, ao mesmo tempo, etnográficas e de cunho musical mercadológico. No Norte foi realizada uma farta coleta de materiais folclórico-musicais, que resultou em uma coleção intitulada *Música Popular do Norte*. Esse trabalho foi recebido com entusiasmo pela crítica musical, incluindo os tidos como os mais “exigentes”. José Ramos Tinhorão publicou um elogio a iniciativa fonográfica/etnográfica de Marcus Pereira, e que foi comentada com o orgulho nas páginas da imprensa local:

(...) José Ramos Tinhorão no ‘Jornal do Brasil’, escolhendo as melhores gravações ressalta ‘Música Popular do Norte’ dizendo inclusive, que os discos que integram esse álbum ‘se constituem o que de mais inesperado e mais surpreendente é dado a alguém ouvir, mesmo levando em conta uma razoável informação sobre o que existe no Brasil em matéria de sons produzidos pelo povo’. Para quem não sabe: neste álbum estão inúmeras composições de Waldemar Henrique, ainda a glória musical do Pará na atualidade.⁴⁸⁶

Na concepção geral do disco, figurava o ideal de música folclórica pertencente a Mário de Andrade, inclusive na compreensão de Waldemar Henrique como “a glória musical do Pará”.⁴⁸⁷ Ainda havia a noção de que o folclórico deveria ser tratado como uma “matéria-bruta”

⁴⁸⁵ ARAGÃO, Helena de Moura. O Brasil musical em três experiências de mapeamento. **Desigualdade & Diversidade**. Rio de Janeiro, n. 8, jan./jul. 2011, pp. 213-224.

⁴⁸⁶ Pará entre os melhores da música. **A Província do Pará**. Belém, 2 jan. 1977, p. 10.

⁴⁸⁷ loc. cit.

a serviço do compositor erudito, que conseguiria explorar as potencialidades e a alma verdadeiramente popular e patriótica existente no material folclórico.

Aos propósitos de nosso trabalho, a reflexão necessária residia no fato de que a série *Música Popular do Norte* era produzida na convergência entre os discursos folcloristas. Era uma produção que buscava eliminar os elementos deturpadores e se apoiava na “autoridade” dos intelectuais para delinear uma amostra modelar do que era o folclórico no Norte. Para produzir os discos amazônicos houve uma parceria com os intelectuais, que participaram cedendo e recolhendo material, assim como participando da interpretação das canções. Estavam presentes no projeto: Vicente Salles e Marena Salles; assim como os professores Napoleão Figueiredo e Anaíza Virgolino e Silva da Universidade Federal do Pará. Figuraram esses intelectuais como consultores para a elaboração do produto fonográfico, inclusive como colaboradores que cederam materiais previamente recolhidos. Isso nos leva a entender que a definição estabelecida para os gêneros folclóricos estava de acordo com os modelos paradigmáticos propalados.⁴⁸⁸

A respeito da presença do carimbó, ele surgiu no volume 3 da série com a presença do grupo Ajiruteua, do município de Marapanim; Os gigantes da Ilha, de Soure; e a tida como “autoridade” folclórica, Tia Pê de Vigia.⁴⁸⁹

Tia Pê surgiu cantando na faixa “O pau rolou”, que tratou do cotidiano das matas e das estações, em observação à natureza virgem: “O pau rolou, caiu no chão, tava no tempo do verão”. Havia uma formação instrumental básica, que congregava curimbós e chocalhos⁴⁹⁰.

Já a interpretação do grupo Ajiruteua incorporou a flauta e o saxofone ao arranjo. A letra da canção “Aruê” tratava do caráter de lazer do carimbó e sua simplicidade, como no verso “minha mãe me deu uma calça de pano azul, para dançar o carimbó, fazer chorar quem tem amor”⁴⁹¹.

O grupo Os Gigantes da Ilha tratou, na canção “Tou mandando brasa no meu carimbó”, do cotidiano do caboclo amazônico, narrando a prática de “pegar passarinho”. Como nos versos: “Eu vou pegar passarinho com a minha gaiola, meu rouxinol, enquanto ele fica cantando eu vou mandando brasa no meu carimbó”. O verso sugeriu a integração entre o

⁴⁸⁸ PEREIRA, Marcus (org.). *Música Popular do Norte*. São Paulo: Marcus Pereira, 1976. 4 LPs.

⁴⁸⁹ PEREIRA, Marcus (org.). *Música Popular do Norte*, vol. 3. São Paulo: Marcus Pereira, 1976. LP.

⁴⁹⁰ PÊ, Tia. O Pau rolou. In: PEREIRA, Marcus (org.). *Música Popular do Norte*, vol. 3. São Paulo: Marcus Pereira, 1976. LP.

⁴⁹¹ AJIRUTEUA, Conjunto. Aruê. In: PEREIRA, Marcus (org.). *Música Popular do Norte*, vol. 3. São Paulo: Marcus Pereira, 1976. LP.

cotidiano e o ato de tocar carimbó⁴⁹². Além disso, outro elemento curioso na canção foi o termo “mandando brasa”, que não era habitual ao vocabulário paradigmático associado aos grupos do gênero nos anos 1970, já que era um termo mais comum aos adeptos da jovem guarda, assim com os ligados ao segmento “brega”. Já no título desta canção podemos perceber esse caboclo amazônico como um “tipo” híbrido, que no seu cotidiano destoava das categorizações rígidas na sua construção, estando aberto às múltiplas referências oriundas da mídia ou do contato direto com músicos que transportavam suas sonoridades migratórias. O representante típico apresentado pela etnografia fonográfica incorporava referências aparentemente contraditórias a um “tipo” descrito como legítimo ente folclórico, que no seu lugar interiorano estaria distante das propaladas deturpações da indústria do disco localizada nos espaços urbanos.

Em suma, as temáticas que foram trabalhadas nas coletas são semelhantes às realizadas pelos mais variados grupos à época conhecidos por serem tocadores do gênero: o trabalho, o cotidiano, a natureza e os espaços de sociabilidade. Não há diferenças temáticas significativas que destoassem do universo descrito por Pinduca e/ou Verequete, que foram ignorados na seleção de repertório da coletânea em questão. As caracterizações temáticas e estéticas, de maneira ampla, não foram critérios para a organização da coletânea. Para a seleção do que era folclórico, foram levados em consideração sua maior adequação perante os paradigmas folclorísticos e seu distanciamento da indústria fonográfica. Ou seja: a coleta *in loco* das expressões musicais de grupos não profissionalizados, músicos “espontâneos” que não adquiriam benefícios econômicos com a prática musical; além da formação instrumental básica, exclusivamente percussiva, como definidora da pureza cultural folclórica.

O maestro e folclorista paraense Adelermo Matos também se dedicou nos anos de 1970 ao trabalho voltado para a exposição de uma pretensa matriz “autêntica” da música folclórica paraense, em detrimento das gravações “estilizadas”. Ele direcionou suas estratégias de “revelação” do “legítimo” musical da região a partir de coletas etnográficas realizadas no interior do Pará, de organização de grupos no interior, da promoção do traslado de grupos do interior para apresentações em Belém e pela formação do Grupo Folclórico do Pará Augusto Meira, realizado no âmbito do Colégio Estadual Augusto Meira em Belém. Esse grupo alcançou projeção e sucesso dentro de seu objetivo de divulgar um paradigma do folclore musical e relacionar sua prática com o âmbito educacional⁴⁹³. O grupo se tornou uma espécie de conjunto “oficial” em apresentações envolvendo solenidades do Estado do Pará. Em

⁴⁹²DA ILHA, Os gigantes. Tou mandando brasa no meu carimbó. In: PEREIRA, Marcus (org.). **Música Popular do Norte**, vol. 3. São Paulo: Marcus Pereira, 1976. LP.

⁴⁹³ MATOS, Maestro Adelermo et. al. **Música na Mata**. Belém: Prefeitura de Belém, 2001.

diversos eventos na década de 1970 foram noticiadas a sua presença nas mais variadas efemérides políticas. Isso demonstra o caráter de “legitimidade” que angariava tanto ao governo paraense e dos demais estados como representantes do “autêntico”, em se tratando de música folclórica. Representava, nesse aspecto, o sentido educacional pautado em um currículo incorporador das expressões populares nacionais e/ou regionais.

Um exemplo importante desses eventos foi a inauguração do Porto de Santarém em 1971, com a presença do Presidente Emílio Garrastazu Médici⁴⁹⁴. Outro exemplo desses encontros foi o realizado em Belém em 7 de janeiro de 1975. Em visita de uma delegação amazonense do *Jornal do Comércio* à capital paraense, houve uma “homenagem formal” ao Grupo Folclórico do Pará e, especialmente direcionada, ao maestro Adelermo Matos pelo “transcurso do primeiro ano de aniversário de fundação dessa organização (...) integrada ao melhor movimento cultural do Pará”⁴⁹⁵. Em 1976, o Grupo Folclórico do Pará foi convidado para uma apresentação em Recife como uma atração especial de um badalado Clube Pernambuco, sendo descrito como um legítimo “grupo folclórico” e cotado como uma das “maiores atrações turísticas do Norte do País. Com um repertório dos melhores – de danças paraenses, apresentarão mais de 30 números”⁴⁹⁶. Em 1977, também foram celebrados como a atração especial nas celebrações das efemérides do “dia do aviador” em Manaus, evento marcado pela presença de “destacadas personalidades da mídia e do governo do Amazonas”.⁴⁹⁷

Adelermo Matos estudou Folclore nas décadas de 1950 e 1960 no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, com matrícula solicitada pelo diretor Heitor Villa-Lobos. Ele conheceu na instituição os grandes nomes dos estudos de Folclore da primeira metade do século XX. Realizou, a partir de seu ingresso como professor de Educação Artística do Colégio Augusto Meira em 1965, as suas recolhas etnográficas pelos interiores do Estado do Pará. Especialmente, retornou ao município de Marapanim, onde havia presenciado a única apresentação da “Dança do carimbó”. Coletou, com base nas orientações de Renato Almeida, a respeito dos “meios mais seguros e práticos para que se possa conseguir pleno êxito na prática da coleta dos fatos folclóricos”⁴⁹⁸, coletas de variadas expressões de gêneros musicais folclóricos no Pará.

A respeito do carimbó fez nos anos de 1974 e 1976 uma série de coletas do folclore de Marapanim com mostras do gênero em evidência. A partir desse material recolhido foi gravado

⁴⁹⁴ MATOS, Maestro Adelermo et. al. loc. cit.

⁴⁹⁵ Convivência Social. *Jornal do Comércio*, Manaus, 7 jan. 1973, p. 3.

⁴⁹⁶ Grupo Folclórico. *Diário de Pernambuco*, Recife, 23 mai. 1976.

⁴⁹⁷ Convivência Social. *Jornal do Comércio*, Manaus, 28 out. 1977, p. 3.

⁴⁹⁸ MATOS, Maestro Adelermo et. al. *Música na Mata*. Belém: Prefeitura de Belém, 2001, S/N.

o único LP do grupo, mas tinha como repertório uma variação de gêneros, trazendo em seu bojo dois carimbós: “O papagaio” e “Maçarico”.

Mas, a questão essencial não era a produção musical em si, mas a orientação dada ao processo e a legitimidade que Adelermo Matos recebeu do público e dos agentes públicos, sendo considerado o seu grupo como uma manifestação “oficial” do que seria a música folclórica paraense, oriunda da orientação e/ou “autoridade” concedida repetidamente aos folcloristas.⁴⁹⁹

FIGURA 16 – LP *RITMOS DA AMAZÔNIA* DO GRUPO FOLCLÓRICO DO PARÁ



FONTE: Fonoteca Sátyro de Melo

Em 1977, o maestro e folclorista Adelermo Matos inseriu-se no debate acerca da origem carimbozeira. Primeiramente, foi tomado pelo jornal *A Província do Pará* como defensor da tese de descendência portuguesa⁵⁰⁰. Fato contestado para ele, que afirmou ter ocorrido uma inversão do sentido da sua fala ao ser entrevistado. Explicou posteriormente que o carimbó era fruto da “direta influência das três principais raças responsáveis pela formação do povo paraense”⁵⁰¹. Segundo ele:

Não deveriam concorrer para que se interesse se invertesse as minhas afirmações, dando nosso ‘Carimbó’ como originário de Portugal, quando, em meio à entrevista, cheguei ao ponto de citar o fato de que, se essa dança fosse portuguesa, os lusitanos, que possuem um admirável interesse pela prática das danças folclóricas de seu país, seriam, há muitos anos, os maiores divulgadores do ‘carimbó’, da mesma maneira como procedem com dezenas de danças portuguesas (...).⁵⁰²

⁴⁹⁹ PARÁ, Grupo Folclórico do. **Ritmos da Amazônia**. Belém: Gravasom/Tapeçar, S. d. LP.

⁵⁰⁰ Para Adelermo Matos o carimbó é português. *A Província do Pará*. Belém, 17 nov. 1977.

⁵⁰¹ Carimbó é mesmo do Pará. *A Província do Pará*. Belém, 19 nov. 1977, p. 8.

⁵⁰² loc. cit.

Adelermo Matos pensava o carimbó como um fenômeno híbrido ancorado na realidade única em que se manifestou a origem africana. Segundo ele, reiterada em todas as suas falas sobre o gênero. Compreendia o Pará de uma forma ampla, como o “berço”, questionando sujeitos de outras regiões brasileiras que advogavam nos anos de 1970 a ancestralidade regional do carimbó. Afirma que a projeção midiática foi responsável por esse crescente desejo de apropriação: “cheguei a fazer comparação do nosso carimbó como uma ‘criança’, que antigamente, era ‘magra, anêmica e esquecida, sem o menor vestígio de padrinhos’”.⁵⁰³

⁵⁰³ loc. cit.

6 CARIMBÓ “ESTILIZADO”

Em novembro de 1974, José Ramos Tinhorão trouxe ao público um polêmico artigo denominado *O carimbó chegou (só que de carimbó não tem nada)*. Nesse texto, ele construiu o panorama de uma certa “degradação cultural da arte popular”, fenômeno que tinha o carimbó como um novo exemplo. Ele defendeu a ideia de que as expressões artísticas “naturalmente” eram modificadas dentro do cotidiano cultural das “camadas do povo”, que espontaneamente passavam por um processo de “evolução”. A interferência de “imposição cultural” destruía a dinâmica própria “povo-povo (isto é, ao nível das largas camadas mantidas na pobreza, no subdesenvolvimento e no analfabetismo ou semi-analfabetismo)”. Nesse âmbito, o legitimamente popular na cidade ou no campo estava ligado a uma certa condição socioeconômica e intelectual. A alteração desse sistema desvirtuaria o folclore, ou, nas suas palavras: “qualquer alteração no seu processo de criação não pode ser classificado de evolução”, o que causaria um “equivoco doloroso, representado pela falsa expectativa de ascensão através da imitação dos padrões que não correspondiam à sua realidade atual”.⁵⁰⁴

Segundo José Ramos Tinhorão, ocorreu uma espécie de “oportunismo elétrico” iniciado por Aurino Quirino Gonçalves, o Pinduca, sendo criada uma linhagem de “segunda categoria” em uma escala que tinha a concepção de Verequete e o Conjunto Uirapuru como um paradigma do carimbó. Elencou nessa abertura “deturpada” o Grupo Carimbó; o cantor e compositor Fernando Marcel; ou “qualquer dos vários nortistas e nordestinos arrebanhados no início deste ano pela CBS para a tentativa comercial do LP (Seleção de Carimbó)”.⁵⁰⁵ Este tópico será voltado para um estudo mais detido acerca dessa construção de uma espécie de “subgênero” construído pela crítica musical brasileira e pelos folcloristas nas colocações sobre sua concepção e os elementos constitutivos.

Partindo das críticas musicais elencadas acima por Tinhorão, podemos trazer ao debate esses três exemplos como expressões variadas que foram propagadas como “deturpações”. No caso da produção artística do álbum *Dança do carimbó* (1973), do Grupo Carimbó, a concepção do disco como um todo destoa da temática amplamente consagrada pelos folcloristas, desde a capa. Não retratou uma origem étnico-racial identificada com o caboclo amazônico e seu universo, ao contrário, delineou a figura urbana de uma moça que aparenta dançar *twist* ou *iê-iê*.

⁵⁰⁴ TINHORÃO, José Ramos. O carimbó chegou (mas de carimbó não tem nada). **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 05 nov. 1974, cad. B, p. 2.

⁵⁰⁵ TINHORÃO, José Ramos. loc. cit.

FIGURA 12 - DISCO *DANÇA DO CARIMBÓ* DO GRUPO CARIMBÓ (1973)

FONTE: Google Imagens

O arranjo que não é marcado pelo carimbó e a divisão rítmica também foi fruto de uma releitura do grupo. A letra retrata uma metalinguagem que explica o procedimento artístico que foi tomado na composição, expressando o processo de apropriação e/ou hibridismo presente nas obras ditas como “deturpadas”:

Aproveita minha gente
 carimbó vai começar
 Carimbó é uma dança que veio de lá para cá
 Daquela terra distante
 Lá de Belém do Pará
 Quem não conhece a dança é favor se aproximar
 Vem pro meio do salão e eu vou te ensinar
 Aqui tem um professor que nada vai lhe cobrar

Como está definido no texto da letra acima, o carimbó foi reconfigurado em uma nova roupagem. Ele não foi somente reelaborado, mas ele foi incorporado à uma “terra distante”. O narrador trata de uma apropriação tão contundente que foi capaz de criar “professores” do gênero em espaços não tradicionais de sua prática de origem, assim como evidencia uma significativa expansão mercadológica.

Outro elemento que chama atenção nesses artistas que realizaram apropriações culturais a partir da escuta do carimbó, foi a incorporação do cotidiano dos tocadores originas a sua concepção artística. O Grupo Carimbó gravou canções retratando o boiadeiro e o remador, elementos constituintes da ruralidade atribuída aos artistas reconhecidos como folclóricos pelos intelectuais. Essa lógica foi uma marca recorrente dos artistas que sofriram críticas que os

elencavam como “deturpadores”, os levando necessariamente a importar a ambientação não corresponde ao Centro-Sul. Assim como, necessariamente os conduzindo a uma pesquisa do folclore desconhecido, que deveria ser impresso nos álbuns urbanos e cosmopolitas dessas propostas de modernização.

Nesse sentido, José Ramos Tinhorão afirmou que o resultado desse processo foi a tese título de que “de carimbó não tem mais nada”. Ou seja, houve uma apropriação cultural que deslocou o sentido inicial do gênero voltado para o mercado: “Gravadoras da faixa Rio-São Paulo começaram a incluir números de carimbó em discos de cantores que nada conhecem do ritmo original, e a deturpação da criação legítima dos caboclos paraenses se acelerou”⁵⁰⁶.

Para exemplificar essa premissa, Tinhorão abordou outra obra dessa tendência, disco *Tempo de Carimbó* (1974), de Fernando Marcel⁵⁰⁷. Ele descreveu sua interpretação do gênero como “destoante” e que evidenciava o “abastardamento” musical que o gênero paraense vinha sofrendo nos últimos tempos. O foco da descaracterização não se concentrava na utilização de instrumentos elétricos, mas na interpretação do cantor:

Esse cantor novato canta com voz romântica (incompatível com a vivacidade do ritmo original do carimbó) ao som de uma orquestra comum de dança, à base de arranjos coladinhos e ritmo de atabaques. E eis como, após cinco anos de ascensão social, o carimbó deixa de ser carimbó, para tornar no Centro-Sul alguma coisa mais parecida com uma marcha de carnaval com balanço um pouco diferente.⁵⁰⁸

O disco de Fernando Marcel sintetizava o fenômeno descrito ao longo do artigo e demonstrava uma certa distância identificada pelo crítico musical em relação a um paradigma estabelecido pelo “caboclo amazônico”, em seu toque “primitivo” e situado no Pará. José Ramos Tinhorão, embora sempre tenha sido atento aos detalhes gráficos, deixou de comentar a capa do álbum *Em Tempo de Carimbó*, que também comprovava a tese de aproximação com o iê-iê-iê.

⁵⁰⁶ TINHORÃO, José Ramos. loc. cit.

⁵⁰⁷ MARCEL, Fernando. **Tempo de carimbó**. São Paulo: RGE, 1974. LP.

⁵⁰⁸ TINHORÃO, José Ramos. loc. cit.

FIGURA 13 - ÁLBUM *EM TEMPO DE CARIMBÓ* - FERNANDO MARCEL (1974)

FONTE: Google Imagens

José Ramos Tinhorão expressou nas suas visões sobre o carimbó um debate mais profundo que permeou suas reflexões como crítico musical e historiador: a preocupação com a “descaracterização” da cultura brasileira “invadida” pelas expressões internacionais assimiladas e “deturpando” formas populares regionais e nacionais. A cultura de massa imperialista norte-americana seria uma tendência capaz de homogeneizar culturas autênticas em formatos já demarcados como vendáveis, muitas vezes incorporando, aos gêneros brasileiros tradicionais, elementos estranhos em nome de uma exploração mercadológica. Portanto, José Ramos Tinhorão entendia a partir da dinâmica fonográfica vivida pelo carimbó, processos de “imposição cultural” que se revelavam nas escolhas estéticas, performáticas e/ou temáticas de suas obras.

Para Tinhorão, a questão do carimbó como “ritmo de massa” teve como foco a crítica musical a respeito de um badalado álbum, lançado em 1976, intitulado *No calor do carimbó*, dos Bambucas.⁵⁰⁹ Considerou o disco uma obra “bem sucedida, se considerarmos a pobreza das tentativas anteriores”⁵¹⁰. Por outro lado, afirmou que, “embora (...) por ser uma produção nitidamente produzida ‘para vender’, tinha a virtude de não confundir o ritmo básico do carimbó com batidas nordestinas ou do iê-iê-iê”. Os Bambucas foram considerados como um grupo que construiu um repertório heterogêneo a partir da base rítmica. Para o crítico musical, esse fato deveria ser tomado como preocupante: “até que ponto o carimbó paraense é um ritmo aberto,

⁵⁰⁹ BAMBUCAS, Os. *No calor do carimbó*. Rio de Janeiro: Imperial, 1975. LP.

⁵¹⁰ TINHORÃO. José Ramos. Carimbó já é ritmo de massa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 02 jan. 1976, cad. B, p. 2.

ou seja, uma forma livre e tocar qualquer gênero popular”⁵¹¹. Para ele a semelhança que nutre em vários aspectos com outros gêneros musicais “oferece perigo de conjuntos formados sem predominância de paraenses torcerem o ritmo para o lado do merengue feito para turista americano”. E, neste âmbito, considerou os Bambucas como “um exemplo de boa tentativa de massificar um ritmo brasileiro”.⁵¹²

Sendo assim, a realidade observada como “muito real e incontestável de deturpação de uma criação popular”⁵¹³ revelava uma constatação de que a própria cultura popular da “região de origem” do carimbó se via ameaçada. Ao verificar a grande mídia veiculando esse formato, presente no que o crítico considerou “discos lamentáveis”, reforçaria um “equivoco local” de considerar os formatos modificados pela indústria do disco como o padrão de qualidade. Por imposição da denominação cultural, o paraense deixaria de identificar como carimbó o produzido pelo “caboclo amazônico” e passaria a assimilar a “cultura deformada”.⁵¹⁴

A questão de artistas que não eram paraenses ou que pertenciam a outros gêneros musicais gravarem o carimbó, era, para os críticos musicais e artistas paraenses, uma evidência perigosa da sua “descaracterização”. A legitimidade popular da execução carimbozeira só era atribuída aos “caboclos amazônicos”. A expansão mercadológica do gênero pretensamente proporcionou que indivíduos distantes do *locus* “primitivo” gravassem o carimbó que por via da cultura de massa realizava um “retorno” distorcido à capital paraense, que em suas paragens não mais reconhecia sua própria expressão popular em sua “pureza”.⁵¹⁵

Os artistas que já eram consagrados nos outros gêneros e/ou segmentos mercadológicos passaram a incorporar em seus repertórios e em suas referências musicais o gênero paraense da “moda”. Esse foi o caso do cantor e compositor paraense Alypyo Martins, até então famoso como artista do gênero “brega”. Ele lançou em 1973 um álbum com o sugestivo título: “O rei do carimbó”⁵¹⁶. O álbum seguiu a linha mais ampla da obra do artista, não se restringindo a canções do gênero que deu nome ao disco o que se manifestou nas faixas “Farinhada”, “Carimbossa”, “Casca de côco” e “Ciriá”. O arranjo desenvolvido por ele estava próximo ao chamado “estilizado”. O artista adicionou ao gênero os instrumentos eletrônicos já utilizados em outros trabalhos, envolvendo o “cafona” e a jovem guarda.

⁵¹¹ TINHORÃO, José Ramos. Carimbó já é ritmo de massa. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 02 jan. 1976, cad. B, p. 2.

⁵¹² TINHORÃO, José Ramos. Carimbó já é ritmo de massa. loc. cit.

⁵¹³ TINHORÃO, José Ramos. O carimbó chegou (mas de carimbó não tem nada). **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 05 nov. 1974, cad. B, p. 2.

⁵¹⁴ TINHORÃO, José Ramos. O carimbó chegou (mas de carimbó não tem nada). loc. cit.

⁵¹⁵ loc. cit.

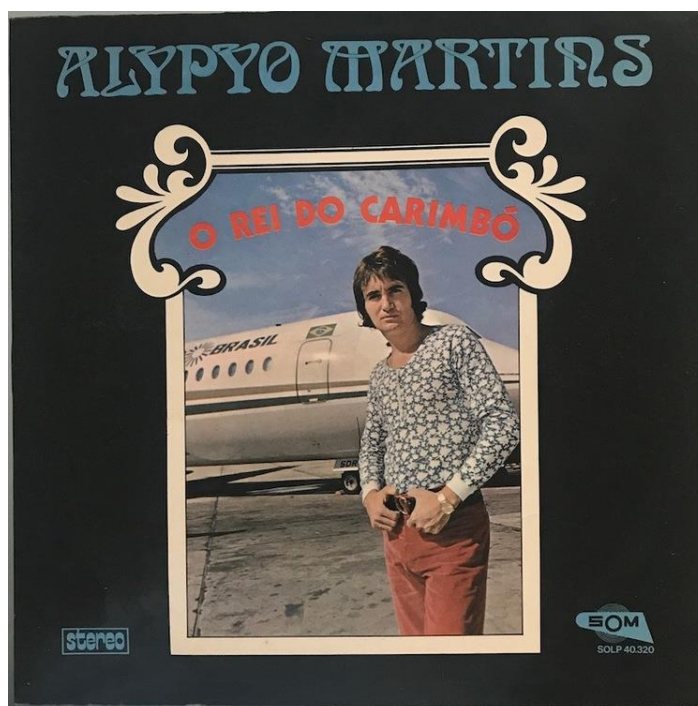
⁵¹⁶ MARTINS, Alypyo. **O Rei do carimbó**. Rio de Janeiro: Somil, 1973. LP.

A modernização/sofisticação foi a tônica desenvolvida por Alypyo Martins no álbum *Rei do Carimbó*. Esse aspecto foi desenvolvido não só musicalmente, mas também visualmente, pois na capa não havia relações com os elementos simbólicos paradigmáticos atribuídos ao carimbó. Na capa, o artista se apresentou cosmopolita e urbano, com uma aeronave ao fundo. Distante das vestimentas “típicas”, da estereotipada configuração étnico-racial interiorana do caboclo amazônico, caracterizadas por inúmeros críticos e artistas de discurso folclorístico. Ao contrário, a representação visual ia de encontro aos modelos já paradigmáticos. Embora, em uma aparente contradição representada por sua cor de pele, seu figurino cosmopolita e pelos aspectos visuais, dialogava com uma certa tradição do carimbó na seleção das canções que participaram do repertório. Em especial, a canção “Farinhada” repetiu o tema recorrente em muitos artistas do gênero, o trabalho e o cotidiano do caboclo amazônico.

Em acordo com as experimentações também realizadas por Pinduca no mesmo período, Alypyo Martins buscava criar uma obra híbrida, juntando o carimbó a outros gêneros. A ideia era lançar um novo estilo que agradasse ao público e servisse de entretenimento. O artista demarcava uma outra postura perante a cultura popular, pois revelava o caráter aglutinador dos contatos musicais, que naturalmente artistas dos mais variados segmentos realizam em suas obras. É interessante notar que, na concepção de Alypyo Martins, não havia uma proposta de “descaracterização” do carimbó, mas uma releitura que demarcava na sua percepção a forma como ele se manifestava fora dos espaços das grandes mídias. Na verdade, o artista negava a visão estereotipada e consagrada acerca de um carimbó como uma construção localizada e limitada a um *locus* interiorano, embora também pertencente a esse meio.

Fato curioso que Alypyo Martins tenha sido o primeiro a utilizar a alcunha de “Rei do carimbó”. Embora a imprensa da época não tenha tocado no assunto, é provável que esse termo autodesignado deve ter incomodado inúmeros críticos e intelectuais que não reconheciam o carimbó fora de sua formatação paradigmática.

As definições do que deveria ser carimbó, orientadas pelos intelectuais folcloristas, não representavam em absoluto as representações sobre o que era ou não cultura popular. Pois, artistas como Alypyo Martins demonstram outras percepções sobre o que seria “autêntico”, contrariando outras interpretações tidas como paradigmáticas. Também considerava a sua expressão artística como a verdadeira amostra de carimbó. Isso demonstra as lutas de representações travadas no entremeio da mídia e da produção fonográfica.

FIGURA 14 – ALYPYO MARTINS NA CAPA DO DISCO *O REI DO CARIMBÓ* (1973)

FONTE: Google Imagens

Alypyo Martins deu continuidade à concepção do disco *Rei do Carimbó*, que se constituiu em uma série com o lançamento do volume 2 em 1974. Em linhas gerais, a concepção da obra foi mantida, assim como a clara percepção de que o álbum não era, assim como o primeiro volume, exclusivamente composto de um repertório de carimbó.⁵¹⁷

Em 1976, o carimbó esbanjava presença marcante nas quadras e salões carnavalescos do Brasil. Foi tomado pela crítica como uma esperança contra a industrialização que pretensamente reduziu a qualidade das músicas produzidas para o carnaval. O periódico *A Província do Pará* demonstrou naquele ano o panorama de divulgação alcançado pelo gênero paraense: “todo folião brasileiro está cantando o carimbó, o ritmo quente paraense”⁵¹⁸, além de citar a gravação do LP *Carimbó* da Banda do Canecão no Rio de Janeiro, que estava “estourando na praça nacional”⁵¹⁹. Este sucesso no terreno de atuação dos sambistas e dos artistas da MPB, contrastava com uma certa receptividade dos últimos no tocante às festividades, provando “que já não fazem carnavais como antigamente”⁵²⁰. Por esse enredo, o redator nos informa que o

⁵¹⁷ MARTINS, Alypyo. *O Rei do carimbó*, vol. 2. Rio de Janeiro: Copacabana, 1974. LP.

⁵¹⁸ Carimbó: sucesso também no carnaval. *A Província do Pará*, Belém, S/D.

⁵¹⁹ loc. cit.

⁵²⁰ loc. cit.

carimbó não é “industrializado” e “corrompido” pela mídia, seu teor folclórico retomou a tradição dos carnavais de outrora.⁵²¹

O cantor e compositor Dom foi outro artista que gravou carimbós no embalo do sucesso nacional de Pinduca. Estimulado pelo artista paraense, gravou seu primeiro compacto duplo intitulado “Carimbó da mulher alheia”, que conseguiu significativo sucesso de vendas. Sobre o contexto referido, ao visitar Belém em turnê, afirmou, em entrevista ao jornal *O Estado do Pará*, que:

Vi em tudo isso uma segurança comercial e a introdução de um ritmo diferente no mercado musical. Paralelamente Eliana Pitman lançava-se também, no mundo musical folclórico, com o carimbó, por ser uma base comercial muito forte. Mas, Eliana canta para a classe A enquanto que eu consegui atingir todas as classes, o que é muito importante embora os dois estilos sejam sofisticados, diferentes de Pinduca e Verequete, mais apegados às raízes e portanto originais.⁵²²

Dom também afirmou à imprensa paraense que vinha para Belém em busca de material para aprimorar o carimbó que vinha desenvolvendo. Também considerava em 1976 muito “remota ideia que o público do Sul tem do carimbó”⁵²³. Nesse sentido, acreditava cumprir um serviço de levar ao Brasil o folclore das áreas mais distantes do eixo de produção fonográfica. Uma pretensa busca de Dom após 1974, com a separação da dupla “discordando de estilos”, por um “ritmo mais regional e brasileiro”.⁵²⁴

Interessante notar que Dom, mesmo considerando Pinduca como “apegado às raízes”, fez uma apologia a Verequete afirmando que era preciso nacionalmente valorizar a sua obra. Nesse sentido, considerava que as gravadoras deveriam ser menos “injustas” com Verequete e o prestigiassem no mesmo patamar que Pinduca. Isso devia-se ao fato de que:

Ele merece uma oportunidade para que seja completo o ciclo do carimbó; eu o vejo de um lado básico, folclórico e verdadeiro, enquanto que Pinduca é responsável apenas pela modernização. Para a classe A, a coisa rústica mas bem feita, tem o sabor de sofisticação. Assim, nos clubes, Pinduca é superior. Mas Verequete, para mim é o maior conhecedor do que se passa no Pará a respeito de carimbó, e precisa ser projetado no meio artístico.⁵²⁵

Não só admirava a obra de Verequete, mas Dom também dizia que se engajava na promoção das músicas do artista junto às grandes gravadoras para promove-lo. Considerou ele o verdadeiro “rei do carimbó”, o único “autêntico e puro”.

⁵²¹ loc. cit.

⁵²² Carimbó: Dom, sem Ravel, elogia Verequete. *O Estado do Pará*, Belém, 03 mai. 1976, p.6.

⁵²³ loc. cit.

⁵²⁴ loc. cit.

⁵²⁵ loc. cit.

FIGURA 15 – MATÉRIA DO JORNAL O ESTADO DO PARÁ - CARIMBÓ: DOM, SEM RAVEL, ELOGIA VEREQUETE



Dom (D) foi recepcionado pelo major Pio

FONTE: **O Estado do Pará**, Belém, 03 mai. 1976, p.6.

O autor da matéria anterior, Jesus Couto, também era nesse período produtor de Mestre Cupijó. O artista foi oportunamente entrevistado por ele, no mesmo período, acerca do fenômeno da expansão mercadológica do folclore paraense. No tocante ao carimbó, o grande expoente do siriá afirmou que havia uma separação entre “campo folclórico” (ao qual dizia pertencer) e o da “música popular” (na qual despontava Fafá de Belém e outros artistas que estilizavam a música paraense). O artista afirmava que o siriá era um “folclore” lançado por ele via divulgação nacional discográfica. E teceu comparações com a paralela divulgação do carimbó, que segundo ele, à época “está muito relacionado aos mais espertos e não aos mais autênticos”⁵²⁶. Nesse sentido, continua suas comparações afirmando que “prefiro ficar lá no meu interior. Não gosto de exhibições fúteis e muito menos promoções sofisticadas. Meu conjunto toca o que a nossa alma sente (...). Hoje o siriá é mais verdadeiro porque é menos sofisticado”⁵²⁷. Mestre Cupijó prosseguiu comparando as divulgações dos dois gêneros questionando (sem citar nomes) diversas práticas desenvolvidas pelos divulgadores do carimbó, que segundo ele, falam do interior paraense sem conhecer esse universo retratado nas canções:

É porque jamais utilizei composições de domínio público como de minha autoria. E antes de tudo eu sou divulgador do folclore paraense. Moro no interior, vivo, danço, conheço, bato tambor, toco piano, sax-alto (...). Sei a linguagem do homem do interior, converso com ele e vivo minha vida como homem do interior; aliás, todo mundo que faz música em nossos dias faz música em nome do interior, mas não conhece o interior, esse outro mundo

⁵²⁶ COUTO, Jesus. Hoje, siriá ao vivo, em Belém. **A Província do Pará**, Belém, 10 abr. 1976, p.8.

⁵²⁷ COUTO, Jesus. loc. cit.

que não é a capital. Por exemplo, em minha terra natal tem ido muita gente gravar siriá, o banguê, o batuque. Com o gravador na mão chegam a Belém e gravam essas composições como suas ou de terceiros (...). O folclore deve ser visto como cultura do povo, anônimo.⁵²⁸

Cupijó elaborou nessa fala uma compreensão muito em voga na época a respeito do carimbó dito “estilizado”, que tem como representação a ideia de “aproveitadores” da arte popular e “anônima”. Trata, portanto, da lógica de produzir música voltada exclusivamente ao aspecto econômico, desrespeitando uma pretensa natureza “desinteressada” produtora da verdade. O que ressalta a contrariedade do discurso dos artistas também era a sua inter-relação com a indústria fonográfica, como no caso de Cupijó. Também demonstra as colocações de artistas populares que passaram a incorporar em suas falas a defesa do folclore e a entender a “estilização” como uma perda cultural do homem do interior, representante verdadeiro do folclore.

Nos anos de 1970, o carimbó alcançava status curioso, como importante no Nordeste brasileiro, com evidências de sua popularização. Obteve um sucesso significativo na região, que rendeu não só álbuns nas paradas e manchetes nos periódicos, mas foi incorporado às sonoridades nordestinas em dois âmbitos: a) Surgiram artistas do gênero, compositores e intérpretes, bem como inclusão de faixas esporádicas; b) uma recorrente atribuição ao carimbó como “ritmo nordestino”, em um movimento de apropriações musicais.

Ocorreu, portanto, uma apropriação cultural, na qual a influência deu origem a um fenômeno novo. O carimbó ganhou no Nordeste a sua própria expressão. Originou-se uma aproximação íntima com os gêneros locais, bem como um hibridismo das inúmeras expressões musicais. Os artistas nordestinos gravaram inúmeras canções sintetizando o carimbó e o forró. No Nordeste, houve uma quantidade significativa de artistas que gravaram álbuns ou faixas do gênero. Em geral, realizaram canções influenciadas pelo sucesso alcançado pelos paraenses Pinduca, Pim e Candango do Ypê na região, atestando uma “nova onda” musical.

Artistas de grande sucesso na região Nordeste nos anos de 1970 passaram a incorporar o carimbó em seus repertórios. Um dos principais nomes do forró, Abdias e sua sanfona de 8 baixos, foi um artista que incorporou já em 1974 no álbum *Tem Fuzuê*, a nova “moda” no Nordeste, gravando uma música denominada “É carimbó”⁵²⁹. O aspecto mais interessante da faixa em questão foi o arranjo desenvolvido, pois utilizou todo o aparato estético pertencente ao forró “pé de serra”, cantando uma letra que dizia respeito a uma realidade diferente do habitualmente relacionado com o universo carimbozeiro. Abdias realiza uma fusão entre os

⁵²⁸ COUTO, Jesus. loc. cit.

⁵²⁹ ABDIAS e sua sanfona de 8 baixos. **Tem fuzuê**. São Paulo: CBS, 1974. LP.

aspectos rítmicos e temáticos do carimbó com um arranjo diferente por completo, inaugurando nesse sentido uma nova seara de produção característica da região. Poderíamos dizer que foi elaborada um modelo nordestino de execução do carimbó. Em especial, no tocante a utilização de instrumentos caracteristicamente nordestinos como sanfona, zabumba e triângulo, embora o último possa ser encontrado em algumas formações de conjuntos de carimbó paraense.

A construção estética singular e inusitada pode também ser explicada pela tentativa de manter como elemento estrutural de sua musicalidade o forró, em seus mais variados elementos característicos. Também não houve a proposta de ser um artista de carimbó, ou mesmo que estava gravando um disco do segmento musical, o que ocorreu inúmeras vezes e em diferentes regiões.

FIGURA 16 - LP TEM FUZUÊ, DE ABDIAS E SUA SANFONA DE 8 BAIXOS (1974)



FONTE: Google Imagens

Abdias passou a produzir discos de forró de diferentes artistas nesse período, tendo como marca acrescentar em seus repertórios carimbós. Exemplo dessa premissa está no disco, em parceria do potiguar Elino Julião e do cearense Messias Holanda, denominado *Dois sujeitos incrementados* de 1974⁵³⁰. Nele, houve a inclusão da música “Carimbolando” do paraense Osvaldo Oliveira (Vavá da Matinha), que teve um arranjo voltado para uma espécie de “pau e corda” nordestino, com instrumentos percussivos, atabaques e congas, juntamente com contrabaixo e sanfona. E trata do saudosismo do narrador que deseja retornar à Curuçá:

Este ano eu vou
pra casa da vovó
Lá em Curuçá
dançar carimbó
Carimbó é dança boa

⁵³⁰ JULIÃO, Elino; HOLANDA, Messias. **Dois Sujeitos Incrementados**. São Paulo: CBS, 1974. LP.

Que tem naquele lugar
 Até mesmo japonês
 Gosta de carimbolar
 Dança todo mundo torto
 Numa ginga diferente
 Como diz a juventude
 Carimbó é coisa quente.

No segundo disco da parceria intitulado *Cara de durão* (1975) e produzido por Abdias, surgiu uma composição do paraibano Bartô Galeno, artista do “brega” e da Jovem Guarda. Ela remonta às composições dos carimbozeiros paraenses, retratando o cotidiano da vida camponesa, retratando observações da natureza retratadas no comportamento dos galos.⁵³¹

FIGURA 17 - MESSIAS HOLANDA E ELINO JULIÃO NA CAPA DO ÁLBUM *CARA DE DURÃO*



FONTE: Google Imagens

Elinho Julião continuou gravando posteriormente, em seus discos, faixas de carimbó, possivelmente pela presença de Abdias como seu produtor, tal como no álbum de 1976 intitulado *Forró e Mulher*⁵³². Nesse disco, surgiu uma canção que pretensamente buscava demarcar uma explicação acerca do que seria o gênero paraense, denominado “Carimbó verdadeiro”. Essa canção retoma a mitologia do carimbó, descrevendo que a “legitimidade” da sua execução e da sua existência estavam atreladas ao Pará como o lugar de origem, sendo somente lá que havia o carimbó “verdadeiro”. A caracterização realizada reafirmou as construções paradigmáticas que os folcloristas elaboraram e popularizaram na mídia. Nesse sentido, busca caracterizar o carimbó como folclórico e definir as produções fora do Pará como “estilizadas”. Reiterou, portanto, um caráter “pedagógico” que muitos artistas estavam

⁵³¹ JULIÃO, Elinho; HOLANDA, Messias. **Cara de durão**. São Paulo: CBS, 1975. LP.

⁵³² JULIÃO, Elinho. **Forró e Mulher**. São Paulo: CBS, 1976. LP.

imprimindo em suas produções, no sentido de não descaracterizar o viés folclórico e étnico-histórico.

Eu vou dançar carimbó
 Carimbó lá na casa do Zé
 Ele me disse que a brincadeira
 Vai a noite inteira e não falta mulher
 Carimbó vem de lá de Belém
 Porque lá é que tem carimbó verdadeiro
 Carimbó que a moçada se embala
 Começa na sala que vai pro terreiro
 Eita carimbó, bó bó
 Eita carimbó, bó lado
 Que requebra e rebola
 E a moçada vem toda pra carimbolar
 Eu vou dançar carimbó
 Carimbó lá na casa do Zé
 Ele me disse que a brincadeira
 Vai a noite inteira e não falta mulher
 Carimbó vem de lá de Belém
 Porque lá é que tem carimbó verdadeiro
 Carimbó que a moçada se embala
 Começa na sala que vai pro terreiro
 Eita carimbó, bó bó
 Eita carimbó, bó lado
 Que requebra e rebola
 E a moçada vem toda pra carimbolar.⁵³³

No mesmo álbum, Eline Juliano canta uma canção que buscou estabelecer uma crônica sobre o sucesso do carimbó em geral, e o seu em particular. Atestou o sucesso nacional, quando afirma que “Lá na terra da garoa já se dança carimbó”:

Cada vez tá mais quente
 Cada vez tá melhor
 Venha ver minha gente
 Dançar o meu carimbó
 Ca, ca, carimbó
 Carimbo, sirimbó
 Em Copacabana é bacana o meu carimbó
 Carimbó ó ó
 Essa dança muito boa
 Lá na terra da garoa
 Já se dança carimbó
 No Pará e na Bahia
 Todo mundo tá na sua
 O povo tá na rua
 Dançando o meu carimbó.⁵³⁴

⁵³³ loc. cit.

⁵³⁴ loc. cit.

No álbum *O enganador* de 1977, Elinó Julião gravou três faixas de carimbó, demonstrando o sucesso alcançado com a inclusão do gênero em seu repertório. Foram elas: “Carimbó da senzala”, “Carimbó de Nenê” e “Carimbó do boi”.⁵³⁵ Em especial, a primeira denotou a preocupação em situar o carimbó como folclórico, remanescente de uma matriz africana e forjado na convivência dos escravos. A letra da canção descreve, a partir da execução de um sirimbó, a forma de existência dos escravos no tempo da senzala. Além da questão envolvendo a formação étnico-racial debatida na canção “Carimbó da senzala”, também chama atenção o arranjo mais “moderno”, com a presença marcante das guitarras como marcação rítmica:

Era assim que senhor falava
Com as crioulas lá da senzala
Era assim que o senhor falava
Com as crioulas lá da senzala
Soca café, crioula
Soca café, crioula
Soca, soca, sem parar
Se não o chicote vai roncar
Soca de dia e também de noite
Quem não socar vai comer o açoite
No canavial não demorava
Pois muito café ele exportava
A cana, não era importante
Mais o café, era seu diamante.⁵³⁶

Abdias também foi o produtor musical dos discos de sua esposa, conhecida à época como a “Rainha do Forró”, a pernambucana Marinês. Também incorporou ao repertório dela faixas do gênero. A cantora gravou no LP *A volta da Cangaceira* (1975) uma canção denominada “Carimbó do Marajó”⁵³⁷. Com um arranjo em que há uma fusão entre carimbó e forró, utilizou instrumentos diferentes dos que comumente eram utilizados pelos diversos desenvolvimentos estéticos dos artistas do carimbó. Os nordestinos, como Marinês, tinham uma releitura estética específica, modificando significativamente a forma de execução. A letra de “Carimbó do Marajó” trata da recepção da nova “moda” e a curiosidade de uma artista nordestina que não conhecia de fato a “origem” e as particularidades da região de sua prática. Sendo assim, a canção tratava da curiosidade de conhecer mais a fundo o tão “badalado” gênero. Em especial compreender suas raízes folclóricas:

Caboclo do Ver-o-peso

⁵³⁵ JULIÃO, Elinó. *O enganador*. São Paulo: CBS, 1977. LP.

⁵³⁶ loc. cit.

⁵³⁷ MARINÊS e a sua gente. *A volta da cangaceira*. São Paulo: CBS, 1975. LP.

Me leve pro Marajó
 Que eu quero ir lá pra ilha
 Para dançar carimbó
 Estou chegando de fora
 Para saber como é
 A dança tão comentada
 Descendente de pajé
 Aqui não conheço nada
 Mas não quero ficar só
 Eu quero ir lá pra ilha
 Para dançar carimbó
 Carimbó, sirimbó
 Sirimbó, carimbó...⁵³⁸

No âmbito do texto, percebemos alguns aspectos interessantes: a) a noção de que está “chegando de fora” e/ou “aqui não conheço nada” demonstra a compreensão de algo novo, mas que chamou atenção por ser “tão comentada”; b) a constatação do sucesso levou à busca por conhecer e se integrar a nova “moda” fonográfica para não “ficar só”, ou seja, deslocada das tendências fonográficas; c) o direcionamento étnico-racial que identificou a música de origem amazônica, do “caboclo do Ver-o-Peso” como um matriz indígena e/ou “descendente de pajé”. Ao mesmo tempo, a canção está inserida no debate folclórico sobre o carimbó elegendo o Marajó como seu “lugar de origem”.

A letra reproduz em plenitude as colocações elencadas pelo arranjo, já que ele também demanda um desconhecimento acerca das práticas estéticas carimbozeiras vigentes nos anos de 1970. A execução do grupo Marinês e Sua Gente estabelece mais uma apropriação da musicalidade, demonstrando um caráter bastante elástico das possibilidades estético-musicais que o carimbó desempenhou nessa década.

FIGURA 18 - LP *A VOLTA DA CANGACEIRA*, DE MARINÊS E SUA GENTE (1975)



FONTE: Google Imagens

⁵³⁸ loc. cit.

No álbum *Nordeste Valente* (1976), Marinês trouxe mais uma vez canções de carimbó em seu repertório⁵³⁹. Em “Carimbó de Vovó Sinhá” há uma narrativa acerca de alguém que foi ao Pará entrar em contato com os sujeitos praticantes “legítimos” do carimbó, simbolizados pela vovó sinhá e o vovô. No nexos textual, tratou de acionar simbolicamente a tradição do gênero, demonstrando a preocupação em não “deturpar” uma história e uma “origem”. Já na canção “No laço do carimbó” há um texto tratando da “necessidade” de ensinar ao público como dançar, sendo o narrador aquele que irá demonstrar como executar os passos. O arranjo demonstrou o peso da influência que Pinduca assumiu perante os nordestinos, sendo amplamente incorporada sua proposta de sirimbó, incluindo as vocalizações características do artista.

No encarte de *Nordeste Valente* havia uma curiosa explicação para a presença do carimbó no repertório de Marinês e sua gente. Segundo o texto de Ernesto Escudero, ela “Aderiu ao famoso ritmo chamado carimbó, que tem um sabor centroamericano e que na atualidade o alegre povo do Norte, que tudo recebe de braços abertos, também aceitou e com ele ficou”⁵⁴⁰. Essa passagem revelou a proposta comercial da CBS, de caracterizar carimbó como algo brasileiro.

A proposta da CBS residia na tentativa de deslocar o sentido regional com vista a incorporá-lo simbolicamente como um gênero incorporado ao Nordeste, destacando o Pará como um centro irradiador. Na prática, o carimbó foi tratado como um fenômeno nacionalizado por grande parte da crítica e dos artistas envolvidos com a sua composição e interpretação.

A Banda de Pífanos de Caruarú gravou o *Carimbó do Pífano* em seu disco de 1976. A aproximação foi realizada entre a melodia das flautas, que na interpretação dos pífanos deu uma linguagem nordestina ao gênero. O andamento foi acelerado, próximo ao frevo e a percussão acompanhada não por carimbós, mas por atabaques, tarol, caixa e baquetas. O grupo configurava-se nesse contexto como representante de um trabalho de coleta folclórica e nesse intuito foi realizada a introdução do carimbó como inspiração.⁵⁴¹

Outro importante grupo da região Nordeste que gravou o carimbó foi o Trio Nordestino⁵⁴². O grupo lançou em 1977 o álbum *Estamos aí prá balançar*, que tinha em seu

⁵³⁹ MARINÊS e a sua gente. **Nordeste valente**. São Paulo: CBS, 1976. LP.

⁵⁴⁰ ESCUDERO, Ernesto. *Nordeste Valente, Marinês e sua gente*. In: MARINÊS e a sua gente. **Nordeste valente**. São Paulo: CBS, 1976. LP.

⁵⁴¹ CARUARÚ, Banda de Pífanos de. **Banda de pífanos de Caruarú**. São Paulo: Continental, 1976. LP.

⁵⁴² Criado em 1958 na cidade de Salvador, o Trio Nordestino iniciou a formação clássica do forró: um sanfoneiro, um zabumbeiro e um triângulo para dar o toque especial. Os fundadores Lindú (voz e sanfona), Coroné (zabumba) e Cobrinha (triângulo) lançaram o primeiro disco em 1962, apimentando a música brasileira com o suingue, o humor e a sensualidade do sertão. O grupo ganhava então a benção do rei do baião: Luiz Gonzaga. Os primeiros discos saíram pela gravadora Copacabana e traziam canções de Gordurinha (“Pau-de-arara É A Vovozinha”, “Carta

repertório uma composição de carimbó. Esta canção narrava a vida de Negro Uróia, um dos “mestres” do gênero e representante máximo do município de Curuçá, um dos que reivindicam a sua “origem”.⁵⁴³ A letra de “Carimbó do Uróia” diz:

Eu quero homenagear
Um saudoso negro Uróia
Que nasceu em Curuçá.
Pois foi ele o primeiro
A cantar carimbó lá dentro do Pará
Num conjunto pau e corda
Com o seu cordão pelas ruas cantar.
Dona da casa nos dê a
Que o nosso cordão quer brincar
A licença já está dada
E a turma já está preparada.⁵⁴⁴

Essa canção levanta questões interessantes, tais como a incorporação do carimbó no repertório de artistas tidos como “tradicionais”, entre eles os representantes de um forró “pé de serra”, em especial no caso de Marinês e sua gente e do Trio Nordestino. Provavelmente, essa nuance estética desses grupos tenha conferido a inclusão de outro gênero tomado como tradicional em seus repertórios. No caso de Marinês e sua gente, assim como na maioria dos grupos nordestinos que gravaram carimbós, houve uma referência a Pinduca como matriz. Já no caso do Trio Nordestino, tomaram a expressão “pau e corda” como a matriz, em especial dos grupos do interior do Pará. Portanto, a inclusão do gênero paraense em uma categoria mais ampla de “Norte” não descaracterizava o repertório desses artistas “tradicionais”. Na verdade, conferia um teor popular e/ou folclórico para eles. O Trio Nordestino promoveu com essa música o seu posicionamento defendendo a “origem” do carimbó perante os folcloristas, que à época entendiam que o município era detentor de sua “legitimidade”.

100 Erros", "Carta A Maceió"), Antônio Barros ("Chililique", "Forró Pesado", "Procurando Tu"), a iniciante dupla Dominguinhas-Anastácia ("Conversa De Motorista"), além do próprio Lindú, nome artístico de Lindolfo Barbosa. "Procurando Tu" foi o maior sucesso do Trio Nordestino, no início dos anos 70, chegando a vender cerca de um milhão de discos. Atualmente o grupo é formado pelos herdeiros musicais Luiz Mário – triângulo e voz (filho de Lindú, um dos fundadores do grupo), Coroneto - zabumba (neto de Coroné, também fundador da banda) e Beto Sousa – sanfoneiro (afilhado de Lindú) O grupo já gravou com grandes representantes da música popular brasileira: Fagner, Alceu Valença, Bezerra da Silva, Elba Ramalho, Dominguinhas, Alcione, Flavio José, Santana, Genaro, Silvério Pessoa, Zeca Baleiro, Estakazero, Adelmário Coelho, Luiz Caldas, Targino Gondim, entre outros. Cf. Site oficial do grupo: <<http://www.trionordestino.com.br/biografia.php>>, acessado em 26 ago. 2018.

⁵⁴³ NORDESTINO, Trio. **Estamos aí pra balançar**. Rio de Janeiro: Beverly, 1977. LP.

⁵⁴⁴ loc. cit.

FIGURA 19 - LP *ESTAMOS AÍ PRÁ BALANÇAR* (1977) DO TRIO NORDESTINO

FONTE: Google Imagens

As inúmeras coletâneas de sucessos nordestinos lançados na década de 1970 expressavam a incorporação do carimbó no amplo caleidoscópio da produção fonográfica nacional. Em regra geral, as coletâneas de sucessos são construídas com canções consagradas em vendagens e divulgação na mídia. Em 1975, foi lançada pela CBS uma coletânea intitulada *Seleção de Carimbó*, na qual houve a presença dos artistas de seu *cast* que gravaram canções do gênero⁵⁴⁵. A partir da constatação desse disco, também fica evidente o sentido mercadológico que a CBS deu a seu investimento referente ao carimbó, passando a explorar o potencial de artistas nordestinos já consagrados no âmbito fonográfico para realizarem gravações que dialogassem com a novidade. Um relançamento dessas canções também denotou a relevância e o sucesso obtido por essa iniciativa, pois não seria lógico um relançamento dos “fracassos” em vendas de discos. Mais interessante é que entre os artistas elencados no disco *Seleção de Carimbó* o único paraense listado foi Osvaldo Oliveira, o Vavá da Matinha. Entre os artistas estavam Marinês, Elinó Julião, Abdias, Messias Holanda e Carrapeta.

⁵⁴⁵ **Seleção de carimbó.** São Paulo: CBS, 1975. LP.

FIGURA 20 - LP *SELEÇÃO DE CARIMBÓ*, LANÇADO PELA CBS (1975)

FONTE: Google Imagens

Em 1976, a gravadora CBS apostou em mais um volume da série *Seleção de Carimbó*⁵⁴⁶. O volume 2 seguiu a mesma linha, incorporando mais dois artistas, Jacinto Limeira e Benedito Nunes, juntando-se a Marinês, Elino Julião e Messias Holanda. Isso se refere também à popularidade mercadológica amplamente conquistada pelo carimbó na região. A gravadora paulista entendia a ascensão do gênero pelo viés lucrativo, o que o deslocava para o Nordeste como público alvo e também como celeiro de produções musicais. Portanto, a estratégia se diferenciava da desenvolvida pela Copacabana e pela Continental, que apostavam no potencial de originalidade e criatividade dos artistas paraenses como produtores de carimbós, embora também tenham sido incorporados ao grande nicho de atuação para vendas de discos e promoções de shows desencadeado no Nordeste.

A coletânea da gravadora RCA, *O Bandão* (1976), sob a direção do maestro Carlos Guarany, incorporou ao repertório do álbum inúmeras canções de carimbó⁵⁴⁷. Segundo o periódico *Diário de Pernambuco*, o lançamento do disco tratou da seleção realizada como uma escolha dos “sucessos do momento” amplamente difundidos na mídia⁵⁴⁸. A seleção se deu a partir das músicas mais comentadas nacionalmente, “as que estavam na moda”. Entre as selecionadas, o destaque foi conferido ao carimbó, com todo o lado B reservado para canções do gênero, que totalizaram 12 faixas. Houve uma incorporação de artistas paraenses como Pinduca e Verequete, assim como os compositores nordestinos de carimbó.

⁵⁴⁶ loc. cit.

⁵⁴⁷ O BANDÃO. *O Bandão*. São Paulo: RCA, 1976. LP.

⁵⁴⁸ SPENCER, Fernando. “O Bandão” e muitos sucessos. *Diário de Pernambuco*, Recife, 26 fev. 1976, c. 2, p. 11.

FIGURA 21 – LP *O BANDÃO*

FONTE: Google Imagens

Em 1976, a gravadora Copacabana lançou sua coletânea de sucessos envolvendo todos os gêneros e com os maiores sucessos do ano, denominada *A Grande Parada* v.5⁵⁴⁹. Entre as faixas estiveram presentes dois carimbós: “Tia Luzia Tio José” (Pinduca) e “Carimbó da ilha de Mosqueiro” (Marinela).

Um interessante exemplo de incorporação identitária do carimbó como um elemento nordestino foi o disco *Os 12 maiores do Nordeste* (1977). A obra demonstrou também, a nosso ver, a profunda ascensão e incorporação mercadológica causada pela relevância que o gênero foi assumindo, não mais delimitado como um fenômeno de caráter exclusivamente paraense. Algo semelhante se deu com inúmeros gêneros brasileiros que surgiram delimitados geograficamente como o samba e o forró. Ponto relevante foi a representação dos produtores do Centro-Sul acerca do que era nordestino⁵⁵⁰. Foi destacada na capa do disco a expressão “seleção de carimbó”, sendo que a presença do gênero foi predominante, mesmo nas sessões em que não foram discriminadas como tais, há a sua presença. Ao todo são 11 canções de carimbó em um universo de 14 faixas. E, fora da seleção, ainda figurou um dos “reis” do carimbó: Alypyo Martins. Os principais artistas do denominado “estilizado” estavam presentes: Pinduca, Candângo do Ypê, o amazonense Carrapeta, assim como o sirimbó de Assisão.

Uma questão suscitada pelo LP foi a simbiose entre carimbó e forró, pois muitos artistas passaram a compor seu repertório com ambos. Os artistas e o público nordestino passaram a

⁵⁴⁹ *A Grande Parada*. Rio de Janeiro: Beverly/Copacabana, 1976. LP.

⁵⁵⁰ *Os 12 maiores do Nordeste*. São Paulo: Discos Copacabana, 1977. LP.

pensar o carimbó como pertencente ao seu panteão popular. Nas produções fonográficas, o gênero foi simbolicamente apropriado à região e/ou associado pela gravadora do Centro-Sul a uma conhecida generalização que homogeneizava Norte e Nordeste como uma única região com características históricas, culturais e sociais semelhantes⁵⁵¹. Entre outras coisas, a capa sintetiza essa representação, quando traz uma mulher vestida de cangaceira, evocando elementos compreendidos em um âmbito nacional como referentes ao Nordeste. A capa evocava aspectos que os produtores culturais do Centro-Sul comumente elaboravam para expressar sua compreensão estereotipada acerca das outras regiões⁵⁵². Esse fenômeno visual foi corrente nas caracterizações do tipo nordestino e do caboclo amazônico, como as realizadas por Fafá de Belém no mesmo período⁵⁵³. Abaixo observe a imagem da capa do disco *Os 12 maiores do Nordeste*:

⁵⁵¹ A esse respeito ver BARBOSA, Mário Médice. **Entre a filha enjeitada e o paraensismo**: as narrativas das identidades regionais na Amazônia paraense Tese de Doutorado em História. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2010.

⁵⁵² Inúmeros grupos e/ou artistas nordestinos utilizaram a caracterização de cangaceiro e/ou sertanejo para demarcar as suas expressões culturais musicais, suas “raízes”. Luiz Gonzaga, por exemplo, inaugura essa composição atrelada ao que o Centro-Sul esperava visualizar nas aparições dos artistas, assim como o figurino nordestino compunha um regional específico ao Nordeste. As construções sobre o nordestino foram amplamente realizadas nos meios de comunicação nacionais como a televisão e construíram uma forma específico de representar o nordestino. A esse respeito ver ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Editora Cortez, 2009.

⁵⁵³ Discutimos, em trabalho anterior, que as aparições de Fafá de Belém no período de 1976 a 1980 foram marcadas por uma representação de mulher cabocla amazônica estereotipada. Foi elaborada pela mídia nacional, à qual Fafá de Belém estava associada, um olhar específico a respeito da Amazônia e metaforizada na presença da cantora. A artista expressava nas suas aparições, em especial no figurino, uma expressão do caboclo amazônico quando surgiu vestida de índia (compactuando com o imaginário de “terra de índio”) ou como a própria “cabocla” amazônica. A esse respeito ver SILVA, Edilson Mateus Costa da. **Ruy, Paulo e Fafá**: a identidade amazônica na canção paraense. Dissertação de Mestrado em História. Belém: UFPA, 2010.

LP OS 12 MAIORES DO NORDESTE (1977)



FONTE: Google Imagens

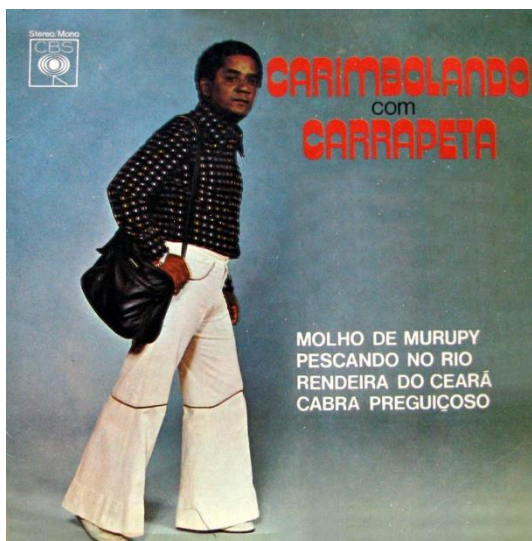
Não somente no Nordeste, o carimbó “estilizado” foi importante para o mercado fonográfico, mas também No Centro-Sul. Exemplar foi o disco *Carimbó e Sirimbó* (1975) da Banda do Canecão, da importante casa de shows homônima.⁵⁵⁴ A orquestra gravou o gênero por conta de sua ascensão midiática, com uma profunda influência da obra de Pinduca, tendo inúmeras músicas dele no repertório do LP. Por outro lado, não foi somente ele a constar na seleção da Banda do Canecão, pois, entre os compositores paraenses, estavam Carlos Santos, Lucindo Costa e Augusto Gomes Rodrigues (Verequete). Além desses, marcava presença o Nordeste como um dos centros do carimbó com a presença do Genival Lacerda, entre outros.

Além dos nordestinos, também gravou carimbós o cantor e político amazonense José Costa de Aquino, mais conhecido como Carrapeta, que também pertenceu ao *cast* da CBS. Ele gravou um compacto duplo intitulado *Carimboldando* em 1975, também produzido pelo cantor pernambucano Abdias. Nesse álbum, o encarte detalha o repertório de Carrapeta como composto de “ritmos puramente nacionais”, caracterizando a escola do carimbó como um gênero aclimatado às mais variadas regiões. O arranjo do disco está relacionado às demais produções elaboradas por Abdias. Em conjunto, também poderíamos dizer que ele centraliza o sirimbó como o elemento estruturante e incorpora o contrabaixo como o instrumento que realiza

⁵⁵⁴ CANECÃO, Banda do. **Carimbó e sirimbó**. Rio de Janeiro: Polyfor, 1975. LP.

a rítmica originalmente atribuída aos carimbós. As temáticas são mais próximas das que os paraenses desenvolveram, tratando do cotidiano do homem rural, manifestações folclóricas e elementos identitários.⁵⁵⁵

FIGURA 21 - COMPACTO DUPLO *CARIMBOLANDO COM CARRAPETA* (1975)



FONTE: Google Imagens

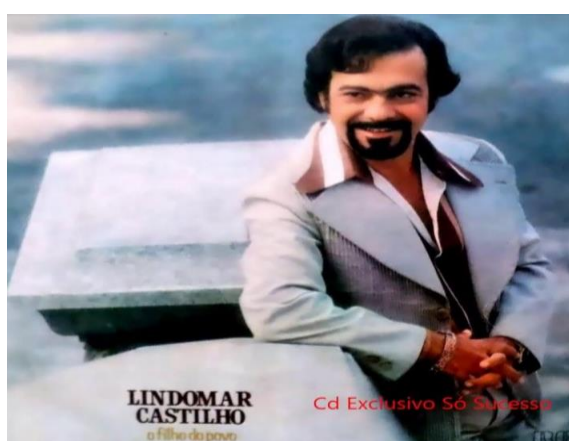
O cantor romântico goiano, de fama internacional na América Latina e nos Estados Unidos, Lindomar Castilho, gravou em 1976 e 1977 canções de carimbó⁵⁵⁶. Ele aderiu à “moda” fonográfica e gravou no álbum *O filho do povo* (1976) a canção o “Carimbó do curandeiro”. Essa faixa tratou de um espaço de mata onde um curandeiro realizava seus rituais mágicos bailando o carimbó. O enredo dava a entender que fazia parte da ambientação do gênero as ritualidades de povos que residem nos sertões do Brasil. A ideia da canção perpassava a

⁵⁵⁵ CARRAPETA. *Carimbolando*. São Paulo: CBS, 1975. Compacto Duplo.

⁵⁵⁶ Lindomar Cabral nasceu no dia 21 de janeiro de 1939 em Santa Helena, distrito de Rio Verde, no Estado de Goiás. Um dos maiores vendedores de discos do Brasil nos anos 70, o cantor e compositor Lindomar Castilho é dono de uma biografia tão intensa e dramática como boa parte dos boleros que cantou. Sua carreira musical começou quando o compositor e então diretor artístico da gravadora Continental, Diogo Mulero, o Palmeira, da dupla Palmeira e Biá esteve em Goiânia. Na residência do compositor e escritor Bariani Ortêncio, Palmeira ouviu o ponta-esquerda do Sírio Libanês, que chegou a ser convidado para fazer um teste no Corinthians, soltando o vozeirão. Imediatamente o convidou para gravar um LP e sugeriu que adotasse o pseudônimo de Lindomar Castilho. "O nome foi mudado justamente em função de um futuro sucesso latino-americano que ele previa para mim", revelou em 1976. Na RCA Víctor, sua nova gravadora, com um LP que trouxe, além do sucesso "Pureza", a música "Aleluia ao Amor", sua primeira incursão como compositor. De acordo com o *release* do cantor na época, a música "Vou Rifar Meu Coração" o projetou efetivamente no cenário mundial, e só no México recebeu mais de 50 gravações. O LP gravado em espanhol lhe proporcionou sucessos em mais de 50 países. E segundo o departamento de imprensa da RCA em 1976, o sucesso de Lindomar Castilho nos países latino-americanos e no mercado latino dos Estados Unidos foi uma realidade indiscutível, chegando, em alguns casos a obter índices de vendagem difíceis de serem conseguidos até por grandes astros dos próprios países. O cantor representou em 1977 o Brasil como campeão de vendas de discos no programa "Coast to Coast", da televisão americana, em San Francisco, Califórnia. Cf. <https://www.recantocaipira.com.br/duplas/lindomar_castilho/lindomar_castilho.html>

perspectiva de que o verdadeiro carimbó deveria ser localizado nos confins da Amazônia⁵⁵⁷. Em “Carimbó levanta pó”, do álbum *Chamarada* (1977), o artista trata do carimbó em termos folclóricos, realizando a tradicional descrição do gênero como um espaço de negros em “terreiros”, presentes nos lugares de práticas religiosas de matriz africana. Um elemento interessante foi o arranjo, pois ele se desenvolve como uma lambada em hibridismo com o carimbó, em expressão latino-americana tão próxima das referências que o artista carregava em seus trânsitos internacionais. Também podemos dizer que essa característica pode ter relação com a tentativa de aproximar a escuta do brasileiro com os demais latino-americanos pertencentes ao seu vasto público na época.

FIGURA 22 - LP *O FILHO DO POVO* DE LINDOMAR CASTILHO (1976)



FONTE: Google Imagens

Além de artistas como Lindomar Castilho, que levaram o carimbó a outros países, também houve a projeção do gênero por artistas internacionais que vieram conhecer e gravá-lo. Caso emblemático foi o lançamento do “carimbó português” do cantor Roberto Leal. O lusitano realizou um disco homônimo em 1976 pela gravadora RGE, que o enviou para Belém no intuito de entrar em contato com o gênero paraense. O produtor paraense Jesus Couto direcionou a concepção estética do disco, que, segundo ele foi seguida na íntegra por Roberto Leal⁵⁵⁸. O Compacto Duplo *Carimbó Português* buscou incorporar o artista, em evidência na época, à nova moda, assim como investir no mercado internacional⁵⁵⁹. A concepção estética seguiu a premissa difundida de que o carimbó era facilmente misturado a outros gêneros, criava fusões musicais produtivas no âmbito rítmico e mercadológico. Os variados artistas buscavam realizar experimentações e apropriações que elaborassem novas identidades musicais. Nesse

⁵⁵⁷ CASTILHO, Lindomar. **O filho do povo**. São Paulo: RCA Victor, 1976. LP.

⁵⁵⁸ Jesus Couto. Entrevista concedida em 20 jun. 2016.

⁵⁵⁹ LEAL, Roberto. **Carimbó Português**. São Paulo: RGE, 1976. Compacto Duplo.

sentido, Roberto Leal propôs a mistura do Vira, gênero folclórico português, com o folclórico brasileiro, apostando na dança como o elemento potencial que agradaria ao público:

Vem, vem, vem,
 Vem, vem já,
 Vem dançar o Carimbó português,
 Vem agora que vai começar,
 Essa dança começa agora,
 Vai até o sol raiar,
 Junte-se a nossa gente,
 Sei que vai gostar.
 Pega na minha mão,
 E entra pra brincadeira,
 Vem virar no Carimbó,
 Vais virar a noite inteira.
 Esta moda que eu inventei,
 É dança de muita lata,
 Juntei Vira português,
 Com Carimbó da mulata.

Outro dado relevante foi a produção de um videoclipe para divulgação da música. Nele surgiram pessoas vestidas com trajes típicos do vira português, dançando como se fosse uma expressão folclórica lusitana. O que denotou uma característica carimbozeira foi o arranjo de sirimbó, com o contrabaixo realizando a marcação rítmica. A realização do videoclipe demonstrou uma apropriação cultural, no sentido de que houve uma reinvenção interpretativa e com outros propósitos e significados, atendendo a uma visão folclórica portuguesa em hibridismo com o folclore brasileiro.⁵⁶⁰

Outros portugueses também gravaram o carimbó nesse período, entre eles estavam Joaquim e Manuel, uma dupla de sertanejos românticos “satíricos” radicados no Brasil. Eles lançaram nos dois primeiros discos faixas de carimbó⁵⁶¹. No álbum de estreia *Joaquim e Manuel* (1977), gravaram o “Vira carimbó”, possivelmente por influência de Roberto Leal. A CBS propôs, portanto, um disco concorrente ao bem-sucedido empreendimento fonográfico da RGE

⁵⁶⁰ Roberto Leal - Carimbó Português. Disponível em: <<http://www.robertoleal.com.br>>, acesso em 10 jan. 2017.

⁵⁶¹ Vitorio Nochi passou a ser Joaquim em 1976, seguindo a dica do humorista Murilo de Amorim Correia (Jacinto), que também era produtor da gravadora CBS, e inventou uma dupla com um estilo diferente. O que eles chamavam de "lusitano satírico" era uma espécie de Roberto Leal, em suas vozes, e mais escrachado. Ainda sem nome definido, pensava em algo enquanto tomava um café na padaria. Ao olhar para frente, viu os portugueses Joaquim e Manuel servindo seus clientes. Surgiu então a ideia: sua dupla levaria o nome dos sócios da padaria. Ele seria Joaquim e seu par, quem quer que fosse, seria o Manuel. Joaquim e Manuel teve então sua primeira formação com Vitorio Nochi (Joaquim) e Roberto Paschoal (Manuel). Roberto se separou do Joaquim em 1985, e faleceu em 1993, aos 37 anos, vítima de complicações duma cirrose. Vitorio, então, abandonou o "lusitano satírico" e investiu no sertanejo romântico. Em sua segunda formação, Otávio Corrêa passou a usar o nome de Manuel, emplacando grandes sucessos como "Boate Azul", "Som da Cristal", "Minha Música", "Avenida Boiadeira" entre outros. Com a saída de Otávio, em 1997, Edvaldo Santos assumiu o papel de Manuel, integrando a dupla até os dias de hoje.

com “Carimbó português”⁵⁶². Assim como a temática desenvolvida anteriormente, a dupla Joaquim e Manuel também narrou a emergência de uma nova presença estética, com a mistura do carimbó e o vira, criando uma “moda nova”. Tal como Roberto Leal, a dupla também derivava de outro segmento musical, mas também aderiu à tendência fonográfica de gravar faixas de carimbó por serem sucessos de vendas. A letra de “Vira português” dizia que:

Menina minha menina
 Veja que coisa legal
 Eu vou mostrar pra você
 O carimbó em Portugal
 Eu quero ver o bailinho
 Na aldeia levantar pó
 Menina entre comigo
 Na onda do carimbó
 O carimbó brasileiro
 É mesmo uma beleza
 Agora a moda nova
 É carimbó a portuguesa.⁵⁶³

Em 1978, os artistas migraram para a gravadora Continental, que também já tinha como linha de trabalho a produção de carimbós. Nesse sentido, gravaram no álbum as canções “Lusitanos” o “Bailinho de carimbó”. O arranjo desenvolvido nas duas faixas, de fato, realizou uma fusão entre os dois gêneros, inclusive retirando os instrumentos percussivos. O fundamento de um paradigma musical baseado no batuque foi modificado na obra da dupla. Seguindo as referências nordestinas elaboradas pelos arranjos do produtor pernambucano Abdias, da CBS, o contrabaixo também realizou a condução rítmica antes elaborada pelos tambores. A percepção de carimbó na escuta foi realizada pelo contrabaixo, ritmo e melodia, e pela temática das letras, soando de forma bastante heterodoxa das definições folcloristas. Em “Bailinho de carimbó”, o arranjo está de acordo com a temática desenvolvida pela letra, estabelecendo uma metalinguagem muito comum em gravações dos artistas não paraenses, que tratava de uma necessidade de dançar “um tal de carimbó” de uma maneira que revelasse “à moda portuguesa” o bailar.

⁵⁶² JOAQUIM; MANUEL. **Joaquim e Manuel**. São Paulo: CBS, 1977. LP.

⁵⁶³ loc. cit.

FIGURA 23 – CAPA DO LP *OS LUSITANOS*, DE JOAQUIM E MANUEL (1978)

FONTE: Google Imagens

O que observamos é que há um leque muito variado de apropriações realizadas, ampliando o caleidoscópio da compreensão do que poderia ser tomado como carimbó nesse período. O interessante é notar que essa premissa destoava em grande medida das limitações paradigmáticas delineadas pelos folcloristas e críticos musicais. Essa tentativa de “domesticação” da cultura popular e suas potencialidades criativas pareceu não ser vigorar no plano mais amplo das produções fonográficas, sendo também eficaz em elaborar suas próprias concepções acerca do folclore e variar suas representações sobre o conceito.

7 CARIMBÓ “SOFISTICADO”

Mesmo com seu sucesso do carimbó no circuito mercadológico, a nível de produção musical e difusão de novos artistas e obras do gênero, a crítica musical ainda lamentava os rumos de sua estética e muitos esperavam sua “evolução”. Entre esses críticos, Jamil Damous afirmou que era esperada “a recriação desses ritmos por compositores em trabalhos musicais que proporcionassem a eles um certo tratamento urbano, um maior enriquecimento de suas extremamente simples e repetitivas linhas melódicas”⁵⁶⁴. O jornalista representava um grupo de críticos que via o carimbó como um fenômeno fonográfico de “discutível bom gosto” e que ainda não podia ser considerado em um patamar de “arte”. Esses reclamavam uma “sofisticação” da música popular paraense.

Essa noção de “sofisticação” do carimbó elaborada nos anos de 1970 tomou como referência dois momentos: a) A noção modernista de “estylização do folclore” executada nos anos 1930 e 1940, principalmente com as composições de Waldemar Henrique e Gentil Puget no Pará, que buscavam levar para o campo erudito as “matérias-primas” presentes nas manifestações musicais folclóricas; b) A partir da noção de nacional-popular elaborada com as demandas lançadas pelo Centro Popular de Cultura, a música popular assumiu o papel que a música erudita possuía para os modernistas, que no caso da MPB no Pará se deu entre as décadas de 1960 e 1970.

É interessante notar que embora a retomada deste regionalismo folclorista nos anos de 1970 tenha se revelado a partir da revalorização da obra do maestro Waldemar Henrique, ele não era o único artista a constituir o regionalismo, mas foi considerado neste contexto como paradigma musical paraense. O maestro foi tomado como ponto de referência para a construção de uma canção popular local, que estaria ligada à compreensão de que ele possuía “vínculos com o cancionista popular”, pois mesmo possuindo “refinadas elaborações”, estabeleceu uma efetiva comunicação com o grande público.⁵⁶⁵

O maestro Waldemar Henrique se apresentava frente aos críticos musicais, aos artistas e ao público como uma referência obrigatória quando se falava em canção popular paraense no alvorecer da segunda metade do século XX. Isso se deu pela repercussão nacional da sua obra e do carimbó, que teria se fincado como uma tradição a partir dos anos 30/40. Em 1970, Vicente

⁵⁶⁴ DAMOUS, Jamil. Carimbó provoca uma explosão musical em Belém. **A Província do Pará**, Belém, 17 dez. 1973, cad. 2, p. 6.

⁵⁶⁵ VIANNA, Luiz Werneck. “Os ‘simples’ e as classes cultas na MPB”. In: **Decantando a república**, vol. 1: inventário histórico e político da canção popular moderna. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. p.77.

Sales afirmava em seu livro *Música e músicos no Pará* que artistas como Waldemar Henrique surgiram em um “período sombrio” da sociedade paraense, decadente com o final do período do apogeu da economia da borracha, como uma “geração de compositores que ingressou na história da música brasileira como autênticos criadores de canções”.⁵⁶⁶ Mais à frente:

(...) na arte erudita e popular, representam o extremo Norte, com suas músicas e lendas. Essa geração não pode se comprimir na Amazônia; dela saiu suficientemente preparada para tornar-se altíssimo ponto de referência em sua época e fazer-se presente na cultura nacional – e não só na música, como por igual nas outras atividades intelectuais.⁵⁶⁷

Vimos nesse trecho elementos importantes no discurso da tradição. Entre eles a convivência entre arte erudita e popular, pois era considerada uma marca do artista. A valorização da canção regional nos anos de 1970 passou obrigatoriamente por essa junção. Segundo Vicente Salles, a geração de Waldemar Henrique conseguiu associar à técnica apurada a busca pela representação cultural da região.

A importância do compositor Waldemar Henrique no contexto musical paraense dos anos 1970 foi tão representativa que o volume 1 da coleção *Música Popular do Norte* (1976) promovida pela gravadora Marcus Pereira, que tinha intuito de pesquisar o que havia de música popular e folclórica na Região Norte, teve na seleção do repertório nada menos do que oito das quinze canções de autoria do referido compositor⁵⁶⁸. A ideia era “documentar as manifestações mais representativas das várias regiões brasileiras”. Entre essas canções estão duas das mais gravadas canções do maestro: “Uirapuru” e “Matinta Pereira”.⁵⁶⁹

A matéria expõe a representação que transformou Waldemar Henrique em uma referência da música popular paraense: em um ponto de partida e de chegada para os artistas ligados à música, bem como a imprensa e o público em geral. Além disso, a crítica musical brasileira retratou de forma positiva a musicalidade do Norte, como um elemento “exótico”, bastante diferente do que se produzia no resto do País.⁵⁷⁰

Entre outras conclusões possíveis a respeito do maestro, ficou bastante claro que a releitura de sua obra e a importância que assumiu nesse debate era fruto do novo momento. Inclusive o governo do Estado entrevistou e legitimou sua relevância em diversos momentos:

⁵⁶⁶ SALLES, Vicente. “Apresentação”. In: **Música e músicos no Pará**. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1970. p.12.

⁵⁶⁷ SALLES, Vicente. loc. cit.

⁵⁶⁸ **Música Popular do Norte**. Rio de Janeiro: Discos Marcus Pereira, 1976. LP

⁵⁶⁹ Pará entre os melhores da música. **A Província do Pará**, Belém, 2 jan. 1977, p.10

⁵⁷⁰ TINHORÃO, José Ramos. O carimbó chegou (só que de carimbó não tem mais nada). **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 5 nov. 1974.

destacadamente a gravação de seu disco *Canções de Waldemar Henrique*, em 1976.⁵⁷¹ O álbum foi patrocinado pela ainda recentemente criada Secretaria da Cultura, Desportos e Turismo, com o maestro ao piano e a cantora lírica Maria Helena Coelho Cardoso interpretando suas canções; além de sua gerência no Theatro da Paz, durante quinze anos.

O maestro Waldemar Henrique foi representado pela crítica especializada nos anos de 1970 como “o gênio criador iluminado”, à “frente do seu tempo”. Ele foi utilizado dentro do campo de discussões a respeito de música popular, tanto por tradicionalistas, como pelos interessados na “atualização histórica”. Os novos tempos necessitavam de um elemento central, que simbolizasse o que havia de belo no canto amazônico, quanto o que devia servir para as próximas gerações preocupadas em produzir uma arte centrada em temáticas regionais. A crítica e os músicos ligados ao gênero da MPB feita no Pará começaram a tratar de estabelecer um discurso que o tomasse como referência.

Como abordado neste tópico, esta releitura da obra do maestro Waldemar Henrique e sua “mitificação” se deveu à procura dos sons e temas regionais, fundada no contexto político-econômico. A partir deste debate, foi desenvolvida uma perspectiva de “autenticidade” que só poderia ser alcançada a partir da pesquisa folclórica, capaz de recuperar a legitimidade cultural. Essa perspectiva é responsável, entre outras coisas, pelo lugar de destaque que recebeu o carimbó a partir da década de 1970. Artistas paraenses passaram a utilizar este gênero musical equacionado a outros estilos musicais, paraenses e brasileiros, no intuito de provocar um efeito de “legitimidade” amazônica.

Waldemar Henrique afirmou que buscava uma harmonia brasileira “dentro dessa fase que o Mário de Andrade, Villa-Lobos e outros me aconselhavam, a escrever uma expressão brasileira”⁵⁷². E no seio dessas influências relembra os conselhos dados por Mário de Andrade de que a canção deveria ser cantada, não deixando que a “pianística” sobressaísse. Além disso, Villa-Lobos também o influenciou com a máxima a ele dirigida de que “a gente não deve harmonizar um tema folclórico; a gente deve o ambientar harmonicamente”⁵⁷³. Explica que com base nas premissas reveladas em conversas com esses intelectuais da música modernista, seu intuito era de:

Procurar que aquele tema folclórico fosse, não como uma harmonização qualquer adaptável àquela melodia, e sim como alguma coisa que a ambientasse, fosse um ritmo dum ponto ritual, fosse uma canção de

⁵⁷¹ HERIQUE, Waldemar; Maria Helena Coelho Cardoso. **Canções de Waldemar Henrique**, Belém: Secult, 1976. LP.

⁵⁷² PEREIRA, João Carlos. **Encontro com Waldemar Henrique**. Belém: Falangola, 1984, p. 109.

⁵⁷³ PEREIRA, João Carlos. loc. cit.

canoeiro, fosse um acalanto; enfim, que a cantiga folclórica, seja dançada como carimbó ou qualquer coisa, tivesse dentro da sua ambientação harmônica, todas as características daquela situação. Portanto, não era só harmonizar e sim ambientar.⁵⁷⁴

Waldemar Henrique empreendeu pesquisas etnográficas pelo Nordeste buscando incorporar referências dos terreiros afro-brasileiros às suas inspirações. A partir dessa jornada, elaborou a série *Folclore Negro*, em geral composições mesclando os rituais do Candomblé com as práticas cotidianas das populações negras. Compôs também a partir de motivos folclóricos de outros Estados como São Paulo, Rio de Janeiro, Mato Grosso etc. Essas práticas não destoavam da visão modernista de música na qual o compositor não deve ser provinciano, ao mesmo tempo que devia cantar seu lugar de origem, devendo pensar como brasileiro e compartilhador das regionalidades existentes do território nacional. Nessa perspectiva, somente a compreensão ampla das manifestações musicais folclóricas existentes nas mais variadas regiões é que poderia revelar a síntese brasileira.

Um estudo dessas séries também revela dois aspectos interessantes. Primeiro, demonstra que o maestro era um entusiasta, assim como os supracitados modernistas, da valorização da origem afro-brasileira. Nesse sentido, foi importante na incorporação desse manancial folclórico. A configuração da valorização da presença negra teve como fortes colaboradores os estudiosos e os compositores folcloristas que foram obtendo prestígio e espaço nas mídias e perante à opinião pública.

Outro ponto, aparentemente contraditório, foi o fato de que apesar de considerar a “ambientação” temática de suas séries de cunho amazônico, não realizou na mesma proporção pesquisa das religiões afro-brasileiras em Belém. A descendência indígena teve um papel predominante e marcante na divulgação de suas temáticas folclóricas. Isso se confirma se levarmos em consideração a afirmativa do escritor Claver Filho, ao ressaltar que “dentre essas séries, a mais famosa e melhor definida é a das lendas amazônicas”⁵⁷⁵. Essas obras que projetaram Waldemar Henrique ao sucesso nacional e internacional. Por outro lado, o negro ocupou um importante espaço nas outras séries regionais, com presença de dois carimbós, embora um gênero tímido no panorama completo da sua obra. O destaque para as manifestações musicais de cunho negro residiu nas inspirações do boi-bumbá.

Sobre a questão de Waldemar Henrique como artista folclórico, Claver Filho questionou taxativamente dizendo que diversos grupos e instituições cometeram um erro de assim o definir,

⁵⁷⁴ PEREIRA, João Carlos. loc. cit.

⁵⁷⁵ FILHO, Claver. **Waldemar Henrique**: o canto da Amazônia. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978, p. 84.

pois para ele o folclore era toda a obra em que o autor fosse desconhecido ou inexistente⁵⁷⁶. Segundo ele, a aproximação do maestro com o folclore causou esse mal-entendido. Mas, de qualquer forma os compositores de influência modernista jamais se viram como o “folclore”, mas como inspirados pela “essência” do “povo” no seu *locus* mais “primitivo”, por isso revelador de um plano mais amplo de nacionalismo. Essa visão conservava uma alteridade perante os agentes praticantes das manifestações do fenômeno folclórico. Portanto, o outro continha o popular e não o compositor que observa essas expressões e a partir daí ele “lapidava” essa matéria-prima. Essa pretensa confusão foi explicada por Waldemar Henrique em entrevista concedida ao crítico musical Edgar Augusto em 1978: “Liguei-me a uma corrente nacionalista de pesquisa de expressão do que seria nosso, ao folclore, ao popular com suas características formais e rítmicas, harmonizando temas do povo”.⁵⁷⁷

Waldemar Henrique não se via como folclorista, pois acreditava que essa definição se referia ao intelectual de “erudição enciclopédica, conhecimentos filológicos e fonéticos, preparo sociológico, museológico, coreográfico e de história”⁵⁷⁸. Definia seu interesse pelo folclore fundamentado em suas experiências com as manifestações encontradas na capital paraense: “Estou perto do folclore apenas porque desde criança acostumaram-me a gostar dos folguedos juninos, dos pastoris natalinos, dos cocos e emboladas praieiras, das chulas marajoaras, dos carimbós, dos bumbás (...), vivia-se (...) folcloricamente (...)”.⁵⁷⁹

Nesse entre lugar reside a prática de “estilização” do folclore, no sentido de que “mesmo sem pesquisar folclore amazônico, estaríamos capacitados para compor música folclórica”⁵⁸⁰. A sua prática consiste em elaborar não a reprodução do popular, mas criar um “folclore imaginário, que parece que é mas não é”⁵⁸¹.

Portanto, se configurava pela aproximação e diferenciação com o “povo”. Waldemar Henrique expressava na “estilização” do folclore amazônico a alteridade e o pertencimento do sentido regional sincronicamente. A aproximação se dava pela inclusão dos “ingredientes melódicos, modais, rítmicos, inflexionais e tonais da criação espontânea e simples do caboclo daquelas bandas”⁵⁸².

A visão do outro se revelava na identificação de um ente externo ao compositor “artístico”/erudito que não criava na “espontaneidade”. Por não se considerar um intelectual

⁵⁷⁶ Ibidem, p. 90.

⁵⁷⁷ AUGUSTO, Edgar. **Folha do Norte**, Belém, 2 jun. 1978.

⁵⁷⁸ PEREIRA, João Carlos. **Encontro com Waldemar Henrique**. Belém: Falangola, 1984, p. 60.

⁵⁷⁹ Ibidem, p. 61.

⁵⁸⁰ Ibidem, p. 61.

⁵⁸¹ Ibidem, p. 61.

⁵⁸² Ibidem, p. 61.

folclorista, ele entendia sua obra como “intuitiva”. Ainda nessa alteridade presente na composição modernista, ao qual o maestro se incluiu, em relação à definição de “povo”, que para o mesmo era: “Sempre, como disse Mário Pedrosa, um grande criador, ingênuo e inconsciente, cuja arte rudimentar e interessada não é mais do que a expressão direta das suas rudes alegrias e tristezas”.⁵⁸³

Waldemar Henrique compôs duas obras de carimbó denominadas, “Alegria, alegria”, feita em meados da década 1930, e “Carimbó” em 1932, uma obra de inspiração negra nos moldes da poética do *Batuque* de Bruno de Menezes.⁵⁸⁴

Noite vai alta...
 No céu todo estrelado
 Uma voz soluçante
 Enleia a solidão.
 Deixo a cidade,
 Me aproximo do sertão
 E vejo uma clareira
 Um bando de negros
 Em roda de uma fogueira
 Dançando batuques de banzo assim:
 ‘bate bumbo do urucungo’
 ‘Olha urucungo bate bumb’eh’
 ‘Sinhá de Loanda
 Tem fé no cantar
 Me leva pra Umbanda
 Nas ondas do mar’
 Tem pena, tem pena, tem pena de mim,
 Sinhá de Loanda, oi!
 Me pega, me solta, me torna a pegá, Sinhá de Loanda, oi!
 Me deixa dançar – Sinhá de Loanda, oi!

Outro importante compositor que trilhou pela seara de obras amazônicas modernistas foi Gentil Puget. Este foi caracterizado ao longo de sua carreira como um compositor “folclorista” que elaborava “estylizações” a partir de “costumes, scenas, festas, lendas e paisagens da Amazônia”⁵⁸⁵. Isso significava dizer que o compositor estava atrelado aos ideais da música presente nos modernistas, nos quais deveriam ser realizadas pesquisas do folclore e incorporadas à erudição artística. O papel do artista era o de criar esteticamente sobre os temas do “povo”, já que os mesmos não realizavam uma expressão artística, embora resguardassem a essência popular. Na imprensa carioca ele foi tomado em 1935 como um artista recebido entusiasticamente pelo público de “bom gosto”.

⁵⁸³ Ibidem, p. 63.

⁵⁸⁴ GODINHO, Sebastião (org.). **Waldemar Henrique**: só Deus sabe porquê. Belém: Fundação Cultural do Pará, 1989, p. 217.

⁵⁸⁵ Rythmos amazônicos. **O Malho**, Rio de Janeiro, n. 123, v.10, set. 1935, p.7.

A rádio P.R.C.5 era nos anos 1930 um importante canal irradiador de “músicas do folclore amazônico”. Gentil Puget dirigia e editava os materiais a serem apresentados pelos intérpretes locais. Através desse veículo conheceu-se no Pará elementos do folclore musical local, em especial a obra do referido compositor. No período de 1937 a 1940 o compositor realizou recitais de suas obras na capital paraense, sempre “aplaudidas pela elite social e artística de Belém”⁵⁸⁶. Gentil Puget foi incluído nas atividades musicais do “Departamento de Instrução Artística do Pará”, que era uma instituição criada para fomentar a arte musical paraense. Mesmo que houvesse temáticas folclóricas, Puget era visto como um artista erudito, na verdade o conceito de música estava necessariamente atrelado às formações técnicas de musicalidade erudita.⁵⁸⁷

Interessante notar que Gentil Puget surgiu no final dos anos de 1930 como um artista que poderia dar continuidade à geração dos músicos que se dedicaram ao “folk-lore”, nesse aspecto o compositor paraense surgiu como um aditivo dos trabalhos de Waldemar Henrique, no tocante aos compositores amazônicos “folk-loristas”:

São poucos os bons intérpretes e autores que se dedicaram ao folk-lore. Hekel Tavares, E. Coelho, Waldemar Henrique (...). É este o ‘team’ mais conhecido. (...) Ella [Dilú Mello], juntamente com José C. Burle, Gentil Puget, H. Porto, outros poderão dar um novo alento a esse gênero.⁵⁸⁸

Gentil Puget foi galgando nos anos 1930 uma posição de prestígio nacional como representante da “estylização do folk-lore”. A imprensa nacional, e em especial a carioca, realizou uma cobertura da sua trajetória como divulgador do folclore musical do Norte. Essa perspectiva foi intensificada com sua ida ao Rio de Janeiro para compor os cargos de diretorias de programas da Rádio MEC voltados para o gênero. Porém, mesmo em Belém já era um reconhecido músico e estudioso do “povo”. Quando recebido em 1940 na capital do Brasil foi aclamado como “um compositor folclórico nortista (...). Gentil Puget veio de Belém com invejável bagagem literária (...)”⁵⁸⁹.

Em outros momentos foi reiterada a sua característica de pesquisador voltado ao universo afro-brasileiro em suas composições. No periódico carioca *O Malho*, um colunista desabafou acerca da falta de valorização ao artista paraense: “por que não se aproveita o talento de Gentil Puget, o forte musicista paraense, cheio de motivos raciais, dos mais impressionantes no rádio”⁵⁹⁰. A sua turnê no Rio de Janeiro, em 1946, trouxe elogios entusiasmados e revelou

⁵⁸⁶ Festa de arte no Pará. **O Malho**, Rio de Janeiro, n.243, 27 jan. 1938, p.5.

⁵⁸⁷ loc. cit.

⁵⁸⁸ Folk-lore. **O Malho**, Rio de Janeiro, n.247, 24 fev. 1938, p.6.

⁵⁸⁹ “Breques”. **O Malho**, Rio de Janeiro, n. 13, fev. 1941, p.48.

⁵⁹⁰ Bolas. **O Malho**, Rio de Janeiro, n. 13, fev. 1941, p.48.

uma visão étnica do que deveria existir na Amazônia. A opinião pública verificou em Gentil Puget um compositor de motivos raciais, atribuídos à sua origem. Como no texto da matéria do mesmo periódico em que foi afirmado: “Gentil Puget trouxe para o Rio a maravilha dos cantos ameríndios a beleza pura dos veios de poesia da raça, do povo”. O compositor e pianista paraense era tomado não só como músico, mas como “folclorista” paraense. Essa marca teve relação também com sua atuação como estudioso das questões do populário amazônico, escrevendo artigos e ministrando cursos em instituições pelo Brasil.

Ao mesmo tempo em que havia uma repercussão de Puget como compositor de origem afro-brasileira, também eram caracterizadas suas obras “Tacacá” e “Assaí” como “motivos do folclore indígena”⁵⁹¹. Em matéria da revista *O carioca* de 1941, o compositor paraense afirmou que a sua compreensão acerca da musicalidade de origem negra derivou de suas viagens e experiências diretas com os espaços de práticas de lúdicas e religiões tradicionais. Segundo ele: “viajei. Frequentei ‘terreiros’ de macumba, observei os usos e costumes, dos Estados brasileiros, afim de reunir um material sólido, para as minhas novas composições”⁵⁹².

Nos lugares de festejos populares como os “terreiros” os compositores amazônicos e os folcloristas do período tomavam como *locus* privilegiado de manifestação do folclore. A observação da musicalidade desenvolvida nesses ambientes se configurou como importante matéria-prima. O termo “terreiro” também se confundia com os “carimbó”, “bataque”, “samba” etc., já recorrentes no século XIX, portanto, essa denominação era genérica e depreciativa da expressão popular de matriz afro-brasileira.

Gentil Puget comungava dos ideais de “Brasil profundo” já descritos anteriormente em Mário de Andrade. A Amazônia ganhou nesse sentido o status de “última fronteira”, onde se encontrava a última essência do povo brasileiro, nas suas palavras: “Há uma expressão diferente, no folclore amazônico (...). Estudei-o suficiente para chegar à conclusão de que a legítima musicalidade brasileira se encontra naqueles ritmos estranhos”⁵⁹³. Portanto, Puget acreditava que o “exotismo” amazônico, sua distância do olhar erudito e/ou escolarizado mais frequente do que no Sul e Sudeste do país, era capaz de revelar a nação e a sonoridade típicas brasileiras. Para ele, era primordial compreender o estudo do negro nos rincões do interior.

Outro ponto importante na configuração da obra de Gentil Puget era o fato de ser tomado como um compositor brasileiro, não regionalista. Ainda em um modernismo musical, revelar e

⁵⁹¹ **O carioca**. Rio de Janeiro, n.27, nov. 1941, p.45.

⁵⁹² CÂMARA, Lourdes. O folclore amazônico na palavra, na poesia e na música de Gentil Puget. **O carioca**. Rio de Janeiro, n.307, 23 ago. 1941, p.38.

⁵⁹³ loc. cit.

cantar a Amazônia possuía um caráter nacionalista, pois, nesse nexos, revelar a rica diversidade das manifestações folclóricas das diferentes regiões era elucidar a “essência” do povo brasileiro.

Em Belém, nos anos 1930, Puget já era tomado como um grande artista de “versos e ritmo largo, nacionalistas até na simplicidade que se revestem”⁵⁹⁴ e ao mesmo tempo já era um compositor de “toadas caboclas”.⁵⁹⁵ Os colonistas e críticos paraenses compreendiam-no como o novo talento que poderia figurar entre os grandes artistas nacionais, não fosse seu caráter simples e sua modéstia⁵⁹⁶. Ao mesmo tempo era reiterada a sua condição de compositor dos “assuntos que significam as grandezas de sua terra”⁵⁹⁷. Ainda no início da década de 1930, estava atrelado ao que se executava nacionalmente e internacionalmente. Buscava demonstrar ao público local sua maestria na execução de sambas, fox-trotes e a regionalização do erudito e do popular. Nos meados dessa década e início dos anos 1940 sua obra ganhou uma apropriação do “folquêlo”, segundo ele através da necessidade de conhecer as manifestações populares. Para esse intuito, Puget passou a estudar a chamada “arte do povo”:

Era necessário saber o que era folquêlo. Enfiei-me pelas páginas a dentro de Melo Morais Filho, Silvio Romero, João Ribeiro, Couto de Magalhães, Barbosa Rodrigues (...), Mário de Andrade, Câmara Cascudo (...) até os nossos da terra, Coutinho de Oliveira, Ernesto Cruz, José Carvalho, Raimundo Morais (...), Jorge Hurley, que muito tem concorrido para a divulgação do folquêlo amazônico.⁵⁹⁸

Puget afirmou que seus recitais em Belém eram marcados por certo descrédito da elite, que acreditava nos valores europeus da música. Segundo ele, em recitais de cunho folclórico “era certa a vaia”, mas com persistência foi ganhando espaço a valorização da música de inspiração popular. Havia os que consideravam “um atentado à verdadeira arte esse negócio de folquêlo”⁵⁹⁹. Considerava que suas primeiras apresentações venceram as expectativas de fracasso pela “resistência” dos valores europeizados, e o “sucesso o forçou a novas tentativas”⁶⁰⁰. Sendo assim, passou a desenvolver no âmbito da Rádio Clube do Pará uma busca pela valorização do folclore amazônico musical. Para ele:

⁵⁹⁴ loc. cit.

⁵⁹⁵ loc. cit.

⁵⁹⁶ GUILHERME, José. Gentil Puget – o poeta da música regional, uma noite brasileira de arte. **O Estado do Pará**, Belém, 26 ago. 1933, cad. 2, p.1.

⁵⁹⁷ ALMEIDA, Heliantino. Um legítimo valor da nossa música. **O Estado do Pará**, Belém, 27 ago. 1933, cad. 2, p. 1.

⁵⁹⁸ CÂMARA, Lourdes. O folclore amazônico na palavra, na poesia e na música de Gentil Puget. **O carioca**. Rio de Janeiro, n.307, 23 ago. 1941, p.38.

⁵⁹⁹ PUGET, Gentil. Sob o signo de D. Sancha, descoberta de ouro e prata. **Dom Casmurro**, Rio de Janeiro, 28 set. 1940, s/n.

⁶⁰⁰ PUGET, Gentil. loc. cit.

Trabalhamos muito pelo folqulore daquelas bandas, tão esquecidas do resto do Brasil, como se não fosse lá que a alma do povo possuiu todo aquele grito de nacionalidade que possui! Lá, gente, é mais Brasil que aqui! Convençam-se, disso, sem bairrismos.⁶⁰¹

A imprensa carioca reiterava o desconhecimento, afirmando que a riqueza da obra de Puget derivava de “explorar um filão quase inatingido – o folklóre do vale do Rio Amazonas”⁶⁰². Além de que “em matéria de música amazônica, o pouco que existe é devido a Valdemar Henriques”⁶⁰³. A respeito do processo de pesquisa e coleta dos temas folclóricos de Puget:

Tendo viajado, profundamente, pelos rios e pelas cidades velhas daquelas bandas, trouxe um material completamente novo e recolhido à grande profundidade. Para acompanhá-lo teve de ir à Macapá, com a sua fortaleza mal assombrada e frequentar os velhos terreiros, hoje desertos, onde o negro dansava o Marabaixo, ainda com a nostalgia dos porões em que vinha para o cativoiro, e a pontos distantes.⁶⁰⁴

Puget esteve atuante nos meios artísticos da então capital do Brasil em 1940. Sua obra passou a ser bastante conhecida pelos recitais e atuações nos programas da Rádio MEC como diretor dos de gênero folclórico como “Roteiro da Música Popular Brasileira” e “Lira do Povo”⁶⁰⁵. Chama atenção nos programas dos recitais realizados ao longo do País sempre a alcunha de folclorista amazônico e sua identificação com a negritude. Em comemoração ao 13 de maio de 1948, no Rio de Janeiro, foi organizado um evento pelo Teatro Experimental do Negro e pela Convenção Nacional do Negro Brasileiro, que tinham como foco mostras artísticas, palestras sobre estudos do negro e “problemas do negro contemporâneo”. Na ocasião, ocorreu a estreia do “Quarteto Vocal Negro”, do Teatro do Negro, tendo como regente Gentil Puget.⁶⁰⁶

No espetáculo, interpretaram suas composições: “Lamento Negro”, “Lundu do séc. XVII” e “Maribondo Sinhá”, esta última provavelmente inspirada no poema de abertura do livro *Batuque*, de Bruno de Menezes, caracterizada pela imprensa carioca como “dansa caribó do Belém do Pará”. Podemos perceber que o gênero carimbó já encontrava algum espaço na obra de Puget e possuía uma direta associação com a negritude. A ascensão do carimbó, portanto, deve ser pensada dentro de um quadro mais amplo de inclusão da expressão musical afro-brasileira e paraense.⁶⁰⁷

⁶⁰¹ PUGET, Gentil. loc. cit.

⁶⁰² PUGET, Gentil. loc. cit.

⁶⁰³ PUGET, Gentil. loc. cit.

⁶⁰⁴ PUGET, Gentil. loc. cit.

⁶⁰⁵ Concerto Folklorico amazônico. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 5 dez. 1940, p.5.

⁶⁰⁶ 13 de maio. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 1 mai. 1946, p.13.

⁶⁰⁷ Artistas que vem de longe. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 2 jun. 1935, p. 6.

Esta identificação de gênero tornou-se mais clara com relação à obra “Peneira, meu bem, peneira”. Sua partitura publicada trazia a inscrição rítmica especificando a natureza de “Carimbó”. Em especial, a pauta em questão foi arranjada por Gentil Puget, mas a recolha do tema folclórico foi feita por outro músico folclorista: Tó Teixeira. Essa obra foi recolhida por volta de 1900 a 1910, localizada pelo mesmo em “terreiros de batuque, no bairro de Umarizal”.⁶⁰⁸

A canção dialogou com o cotidiano traçado na obra “Assaí”. Retrato o trabalho da peneiragem e fabricação de farinha, reiterando a aproximação entre o batuque negro e a vivência popular com as tarefas manuais do dia-a-dia. O carimbó foi identificado com o batuque negro e com a população periférica. A canção traz essa simbiose entre os termos ainda nesse período, como demonstra o folheto da publicação da partitura registrada em 1941. A obra foi definida como ritmo de “batuque”, além de ser denominada uma “cena característica do Pará”. Em diálogo com a proposta sonora da criação composicional, há um acorde entre o cotidiano descrito na canção e uma caracterização do dia-a-dia da região. Nesse sentido, o batuque foi selecionado como a sonoridade que se configuraria como a tradução musical desses sujeitos populares envolvidos como os “assaizeiros”, vendedores e consumidores descritos pela letra. A canção foi divulgada em suas apresentações pelo Brasil como “carimbó” ou “dansa fetichista” do Norte do País.⁶⁰⁹

Outra canção na mesma vertente de “Assaí” foi a composição “Tacacá”, pois nessa esteve novamente presente a temática negra. Nessa obra, o compositor ressaltou a circularidade cultural existente no cotidiano paraense, pois a letra afirma que na fabricação dessa comida típica quem está envolvida é a “mulata”, mas quem ensinou a receita foi o elemento indígena, “Cunhatan”, e esse foi responsável em levar a iguaria para a elite: “Cunhatan foi quem ensinou o tacacá prá sinhazinha”. Outro ponto ressaltado na obra foi o desconhecimento do Brasil em relação ao “Tacacá”, mas poderíamos dizer que o autor estava criticando o desinteresse pelas coisas do Norte. Essa composição demonstra a simbiose entre os batuques e carimbós, ao mesmo tempo em que demonstrou a confusão semântica. Aproximou-se como evidência da presença do carimbó no começo do século XX. Além disso, demonstrou o caráter específico do folclorismo modernista no Pará, estabelecendo uma valorização ímpar e inédita da cultura de matriz africana. A presença do carimbó na obra de Gentil Puget tem a ver com uma ampla inclusão de uma valorização da musicalidade negra. Nesse bojo, os folcloristas são intelectuais

⁶⁰⁸ PUGET, Gentil. **Peneira, meu bem, peneira**. Partitura editada. Acervo Vicente Salles. Pasta “Gentil Puget – Partituras”.

⁶⁰⁹ PUGET, Gentil. **Assaí**. Rio de Janeiro: Odeon, 1941. Partitura.

que remontam essa importância e permitem que o Estado repense suas concepções acerca das práticas de proibição de culto e lúdica das comunidades populares paraenses.

Como tratamos na introdução deste capítulo, essa compreensão modernista que delineou um regionalismo amazônico na música foi transferida para o âmbito da MPB nos anos de 1960. Por influência dos Centros Populares de Cultura fez uma transposição do folclore, como “matéria-prima” não somente da arte erudita, passando a ser o material “bruto” para lapidação do compositor popular. Neste sentido, precisamos entender os nexos que a MPB produziu nos anos 1960 para realizar essa “transição”, incorporando no seu fazer artístico a missão de “sofisticação”.

Nos anos 60/70, havia uma discussão sobre a indústria cultural e sua influência nos rumos da cultura. As preocupações que os indivíduos ligados à arte musical tinham em relação ao sucesso junto ao público e seu papel como agentes político-sociais estavam associadas à crítica da cultura de massa. Para Renato Ortiz, o principal referencial teórico utilizado para pensar a atuação do artista nos campos da mídia eram os teóricos da Escola de Frankfurt. Proposições do poeta Ferreira Gullar, participante da direção do Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE, a respeito das publicações que deviam dar suporte filosófico ao movimento, estimularam traduções de obras como de Theodor Adorno e Walter Benjamin.⁶¹⁰ Muitos debates que nortearam a canção popular brasileira, nesse período, estiveram ligados ao contato dos artistas com a produção fonográfica, seja do cantor ou compositor, seja da opinião pública em geral. Desta forma, é importante uma reflexão acerca do conceito de indústria cultural e explicar a emergência do debate sobre cultura popular nos anos 1960/70 no Brasil.⁶¹¹

A Amazônia carrega uma especificidade própria e sua expressão musical também deve ser tomada da mesma forma. Porém, existem questões relativas à cultura brasileira que servem para análise de uma problemática regional. A questão da cultura está inserida neste âmbito, esteve sempre presente nos debates intelectuais, mas com o advento da indústria cultural ganhou

⁶¹⁰ ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. Op. Cit. p. 106.

⁶¹¹ Theodor Adorno em ensaio clássico “O fetichismo na música e a regressão na audição” se refere à questão do *gosto* como um dos problemas centrais na sua crítica à Indústria Cultural. Segundo ele, o fetichismo é oriundo da mercantilização da obra de arte que a transformou em mero objeto de troca (fetichismo). Isto fez com que as massas na sua época, primeira metade do século XX, se tornassem desprovidas de parâmetros de apreciação e escolha, o que o autor chama de “regressão da audição”. A Indústria Cultural torna repetitivo todo tipo de produção musical, como se não houvesse criatividade e diversidade na imaginação dos artistas, criando modelos de composição que devem ser seguidos para fins de divulgação e execução pela mídia. A chamada Escola de Frankfurt, na qual incluímos Theodor Adorno, é pioneira na crítica à Indústria Cultural, percebendo-a como fruto de um processo de mercantilização da criação cultural humana ao status de bens de consumo. A teoria marxista acerca do fetichismo será utilizada por esses teóricos na crítica da incorporação da cultura ao mercado, que a faz deixar de ser um “bem supremo”. Cf. ADORNO, Theodor. *O fetichismo na música e a regressão da audição. Textos escolhidos*. São Paulo: Nova Cultural, 2000. (Coleção os pensadores), p.173

uma nova face ligada às massas, ao aspecto mercadológico. Essa questão mudou o “âmbito da cultura popular”⁶¹², ou seja: “(...) cruzamento de elementos memoriais, ditos folclóricos, com elementos de uma cultura cada vez mais ligada ao lazer urbano das massas trabalhadoras”.⁶¹³

A arte engajada dos anos de 1960 conseguiu atingir as massas. Porém, não ao nível da grande virada dos anos 1970, quando ocorreu uma maior inserção da MPB com a indústria fonográfica. Esse estabelecimento permitiu expandir o alcance da música popular em escala comercial. Por outro lado, é necessário ressaltar que a arte engajada do CPC já nutria uma relação intensa com o negócio musical. Ironicamente, o engajamento musical passou a conviver com os ditames e favorecimentos do mercado, transformando a música de “protesto” em um dos estilos musicais mais lucrativos deste período. A produção fonográfica foi o principal veículo de divulgação da arte “engajada”. Os públicos são formados nas apresentações televisivas ou mesmo na presença em festivais. Esses tinham como objetivo ser uma ‘vitrine’ dos artistas para as grandes gravadoras.⁶¹⁴ A presença maciça da MPB na televisão e nos circuitos universitários tornou mais complexa a definição deste conceito de “arte engajada”. Mais ainda, pelo fato de que a aproximação com a indústria cultural tornou a música de protesto uma “moda” da época.⁶¹⁵

A indústria cultural deu voz aos regionalismos nos anos de 1970, fazendo surgir na mídia nacional contradições e a diversidade dos problemas brasileiros. No caso da Amazônia, a década trouxe a consolidação da estrutura comunicacional proporcionada pelo projeto de “integração”. Dentro de uma perspectiva regionalista, o “protesto” ganhou outros sentidos: não foi mais somente uma crítica ao imperialismo internacional em direção ao país. As possibilidades criadas pela expansão do rádio e da televisão no Brasil proporcionaram um canal de exposição dos sentimentos de “exclusão”, no qual as regiões Nordeste e Amazônia reclamaram uma maior participação nacional em todos os âmbitos da sociedade brasileira.⁶¹⁶

Na medida em que o processo de integração da Amazônia passou a ser compreendido por muitos como “colonização” ocorreu uma reorganização das paisagens culturais⁶¹⁷. Ou seja, se tornou problemática uma identidade cultural brasileira pelos sujeitos que habitam a Amazônia, levando em consideração o processo de “exploração regional”. Perante os fatos

⁶¹² Ibidem. p. 18.

⁶¹³ Ibidem. p. 18.

⁶¹⁴ NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 24, n. 47, 2004.

⁶¹⁵ NAPOLITANO, Marcos. loc. cit.

⁶¹⁶ Para um detalhamento da questão ver SILVA, Edilson Mateus Costa da. **Ruy, Paulo e Fafá: a identidade amazônica na canção popular paraense**. Dissertação de Mestrado em História. Belém: UFPA, 2010.

⁶¹⁷ HALL, Stuart. A identidade em questão. In: **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

político-econômicos do processo de Integração Nacional criticados por paraenses em diversos setores da sociedade (incluindo os artistas ligados à música). Ou seja, este contexto trouxe uma busca por novos parâmetros de identidade, reforçando o regionalismo amazônico paraense.

A globalização gerou impactos sobre a identidade cultural de diversas maneiras⁶¹⁸. A integração nacional deve ser vista como parte desse processo, incidindo de maneira decisiva na concepção de cultura amazônica. Além disso, devemos estar atentos para a inexistência de identidades plenamente unificadas⁶¹⁹. Não há uma cultura brasileira unificada, nem uma amazônica. Ou seja, não há símbolos nacionais que consigam sintetizar a diversidade, embora existam símbolos como o samba, que através de um discurso/projeto nacional-popular, passou a assumir esse *status*.⁶²⁰ A tese do regional-popular na Amazônia deve ser pensada a partir dos discursos políticos apontados. Esta foi forjada historicamente e de forma heterogênea.⁶²¹

Nesse sentido, a região amazônica tornou-se definitivamente um espaço onde a cultura nacional passou a habitar com crescente frequência e intensidade⁶²². Os meios de comunicação e difusão tornaram-se cada vez mais comuns, principalmente a televisão. Para Loureiro, a televisão foi o principal meio divulgador do imaginário de outras regiões. Com o contato mais intenso com as outras regiões brasileiras, Centro-Sul e Nordeste, novos parâmetros culturais, novas referências ideológicas e artísticas tornaram possível discutir a própria identidade amazônica. A identidade regional se construiu ao se tomar a visível diferença de contrastes regionais dentro do Brasil, constatada no contato mais efetivo e cotidiano com os veículos difusores (rádio e TV), oriundos da infraestrutura comunicacional criada no processo de “integração”.⁶²³

No campo da música popular, a ideia de MPB foi amplamente absorvida pelos compositores e pelo público em Belém. Neste sentido, a Música Popular Paraense, era a música popular brasileira feita no Pará. Até meados de 1970, esta foi a orientação artística e ideológica dos meios da canção popular produzida na capital paraense. E nesse último aspecto, é importante notar que os debates que estavam em voga em torno da cidadania e de “revolução”, que simbolizavam resistência ao governo ditador civil-militar, levaram à prática da chamada

⁶¹⁸ HALL, Stuart. A identidade em questão. In: **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. p.14.

⁶¹⁹ Ibidem. p.13.

⁶²⁰ NOVAES, Adauto. Apresentação. In: NOVAES, A; WISNICK, J. M. **Música**. São Paulo: Brasiliense, 1982. (Col. O Nacional e o popular na cultura brasileira).

⁶²¹ FERNANDES, José Guilherme. **Rotas do mito**: estudos e pesquisas em literatura, oralidade e cultura. Belém: UFPA, 2006. p.9.

⁶²² FERNANDES, José Guilherme loc. cit.

⁶²³ FERNANDES, José Guilherme loc. cit.

arte engajada. Esta trazia em seu bojo uma perspectiva nacionalista, recusando os “estrangeirismos”, principalmente dos E.U.A., e ao mesmo tempo do Capitalismo mundial.

O conceito de Nacional-Popular é tomado como ponto central da arte engajada do CPC, não podendo ser adequado de maneira mecânica à perspectiva da produção musical em Belém dos anos 70. No cerne da discussão do conceito de arte “engajada” estava uma proposta político-pedagógica, que procurava através dos veículos da mídia atingir o grande público e desta forma “conscientizá-lo” dos valores da nação.⁶²⁴

O Nacional-Popular produzido pelos modernistas era pensado como um veículo de “harmonia” proporcionada por essa pedagogia ideológica utilizada pelo Estado. Contrariamente, era pensado pelo CPC como um projeto político-pedagógico voltado contra o esse poder, com o objetivo de criar uma “desarmonia” do sistema político-social constituído.⁶²⁵

O ideal nos anos de 1960, dos Centros Populares de Cultura (CPCs), o *nacional-popular* na arte, possuía um foco voltado à valorização dos elementos da cultura nacional. Era utilizado no combate aos “estrangeirismos” culturais, tendo uma abrangência junto a diversas artes como o teatro, a poesia, a música (canção de protesto). Esta posição foi bastante criticada por intelectuais como Augusto de Campos, artistas como Caetano Veloso e Gilberto Gil, favoráveis a uma arte mais liberta que pudessem incorporar elementos estrangeiros, não adotando uma postura “nacionalóide” radical⁶²⁶. Assim surgiu a Tropicália, que embora se valesse de influências da MPB, incorporava elementos musicais de outros países como a guitarra e o iê-iê-iê, tidos pelos “nacionalóides” como alienação e sujeição ao Imperialismo dos Estados Unidos.⁶²⁷

A arte engajada estava baseada na ideia de que era possível um movimento social impulsionado pelo canto, usando de uma sugestiva pedagogia que deveria “conscientizar” as massas sobre os problemas do país e do Imperialismo dos países mais ricos. O principal documento sobre a arte engajada foi o *Manifesto do CPC*. Entre suas principais passagens destacamos um trecho que define bastante o debate que estamos analisando:

Para o artista despolitizado, a história da arte não constitui mais do que a história das formas e dos problemas artísticos. (...) O que distingue os artistas e intelectuais do CPC dos demais grupos e movimentos existentes no país é a clara compreensão de que toda e qualquer manifestação cultural só pode ser adequadamente compreendida quando colocada sob a luz de suas

⁶²⁴ FERNANDES, José Guilherme loc. cit.

⁶²⁵ FERNANDES, José Guilherme loc. cit.

⁶²⁶ CAMPOS, Augusto. **O Balanço da Bossa e outras Bossas**. São Paulo, perspectiva, 2003. p.13

⁶²⁷ CAMPOS, Augusto. loc. cit.

relações com a base material sobre a qual se erigem os processos culturais de superestrutura.⁶²⁸

Para os idealizadores do CPC, compreender a cultura brasileira, era compreender o “povo”, possuidor da cultura “genuína” e legítima. Desta forma, os artistas ligados ao nacional-popular se preocupavam em utilizar instrumentos e uma musicalidade referentes aos temas e “tipos” da cultura brasileira. Em relação ao nacional-popular, Marcos Napolitano aponta os representantes da cultura popular na ótica dos CPCs:

(...) o homem comum do povo surge como o verdadeiro herói da história, simbolizado por tipos ideais como o favelado, o pescador, e o sertanejo; uma nova geografia política da nação-povo é criada a partir do morro, da comunidade praieira e do sertão; e a canção, bem como o ‘cantador’, despontam como catalisadores da consciência nacional-popular. O objetivo era construir, sob as bases melódico-harmônicas da Bossa Nova, um novo edifício musical que incluísse elementos da tradição popular (...).⁶²⁹

Na década de 1960, a MPB passou a ser a música popular que representava a musicalidade nacional e denunciava os problemas sociais. Em parâmetros musicais, o samba ganhou o espaço por ser símbolo nacional, ao mesmo tempo a síntese da “união das raças”, do batuque africano às melodias “brancas”, o canto trazido pelos portugueses, logo, a “democracia musical”. Em parâmetros textuais, o problema da pobreza e da desigualdade social estão entre os principais, tendo como pano de fundo uma orientação marxista. Embora o conceito de cultura popular esteja fundado em uma pretensa originalidade e “pureza”, a arte engajada dialogava com uma tendência modernizadora que buscava incorporar a bossa-nova ao projeto de conscientização das massas.

Por outro lado, nem todos os participantes do CPC tinham a mesma concepção sobre o nacional-popular. Havia diversos outros documentos que foram menos divulgados, não tendo a mesma perspectiva do Manifesto. Da mesma forma, a perspectiva usual que os estudiosos utilizam para interpretar a visão de arte do CPC, está pautada no referencial carioca. O Centro Popular de Cultura do Rio de Janeiro foi tido como o centro capaz de criar uma unidade no movimento estudantil. Por essa razão, Miliandre Garcia aponta a necessidade de trabalhos que focalizem os contextos regionais, pois acredita que uma pesquisa sobre os outros centros revelaria possibilidades acerca da arte engajada espalhada pelo país.⁶³⁰

⁶²⁸ Apud CAMPOS, Augusto. Op. Cit. p.123

⁶²⁹ CAMPOS, Augusto. Op. Cit. p.67

⁶³⁰ GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) e da União Nacional dos Estudantes (UNE). **Revista Brasileira de História**, n. 47, v. 24, ANPUH/ Humanitas / FAPESP, 2004. pp. 127-162.

A configuração do gênero MPB não estava pautada somente nos fatores artísticos e ideológicos. A classificação de música regional e da MPB existe no Brasil desde os anos de 1960, sendo utilizada para delimitar as produções musicais não aos fatores geográficos, mas no critério de inserção na indústria cultural. Desta forma, os elementos musicais (ritmo, temas das letras, as melodias, os instrumentos utilizados, etc.) são fatores secundários para a classificação do estilo. A música regional, por mais exótica e peculiar a uma dada região do país, somente se torna nacional, vinculada a MPB, ao deixar as “rodas” de execução e chegarem ao grande público pela mídia.⁶³¹

Usaremos o termo “regional-popular”, embora não tenha sido cunhada no período que estamos estudando, como uma concepção artística amplamente divulgada pela MPB que ganhou feições locais no Pará, influenciando os compositores de Belém. É importante notar que foi criada uma “adaptação” desse nacional-popular, observado da ótica local. A noção de Imperialismo na via externa ao Brasil ganha uma segunda interpretação, uma perspectiva de “sub-imperialismo” brasileiro em relação à região.

Assim como no Centro-Sul, podemos dizer que na capital paraense a chegada da indústria fonográfica modificou completamente os rumos da música popular paraense. Porém, como afirmamos anteriormente, o processo se deu de forma exógena, fruto da integração nacional, que proporcionou a propagação dos aparelhos de difusão como o rádio e a TV, além de servir como modelo artístico. Isto explica, em parte, a existência da MPB no Pará⁶³². Por outro lado, o contato com esse acervo midiático proporcionou uma revisão na própria identidade dos artistas paraenses, pois sem a inserção na indústria cultural não seria possível emergir uma proposta de música regional, bem como essa mesma não teria tido o poder de difusão e infiltração junto ao imaginário da população na Amazônia e no Brasil.⁶³³

Embora o Nacional-Popular tenha sido bastante influente nos meios musicais em Belém, a partir do final da década de 1970 o regionalismo se tornou uma vertente muito importante dentro da produção musical da capital paraense. Ao analisar a inclinação ideológica dos artistas das duas diferentes décadas, eram perceptíveis as diferentes propostas na produção musical, envolvidas em um plano de debate que incluiu o contexto político e a identidade regional.

Como afirmamos anteriormente, era comum nos anos 1960 o samba ser tomado em Belém como o paradigma musical da arte engajada, estabelecendo um pertencimento à proposta de unidade nacional que o CPC da UNE almejava, evidenciada no projeto da UNE-Volante que

⁶³¹ KRAUSCHER, Valter. **Música Popular Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

⁶³² OLIVEIRA, Alfredo. **Ritmos e cantares**, p. 266.

⁶³³ SILVA, Edilson Mateus Costa da. loc. cit.

vijou pelas capitais divulgando os ideais da instituição. O próprio movimento estudantil paraense estava imbuído em participar de uma unidade junto aos outros grupos espalhados pelo Brasil.⁶³⁴

É necessário notar que o baião, o samba, a jovem guarda, os ritmos caribenhos (bolero e merengue), entre outros, serão fundamentais na construção da musicalidade paraense, escutas que já habitavam o espaço da cidade anteriormente à década de 1970. A jovem guarda nos anos 60 já fazia parte do circuito jovem e por essa razão a música paraense era tida como massificada. Para Alfredo Oliveira: “O pessoal da esquerda não tolerava a Jovem Guarda pelo seu descompromisso político (...). E também, é claro, pela sua utilização pela febre consumista (...)”⁶³⁵, porém, em outro momento o autor admite sua apreciação pelo estilo, mesmo tendo sido secretário do PCB durante os anos 60: “Talvez por me achar um brasileiro comum, não consegui detestar o iê-iê-iê, curtindo o seu lado romântico. Hoje, tenho pena de quem podia e não aproveitou, por birra, tanta festinha gostosa onde o iê-iê-iê arrastava pelo salão”.⁶³⁶ Essa passagem demonstra que o iê-iê-iê tinha um público grande e fiel. Esse contexto vai dar origem ao ritmo da periferia mais famoso, o “brega”, que de maneira genérica em Belém não se refere a um termo depreciativo, mas a uma espécie de síntese entre a dita Jovem Guarda e ritmos caribenhos⁶³⁷. Esta versatilidade e a diversificação da musicalidade paraense tornam complexa a questão da identidade e de uma representação que defina a sonoridade característica.

Nos anos 1960 temos indícios de um discurso em torno do samba na capital paraense, como na matéria do jornal *A Província do Pará*: “Podemos dizer que Belém já possui uma verdadeira ‘roda de samba, é isso mesmo o que demonstram estes jovens que fazem músicas como ninguém”.⁶³⁸ A importância de possuir ‘roda de samba’ na cidade estava de acordo com a ‘revolução musical’ e ao mesmo tempo valorizando a cultura brasileira, dessa forma ‘resistindo’ a massificação de outros tipos de música. O samba é importante para compreensão do nexo do embate pela cultura engajada. Os críticos musicais viam negativamente a presença da jovem guarda, tomada como um gênero massificado, ao mesmo tempo afirmavam que ela tinha ‘dias contados’ no meio jovem.⁶³⁹

Um momento que marca a presença do CPC em Belém foi a visita da comitiva encabeçada por Oduvaldo Vianna, em 1961, como parte do projeto UNE-Volante que tinha

⁶³⁴ João de Jesus Paes Loureiro. Entrevista concedida em 10 mai. 2015.

⁶³⁵ OLIVEIRA, Alfredo. loc. cit.

⁶³⁶ OLIVEIRA, Alfredo. loc. cit.

⁶³⁷ Sobre o gênero “brega”, Ver: COSTA, Antônio Maurício Dias da. **Festa na cidade**: o circuito bregueiro na cidade de Belém. Belém: Eduepa, 2009.

⁶³⁸ **A província do Pará**, Belém, 06 jul. 1967, p.6.

⁶³⁹ A banda da resistência. **A Província do Pará**, 13 jul.1967, p.8.

como objetivo levar a arte engajada às diversas regiões do País. É interessante a narrativa de Alfredo Oliveira, ainda secretário do PCB encarregado de receber o grupo:

A UNE Volante percorre o Brasil. Chega a Belém liderada por Oduvaldo Viana Filho (Vianinha) a quem levei para conhecer a boemia da Condor, na margem do Guamá. A turma do CPC exhibe documentários cinematográficos sobre questões sociais e encena peças do teatro popular, no auditório da Sociedade Artística Internacional (SAI), atual sede da Academia Paraense de Letras. A estudantada sai do espetáculo cantando: ‘É um país subdesenvolvido, subdesenvolvido’(...).⁶⁴⁰

Esse episódio figura como um primeiro contato efetivo entre o CPC e a cidade. Anos mais tarde, em 1967, uma segunda visita da instituição é realizada com intuito de fundar uma sede que deveria ficar sob responsabilidade do poeta Paes Loureiro:

Concluente ainda do curso de Direito, ao longo de 1964, militante na política estudantil na União Acadêmica Paraense e da União Nacional dos Estudantes, especialmente através do Centro Popular de Cultura – CPC, fui dirigente do Departamento de Arte Popular/DAP e fui encarregado de implantar o CPC, em Belém. Construía-se, sob inspiração de Heitor Dourado, acadêmico de medicina e presidente da UAP, um pequeno teatro de madeira no quintal da UAP e foi nele que, retornado do Rio, o violonista De Campos Ribeiro introduziu os acordes joãogilbertianos da nascente “bossa nova”.⁶⁴¹

Dos dois episódios podemos perceber detalhes importantes. A noção de unidade do movimento Nacional é sugerida por apreensões em comum, pois nessas narrativas é desenrolada uma perspectiva de união, de fortalecimento nacional da arte engajada para enfim atingir a “revolução”. Mas, devemos retomar o fato de que a realidade nacional não era um modelo único e nem mesmo a “doutrina” do CPC era homogênea. A região amazônica possuía e ainda possui seus próprios problemas, particularidades culturais e o lugar específico nas relações tecidas entre as regiões. Podemos afirmar que o CPC possuía uma inegável influência nos meios paraoras, mas não foi tomado como um modelo pronto a ser seguido sem questionamentos.

A música brasileira dos anos de 1970 foi norteadora de debates a respeito da cultura popular. Há discussões em torno de uma guinada folclórica, uma espécie de retomada do pensamento modernista, associada à experiência da MPB que trouxe a valorização de uma legítima cultura nacional. Devido às questões políticas expostas anteriormente, esse fenômeno desencadeou uma guinada regionalista, ao mesmo tempo que almejava pertencer a um contexto nacional mais amplo.

⁶⁴⁰ OLIVEIRA, Alfredo. **Ritmos e cantares**. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1991. p. 245.

⁶⁴¹ PAES LOUREIRO, João de J. O tempo presente do tempo passado. In: NUNES, André Costa et alli. **1964 relatos subversivos: os estudantes e o golpe militar no Pará**. Belém: Edição dos Autores, 2004. p.257-258

Em 1970, Vicente Salles apontou a relevância de incorporar-se ao movimento nacional, bem como a investigação do folclore regional⁶⁴². A valorização desse âmbito folclórico como matéria-prima de compositores poderia proporcionar a “atualização histórica”. Fica evidente a ligação entre o valor da tradição e a importância que esses discursos assumiram dentro da crítica artística. Acreditava que a releitura das raízes folclóricas foi capaz de retomar uma “linha evolutiva” da arte musical paraense, tornando-a “sofisticada”, tomando como parâmetro as produções dos “estylizadores amazônicos”. Para folcloristas como ele, era necessário buscar os sons que necessariamente fossem característicos da região.

Vicente Salles apontou no prefácio de seu livro enciclopédico e biográfico *Música e músicos no Pará* (1970), artistas que eram a esperança da “renovação histórica” do campo da música popular. Ele elencou jovens da geração dos anos 1960, realizando testemunho da projeção deles:

Tivemos (...) que selecionar os poetas que estão promovendo a renovação da canção popular, não apenas investigando o folclore regional, mas, inclusive, tentando incorporar-se no movimento nacional, num verdadeiro processo de atualização histórica. São numerosos e nem todos estarão aqui presentes. Mas os seus nomes devem ser guardados: Simão Jatene, Sérgio Darwich, (...) Paulo André Barata... O presente lhes pertence.⁶⁴³

Dois pontos são originais aqui: o surgimento de discos desse estilo e a procura por incorporar arranjos que retratam os ambientes naturais, cotidiano “caboclo” e indígena. O regional passa a não só habitar as letras, mas a música. Obviamente, a MPB ganha espaço nos arranjos paraoras. Mesmo assim, podemos perceber que escutamos elementos novos nos arranjos dessa “atualização histórica” a que se referiu Vicente Salles.

Alfredo Oliveira considera que na música popular paraense dos anos de 1960, a chamada “MPB feita no Pará”, já havia um prenúncio da incorporação de elementos do “folclore regional”⁶⁴⁴. Portanto, eram presentes elementos amazônicos no cancioneiro paraense, que tornaram esta década uma introdução para uma música amazônica. Esta incorporação desaguou na década de 1970, estabelecendo um contexto de surgimento de uma manifestação musical própria que foi fruto de uma conjuntura específica: “no bojo de harmonias de consciente

⁶⁴² SALLES, Vicente. Apresentação. In: **Música e músicos no Pará**. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1970, p.12.

⁶⁴³ SALLES, Vicente. Quatro séculos de música no Pará. In: **Música e músicos no Pará**. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1970. p. 57.

⁶⁴⁴ OLIVEIRA, Alfredo. **Ritmos e cantares**. p. 284.

modernidade, em conjunto com uma dose sedutora de exotismo amazônico, cria um estilo que tem tudo pra se sobressair”.⁶⁴⁵

Não por acaso, a música regional é um fenômeno já consolidado na década de 1970. No bojo da valorização das questões regionais se iniciou uma empreitada em busca das “raízes” culturais paraenses. Os anos de 1970 modificaram não só a música popular paraense, mas a representação cultural amazônica. A relação homem amazônico e natureza passou a ser o centro e a tradição temática da vida cabocla/ribeirinha se configurou em uma linha mestra, na qual a própria identificação do ‘regional’ esteve de maneira contundente ligada a esta prosopopeia dos rios e matas.

Este panorama discursivo é imprescindível para a compreensão dos rumos da canção popular paraense no âmbito de uma “sofisticação” do carimbó. Esse debate em torno da representação da Amazônia esteve enfaticamente diluído na produção musical. Seja nas escolhas temáticas abordadas nas letras, seja nas sonoras, a estética esteve profundamente alimentada dessas preocupações anteriormente debatidas.

Embora, sua obra não tenha tido muita repercussão perante a crítica musical dos anos 1970, envolvida com a compreensão a respeito da ascensão do carimbó e/ou da sua “sofisticação”, o cantor paraense Agnaldo Alencar lançou em 1972 um compacto duplo denominado *Carimbó*. Ele elaborou uma concepção musical ancorada na proposta de “sofisticar” o carimbó, mas no sentido de estabelecer um elo entre o erudito e o popular em sua interpretação⁶⁴⁶.

A obra inaugurou um novo segmento do gênero no âmbito mercadológico, pois o trouxe a uma nova perspectiva, deslocou a sua localização representativa já amplamente popularizada pela mídia e encabeçada pelos posicionamentos dos intelectuais. O carimbó passou a ser urbano no plano simbólico, assim como buscava “lapidar” a matéria-prima folclórica para relevar seu teor “artístico”.

As canções do disco foram compostas por Milton Yamada, assim como ele produziu e idealizou a concepção geral em colaboração com Jesus Couto. Trouxeram à tona uma transposição e uma contraposição às representações que vinculavam ao mundo rural, e seu correspondente caboclo amazônico, o *locus* da prática do carimbó⁶⁴⁷.

No repertório, a abertura se deu com a canção “Rainha do Mar”, dialogando com a religiosidade de matriz afro-brasileira no sentido de que convidar Iemanjá para participar do

⁶⁴⁵ OLIVEIRA, Alfredo. loc. cit.

⁶⁴⁶ ALENCAR, Agnaldo. *Carimbó*. Belém: RGE Discos, 1972. Compacto Duplo.

⁶⁴⁷ Jesus Couto. Entrevista concedida em 20 jun. 2016.

carimbó. Na letra foi estabelecido um nexos referente à origem africana e a consagração divina orientada pela presença da divindade que foi ao espaço da execução musical em oferenda:

Oh rainha do mar, rainha do mar
Vem logo, o carimbó vai começar
Vou fazer a marcação pra todo mundo dançar
Minha rainha do mar que veio me ver neste luar
Ela veio trazendo navio na onda, na onda do mar
Veio ver eu cantar carimbó e só comigo dançar.

No plano temático, a concepção geral do disco dialogou com cotidianos já relacionados ao espaço do ribeirão e/ou do caboclo amazônico. A matriz africana confirma essa construção verificada pelos folcloristas. As outras faixas do álbum deram continuidade a descrição desse universo, tal como em “Maré mansa”, que narrou o hábito da canoa como transporte prioritário, assim como demarca que na viagem de canoa não há a pressa de chegar, reiterando o alargamento da temporalidade da vida nesses espaços. Em “Campo abandonado”, há uma sugestiva temática referente a uma narrativa do camponês que deixa o interior por dificuldades e vai para a cidade em busca de melhores condições econômicas. No álbum reverbera a tese folclorística elaborada a partir de textos publicados nos anos 1960/1970, que criticamos anteriormente, de que algo semelhante teria acontecido com a concepção musical, ou seja, a cultura cabocla amazônica teria realizado um “êxodo rural”, transpondo a estética em seu bojo.

Outros aspectos se revelaram na obra de Agnaldo Alencar, pois, embora a temática não tenha se diferenciado das linhas gerais estabelecidas como uma formatação de um “legítimo carimbó”, no arranjo a “sofisticação” do artista pode ser verificada. O canto incorporou ainda o coro respondendo aos versos, porém o intérprete assumiu um tom “operístico”, retomando a estética modernista na execução das peças originárias do folclore amazônico, revelando um estilo mais erudito e formal na expressão do carimbó. Essa proposta de tornar mais erudita a interpretação poderia ser entendida como “sofisticar” o gênero paraense em evidência na época.

Entre os artistas dessa linha que se destacaram no âmbito mercadológico e no debate da “sofisticação” do carimbó da década de 1970, também podemos destacar Paulo André Barata. Alfredo Oliveira o definiu como a “musicalidade do paraensismo”, uma síntese do que se pode ter como uma sonoridade característica do Pará, ao mesmo tempo possuindo um estilo marcadamente brasileiro. O autor define o contato com artistas como Tom Jobim, amigo e parceiro de Paulo André durante os anos 1960, como fundamental na construção da sua concepção artística fundada no trânsito entre Belém e Rio de Janeiro.⁶⁴⁸

⁶⁴⁸ Som da Amazônia para todo país. **O Estado do Pará**. 25 nov. 1976. Caderno 2, p.1.

Paulo André Barata nasceu em 25 de setembro de 1946. Sua infância em Santarém lhe proporcionou o contato com a ambientação amazônica. Dos seus primeiros anos persiste “a visão do rio, das catraias, dos botos emergindo na maré, do Catalina da Panair pousando nas águas tapajônicas”⁶⁴⁹. Sua musicalidade também foi forjada nos ambientes seresteiros do Baixo-Amazonas carregados de melodias que narravam a vivência local do homem “mocorongo” (de origem santarena). Com 10 anos, mudou-se para o Rio de Janeiro, devido ao mandato de seu pai como Deputado Federal. Retornando a Belém, passou a conviver com inúmeros artistas paraenses. Ruy Barata já congregava amizades que costumeiramente frequentavam a casa de sua família. Portanto, Paulo André passou a comungar da produção local que em grande parte tomava Ruy como um catalisador das influências políticas e culturais daqueles tempos.⁶⁵⁰

As influências musicais de Paulo André remontam a uma importante diversidade, indo da música clássica ouvida de empréstimo das noites de óperas promovidas por seu avô santareno, até a música brasileira de Noel Rosa, Dorival Caymmi, Tom Jobim, Villa-Lobos, entre outros. Demais referências derivam das escutas dos conjuntos norte-americanos que tocavam no rádio e “muita música caribenha”⁶⁵¹. Além das escutas, também foi marcante sua convivência com o circuito sonoro, a boemia da capital e as diferentes manifestações musicais populares do Pará.

Paulo André começou a compor em 1966, com a canção *Rosa Rubra*, em parceria com Ruy Barata. Posteriormente, passou a desenvolver diversas canções com variados parceiros. Em 1967, passou a integrar um importante grupo artístico em Belém chamado Os Menestréis, que congregava inúmeros artistas da nova geração musical paraense à época. Este grupo fez um relativo sucesso na cidade em um período marcadamente amadorístico, no qual havia poucas casas de shows e estruturas relacionadas à produção e à gravação musical. No I Festival de Música Popular Paraense, conquistou o primeiro lugar com a canção “Fim de Carnaval”, em parceria com João de Jesus Paes Loureiro. Após este evento, o artista se dirigiu ao Rio de Janeiro em busca de oportunidades na grande mídia nacional. Na sua ausência, o grupo Os Menestréis apresentou o carimbó “Salviana”, novamente com Paes Loureiro, uma das primeiras “sofisticações” do gênero folclórico.⁶⁵²

⁶⁴⁹ OLIVEIRA, Alfredo. **Ritmos e cantares**. Belém: Secult, 1999, p. 282.

⁶⁵⁰ loc. cit.

⁶⁵¹ BARATA, Paulo André. Terruá Entrevista – Paulo André Barata, 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Hwbba-Ishoo>>, acesso em 20 jan. 2014.

⁶⁵² OLIVEIRA, Alfredo. Op. Cit., p. 282.

Paulo André retornou para Belém em 1970, devido à morte de seu avô Alarico Barata. Composto de forma reclusa, somente veio a dar continuidade à sua carreira com o show *Todo dia é dia D*, em 1974, no qual havia mostras de canções suas e de outros artistas. Este espetáculo também foi responsável por revelar a cantora Fafá. Curioso notar que ela ainda não havia integrado o termo “de Belém” ao seu nome artístico. Paulo André Barata dedicou-se cada vez mais a compor em uma linha de cunho amazônico, como o samba-enredo “Muiraquitã e as Amazonas” (1975), em parceria com seu pai. No mesmo ano, participou como compositor de duas canções de cunho regionalista feitas para o filme *Brutos Inocentes* de Líbero Luxardo.⁶⁵³

Ruy Barata esteve diante dos principais debates a respeito da Amazônia no século XX, seja no campo da política, da cultura e da arte. Foi peça fundamental em movimentos de valorização da perspectiva regional. Durante as décadas de 1930 e 1940, esteve engajado na construção de uma poética amazônica que valorizasse aspectos locais questionando a simples imposição de referenciais culturais externos. Esta perspectiva esteve presente nos debates modernistas da primeira metade do século XX no qual participou ativamente em prol da construção de uma “regionalidade” paraense. A revista *Terra Imatura*, que existiu entre 1938 e 1942, tinha uma coluna exclusiva para escritos a respeito do homem amazônico, chamada *Da planície*, Ruy foi incumbido de lançar suas bases, segundo ele:

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 heróe de todos os dias.”⁶⁵⁴

No campo da cultura o regional-popular também imprimiu sua marca, pois, os debates em torno de cultura amazônica e de homem amazônico estiveram ancorados nesta perspectiva. A construção deste conceito esteve ligada aos debates intelectuais, seja por literatos, artistas ou folcloristas e na vivência com a cultura popular⁶⁵⁵. Na sua trajetória individual, é importante ressaltar suas experiências com a cultura tradicional “ribeirinha”, pois Ruy Barata manteve contato com sua terra natal, Santarém, e com Óbidos, descritas em canções elaboradas na parceria com seu filho Paulo André. Estes ambientes foram fundamentais na sua formação e compreensão de mundo. A maneira como interpreta suas categorias culturais, seja em depoimentos ou nas suas obras, deveu-se muito às experiências como observador participante

⁶⁵³ OLIVEIRA, Alfredo. Op. Cit., p. 283.

⁶⁵⁴ BARATA, Ruy. Da planície. *Terra Imatura*. Belém, n. 02, ano I, mai. 1938, s/n.

⁶⁵⁵ Sobre os debates folcloristas no Pará Cf. FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. **A cidade dos encantados: pajelança, feitiçaria e religiões afro-brasileiras na Amazônia**. Belém: EDUFPA, 2008.

deste universo. Ruy circulou em espaços em que a cultura erudita e a cultura popular são profundamente ligadas. Ele não só entrava e saía da vivência “erudita” e “popular”, mas sintetizava estes setores da cultura, também era um mediador. Não atuou somente como um cronista dos “tipos” culturais construídos para representar o Brasil e as regiões, também retratava o caboclo amazônico. Obviamente o encontro entre o intelectual e o universo popular muitas vezes é permeado pela alteridade na qual Ruy se reconhece. A visão *folk* da cultura acompanhou a definição que ele tinha desse “caboclo” e ao mesmo tempo via neste o “herói” e o representante da legítima cultura amazônica.⁶⁵⁶

Com base nas trajetórias dos personagens aqui estudados, a configuração do regionalismo musical buscou a “atualização” ou “sofisticação”. Artistas e intelectuais realizaram uma “etnografia sonora” das populações tradicionais amazônicas, pautada na experiência de vida local e pelas escolhas estéticas da época.

A respeito desta busca pela legítima música popular paraense, em entrevista, Paulo André explicou os motivos da pesquisa: “O meu pai me disse que o Pará tinha um som e uma cor amazônica e que eu procurasse isso e saí por aí pela estrada, viajei um bocado aqui dentro, colhi tanta coisa”⁶⁵⁷. Podemos dizer que a partir da influência de Ruy Barata, a obra em parceria tomou um rumo voltado para a coleta de material local que expressasse a legitimidade do homem amazônico. Além disso, podemos dizer que a proximidade com o maestro Waldemar Henrique também foi determinante na configuração desta manifestação artística pautada na essência do povo paraense. A respeito da influência do maestro, Paulo André comenta:

Um dia eu cheguei cantando em casa uma música ‘ele não sabe que seu dia é hoje’... aí papai me perguntou: ‘onde você aprendeu essa música rapaz?’ Eu disse: ‘no colégio’. Ele disse: ‘Essa música é de um grande amigo de seu pai’. Olha, fui conhecer Waldemar Henrique no Rio de Janeiro, não conhecia em Belém do Pará, não sabia nem quem era. (...) A música dele com o do Villa-Lobos eram obrigatórias nos cantos orfeônicos, ‘Tamba-Tajá’, ‘Minha Terra’, tudo isso (...). Quando nós voltamos para Belém uma das primeiras coisas que papai levou para almoçar foi Waldemar (...)’.⁶⁵⁸

A primeira composição de Paulo André Barata que possuiu “tema folclórico” foi a anteriormente citada “Salviana”, concluída em 1968, porém, somente gravada em 1991⁶⁵⁹. A respeito da presença do gênero paraense, Ruy Barata afirmou que: “O carimbo é coisa nossa.

⁶⁵⁶ Cf. ADAMS, Cristina; MURRIETA, Rui Sérgio Serreni; NEVES, Walter A. **Sociedades caboclas amazônicas: modernidade e invisibilidade**. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2006.

⁶⁵⁷ BARATA, Paulo André. Fafá de Belém, Paulo André & Ruy Barata [entrevista]. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=356dVvVbnC4>>, acesso em 25 ago. 2012.

⁶⁵⁸ BARATA, Paulo André. Terruá Entrevista – Paulo André Barata, 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Hwbbba-Ishoo>> acesso em 20 jan. 2014.

⁶⁵⁹ BARATA, Paulo André. **Projeto uirapuru: o canto da Amazônia**, v.2. Belém: SECULT, 1991. CD.

Paroara mesmo. Já dancei muito carimbó no tempo em que a beirada ainda era balneário”⁶⁶⁰. Podemos perceber também que a presença do gênero possuía um efeito de preservação da cultura popular e do folclore da região. Através da canção, o autor buscava eternizar uma prática que era cotidiana das populações paraoras do interior. A letra da canção:

Jurity cantou na mata
 Sabiá já respondeu
 Mulata, minha mulata
 Venha me contar o que lhe aconteceu
 Mulata, minha mulata
 Venha me contar o que lhe aconteceu
 O salviana me responde não me esconde
 Para onde essa saudade
 Fez-se barco e te levou
 Além do rio que já me viu sem vela
 Já me viu sem remo
 Mas jamais me viu assim
 O mataria me responde não me esconde
 Foi pra onde essa malvada
 Que penando me deixou
 Meu sabiá que menina aquela
 Me deixou chorando
 Sem dizer nada pra mim.

Surgiu, nesse contexto, uma nova guinada na produção musical de artistas dos mais variados gêneros e origens sociais. Artistas da MPB no Pará, em sua maioria pertencentes aos âmbitos intelectualizados passaram a inserir-se nas propostas de produção musical voltadas para a utilização do folclore e buscaram a inclusão do carimbó nas suas obras.

Havia também questões sociais envolvendo a projeção do carimbó. Os artistas envolvidos com essa “sofisticação” no Pará eram oriundos das camadas médias, o que fez as suas obras receberem maior receptividade perante espaços mais elitizados, ou mesmo na mídia. A gravação de carimbó por artistas consagrados do período como músicos respeitados pela crítica musical, como representantes de uma MPB no Pará, conseguiram mediar a ascensão social do carimbó na capital paraense, tal como afirma o cantor e compositor Pinduca:

Eu já era dono de conjunto e os anos se passaram e aqui em Belém, duas vezes me parece, o Paulo Ronaldo, radialista famoso, trouxe um conjunto pra tocar na casa da Fafá de Belém (...). Aquilo foi um negócio! A grande sociedade não podia aceitar que na casa do Moura Palha, mas era o Paulo Ronaldo e com a influência da Fafá (...). Ninguém aceitava o carimbó.⁶⁶¹

Havia uma preocupação com a sofisticação que pretensamente vinha sendo verificada no carimbó ou sua pretensa “urbanização”. Nesse sentido, artistas como Paulo André Barata

⁶⁶⁰ OLIVEIRA, Alfredo. **Ruy Guilherme Paranatinga Barata**. Belém: Cejup, 1990, p. 46.

⁶⁶¹ Aurino Quirino Gonçalves, o “Pinduca”. Entrevista concedida em 09 jun. 2015.

buscavam na composição estética um equilíbrio entre a autenticidade e um arranjo mais elaborado. Havia um limiar que era elogiado nos artistas da MPB que compunham carimbó, pois eram pensados como divulgadores do folclore a um nível mais profissionalizado. Podemos dizer que retomaram no campo da música popular o que os modernistas desejavam no âmbito do erudito. Nos anos 1970, a utilização do carimbó foi pensado como uma matéria-bruta essencial, na qual era possível extrair e recriar a regionalidade.⁶⁶²

A imprensa nacional louvava nas páginas do jornal *O Globo* em 1973 a “rota do carimbó” como um fenômeno migratório que, ao desembocar em Belém os “caboclos” despertaram o interesse dos “jovens compositores da autenticidade folclórica”. O periódico destacou Paulo André Barata como um caso desses, já que, segundo o jornal carioca “foi a Marapanim, estudar, pesquisar e gravar as melodias dos caboclos. Graças a ele aumentam, agora, nos grandes centros, as expectativas em torno do carimbó”⁶⁶³. Ele conjugava a expectativa de em torno das “sofisticações” do folclore amazônico: “ao lado do som rústico dos caboclos, estavam as letras simples, mas bem elaboradas, dos estudantes”.⁶⁶⁴

Imbuído de um sentimento folclorista, o cantor e compositor Alfredo Oliveira testemunhou que em meados de 1950 frequentou suas “rodas” de carimbó no interior do Pará envolvido no sentimento comum propagado entre a intelectualidade paraense que excursionava ao interior em busca do folclore. Afirmou que esteve, em 1957 em Algodual, em Salinas no começo dos anos 1960, onde era “dançado” o carimbó. Lembrou do carimbó praieiro dos anos 1960 como “modificado” pela estrutura modernizadora das rodovias, que passaram a dar acesso às populações urbanas atraídas pelo teor turístico das exibições do carimbó.⁶⁶⁵

A caracterização de Salinas elaborada nas memórias de Alfredo Oliveira, foi ambígua. Ao mesmo tempo em que “denunciava” o fato de que “a gente da capital passou a ter acesso facilitado aos terreiros de carimbó das regiões interioranas”, apontou a convivência de bares e casas de show voltadas ao gênero no período. Portanto, caracterizou nas suas memórias uma região que conjugou a modernidade, mas ainda era um “refúgio predileto” aos apreciadores de outras regiões. Nas suas descrições ancoradas em suas viagens ao Salgado Paraense, definiu o fenômeno da região:

Durante o veraneio de julho, em geral nos fins de semana ouvia o batuque do carimbó, tamboreando ao correr da madrugada nativa. Caboclas bronzeadas, cheirosas, dançavam na roda sensual. Ficavam suadas e cada

⁶⁶² SILVA, Edilson Mateus Costa da. **Ruy, Paulo e Fafá**: a identidade amazônica na canção popular paraense (1976-1980). Dissertação de mestrado em história. Belém: PPHIST/UFPA, 2010.

⁶⁶³ **O Globo**. Rio de Janeiro, S/D.

⁶⁶⁴ loc. cit.

⁶⁶⁵ OLIVEIRA, Alfredo. **Ritmos e cantares**. Belém: SECULT/Pa, 1997, p. 355.

vez mais provocantes. A cachaça corria solta dentro dos barracões sem paredes, cobertos de palha. A dança sobre o chão de barro socado era irresistível. O ‘branco’ largava a pose de curioso e caía no ritmo dos tambores.⁶⁶⁶

Alfredo Oliveira tratou a dita propagação do carimbó como uma emergência de matriz musical, como uma nova tradição que influenciou compositores dos mais variados gêneros. Esteve entre aqueles que, nas suas palavras, “como outros da capital, não resisti à tentação do carimbó”.⁶⁶⁷

O primeiro disco de Fafá de Belém, *Tamba Tajá* (1976), seguiu essa linha de produção fonográfica da MPB paraense. Incorporou o carimbó dentro de uma construção conceitual que delineava um regionalismo pela sua presença. Em diversas faixas, houve a predominância de um arranjo percussivo, sugerindo batuques e levadas que, ora nos ambientam espaços indígenas, ora espaços “ribeirinhos”. Com uma percussão mais acelerada em certas faixas, retratava uma “roda de batuque”, tal como em “Siriê”, que narrava as expressões das matrizes religiosas afro-brasileiras.⁶⁶⁸

Na concepção mais ampla do disco, houve uma associação entre percussão e espaços ribeirinhos, sugerindo que a musicalidade dita regional estava no sertão da Amazônia. Esse homem amazônico forjado pretensamente nessa poética apartada do espaço tecnológico foi a centralidade do “tipo” criado e cultuado por essa “sofisticação” da música folclórica. O carimbó foi representado nesse álbum, assim como no amplo espectro de artistas da MPB que o compuseram e o gravaram, como um gênero que representava esse folclórico do homem ribeirinho.

A predominância temática ligada à natureza, e principalmente aos rios, levou ao surgimento do carimbó como constituinte desse universo narrado. Esta tendência é demonstrada de maneira apoteótica na canção “Esse Rio é Minha Rua”, de Paulo André e Ruy Barata. Nela houve uma recriação de rodas de carimbó características do interior do Pará, embora o canto da intérprete estivesse bastante distante desse *locus*. O título sugere a noção de que os caminhos são traçados pelos habitantes da Amazônia nos ambientes de rio, não pelas rodovias como era comum na política de integração nacional.

Podemos perceber que a canção é uma criação ligada diretamente ao contexto sócio-político. Os compositores pensam a partir de um lugar específico, um enredo específico⁶⁶⁹. Podemos perceber o desenrolar de uma perspectiva pautada no homem amazônico. Os

⁶⁶⁶ OLIVEIRA, Alfredo. loc. cit.

⁶⁶⁷ OLIVEIRA, Alfredo. loc. cit.

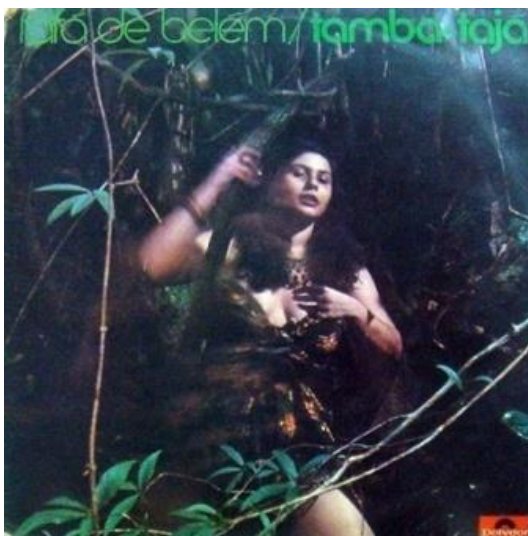
⁶⁶⁸ BELÉM, Fafá de. **Tamba Tajá**. São Paulo: Polydor, 1976. LP.

⁶⁶⁹ NAPOLITANO, Marcos. Op. Cit., p.7.

intelectuais utilizaram essa retórica em torno da natureza, que ganhou relevo no processo de modernização da região amazônica devido à extração dos recursos naturais, seguido de um não repasse dos ganhos econômicos para melhoria das condições de vida das populações locais.

A capa de *Tamba Tajá* (1976) se relaciona claramente com a ideia de sair do anonimato, ganhar o sucesso no Centro-Sul, mostrar o “exótico” que estava “escondido” na floresta amazônica. Poderíamos também dizer que significava uma crítica ao desconhecimento do Brasil a respeito do Norte. Essa premissa entra em acordo com a tentativa de demonstrar um “verdadeiro” carimbó pela “sofisticação” elaborada pelos artistas da MPB. No sentido de que foram pretensamente “capazes” nesse discurso de “lapidar” a matéria-prima folclórica, revelando a sua “essência”.

FIGURA 24 - CAPA DO LP *TAMBA TAJÁ*, DE FAFÁ DE BELÉM (1976)



FONTE: Fonoteca Sátyro de Melo

No álbum *Tamba Tajá* (1976) os arranjos, os temas, os ritmos e os instrumentos traziam a compreensão de um trabalho “exótico” aos parâmetros da indústria cultural. A utilização do carimbó é marcante nesse nexos, pois ele expõe ao Brasil uma representação que seria legítima, um modelo pretensamente ainda não deturpado. Além disso, também há a presença de instrumentos de batoque, a flauta sugerindo “canto de pássaros” e um som de água corrente, dos “paus de chuva”, ambientando a mata e os rios. No álbum, também foi interessante a ambientação percussiva, sugerindo um canto indígena. A escolha de não usar instrumentos de cordas e elétricos soa diferente ao nacional, bem como o vocabulário. Dentro de um contexto narrativo texto-som, a sensação causada pelas canções do LP é a de estar no meio da floresta, como sugere a concepção gráfica do álbum.

A natureza na “era regionalista” de Maria de Fátima aparece como um elemento vivo, prosopopeia. A natureza simboliza a própria Amazônia como ser autônomo. Nesse sentido, resume a importância da obra da cantora. No carimbó “Esse Rio é Minha Rua”, houve a busca por estabelecer o rio como o elemento fundamental da vida amazônica⁶⁷⁰. Ele determina o acesso, vias de transporte, ao mesmo tempo que define a identidade do homem “ribeirinho”. Nesta canção a Amazônia é um ambiente do navegar. O autor sugere que o homem ribeiro caminha sobre as águas. Eis a letra:

Esse rio é minha rua, minha e tua mururé
 Piso no peito da lua, deito no chão da maré.
 Pois é, pois é,
 Eu não sou de igarapé
 Quem montou na cobra grande,
 Não se escanCHA em poraqué.
 Rio abaixo, rio acima, minha sina cana é,
 Só em falá da mardita me alembrei de Abaeté.
 Me arresponde boto preto quem te deu esse pixé
 Foi limo de maresia ou inhaca de mulhé”.

Além da localização mítica do homem amazônico no ambiente ribeiro, a canção estabelece elos com a linguagem local e com elementos regionais. Como exemplo, está o verso “Só em falá da mardita me alembrei de Abaeté”, pois faz referência ao falar cotidiano do interior no qual é suprimido o “r” no final do verbo “falá(r)”, a troca do “l” pelo “r” no termo “mar(l)ditá”, comumente utilizado para se referir à cachaça. Assim como, a referência a “Abaeté”, diminutivo de Abaetetuba, município conhecido como produtor de cachaça, e a inclusão do “a” no início do verbo “(a)lembrei”.

Além disso, há uma série de termos relativos ao regionalismo e ao lendário amazônico, tais como: uma planta local chamada “mururé”, que habita a superfície dos rios, simbolizando a característica amazônica de flutuar sobre as águas; a “cobra grande” que é um mito da região; o peixe “poraqué”, característico da Amazônia, possuidor de células elétricas capazes de causar choques elétricos.

A escolha do gênero de carimbó pode ser tomada como uma busca já referenciada anteriormente, por representar uma sonoridade amazônica característica. Este ritmo demarca o lugar do folclórico na canção amazônica, sendo uma das primeiras gravações do gênero na produção fonográfica paraense. A presença do carimbó se integra à configuração da letra, pois,

⁶⁷⁰ BELÉM, Fafá de. **Tamba Tajá**. São Paulo: Polydor, 1976. LP; também gravado em: BARATA, Paulo André. **Nativo**. São Paulo: Continental, 1978. LP.

ao associar o falar caboclo com o ritmo regional, o narrador gera uma sensação de pertencimento, uma fala em primeira pessoa.

Esta questão do falar caboclo é retomada em diversas canções da dupla. Como afirmamos anteriormente, esta construção narrativa está incluída em uma abordagem que através da música buscou elaborar uma espécie de “etnografia sonora” da vida amazônica tradicional. Este falar na “língua geral” estava associado aos elementos da cultura ribeirinha do interior da região, assim como a relação entre fenômenos naturais e o cotidiano, as sensibilidades e a poética do caboclo amazônico.

Ruy Barata também esclarece a relação, já apontada neste trabalho, entre a incorporação nos repertórios e nas influências estéticas, entre os gêneros amazônicos e os caribenhos, tratados no âmbito conceitual como expressões da cultura popular paraense. Incorporações de gêneros como o bolero, merengue, o mambo etc. davam uma característica regional aos repertórios dos paraenses. Ruy Barata afirmou que a presença dos gêneros latino-americanos nos repertórios de artistas paraenses, colaborava com a ambientação do espaço amazônico. A esse respeito, Ruy Barata disse que:

Vivi numa época em que a radiofonia mal engatinhava no Brasil. No Pará tínhamos uma única emissora – Rádio Clube do Pará – que nos proporcionava os discos chegados do sul do País e, sobretudo programas de estúdio. (...). No Recife havia a Rádio Clube de Pernambuco. No Rio, a Rádio Tupi, e no Rio Grande do Sul, a Rádio Farroupilha. Todas essas estações usavam as ondas largas, que nos chegavam com péssima recepção. O jeito era ouvir as estações do Caribe que ofereciam melhores audições. De tanto ouvir os ritmos caribenhos o Pará acabou assimilando o merengue que foi nacionalizado, entre nós, com o gostoso nome de ‘lambada’.⁶⁷¹

Explicando a especificidade dos gêneros musicais da região, Ruy Barata também esclarece a relação que os variados gêneros musicais paraenses nutriam nos anos de 1970 com a indústria fonográfica e como eles se imbricavam às influências musicais internacionais:

Há um conjunto de etnias na origem do nosso produto musical. Esse fato todavia gerou ritmos perfeitamente diferenciados de outros existentes no Brasil e na América Latina. Exemplos: carimbó, siriá, marabaixo, marambiré, etc. Hoje considero que, com a penetração dos meios de comunicação de massa, a música dita paraense deve ser melhor conceituada como a música popular brasileira feita no Pará. Incorporamos tantos ritmos ao nosso cancionário que, como já referi antes, o merengue do caribe, regionalizou-se com o doce nome de ‘lambada’ – a música que pede cachaça (...).⁶⁷²

⁶⁷¹ OLIVEIRA, A. **Ruy Guilherme Paranatinga Barata**. Belém: Cejup, 1990, p. 45.

⁶⁷² Idem, p. 46.

Podemos perceber a perspectiva da música e da cultura paraense como sendo permeada de muitas referências diferentes. A partir deste “hibridismo”, houve a associação de muitas influências que também foram responsáveis por criar manifestações folclóricas locais e incorporar ao popular as rítmicas externas que foram tomadas como fenômenos da cultura local. Esta perspectiva explica a assimilação da musicalidade caribenha entre as populações amazônicas. Portanto, podemos afirmar que a indústria cultural também é um elemento central na formação da identidade de um povo, assim como introduzindo através da alteridade a percepção de nossas categorias singulares.

A tríade composta por Paulo André, Ruy Barata e Fafá de Belém inaugurou uma “moderna tradição” musical paraense que retomava a noção de “estylizadores amazônicos”, com a ênfase em revisitar a obra de Waldemar Henrique. Eles fundaram um novo paradigma estético da MPB em Belém, não cantando exclusivamente questões nacionais, mas forjando uma “linha amazônica”. A importância dos três foi fundamental na constituição de circuito musical de tendência regional, de um sentimento de “profissionalismo”, bem como o de busca de novos talentos. A carreira nacional e internacional de Fafá de Belém abriu perspectivas para a canção popular paraense, não só quanto à firmação de uma “linha amazônica”, quanto junto a indústria cultural brasileira que passou a abrir precedentes para outros artistas. Esse nexos só pode ser construído a partir da relevância que o carimbó tinha nesse âmbito, estabelecendo o gênero como uma marca simbólica e política presente nos repertórios dos diferentes artistas “sofisticadores” da música popular paraense.

As composições de Paulo André e Ruy Barata, bem como as performances de Fafá de Belém, são fundadas no contato que estes indivíduos tiveram com os ideais de “homem amazônico”. Tinham também o objetivo de unificar um sentimento regional. Portanto, o nacional-popular serviu como parâmetro de proposta musical ‘autêntica’ nos anos de 1960 (samba), mas na década de 1970 verificamos que os rumos de interação política dos artistas paraenses aqui envolvidos com a imprensa, a intelectualidade e o público, resultaram em redimensionar o debate em torno de “popular”.

Pedro César foi outro artista paraense, envolvido com o núcleo de Ruy Barata, que gravou carimbós “sofisticados”. Entre eles estava “Marujada”, autoria de Paulo André com João de Jesus Paes Loureiro; e “Araraiana” de Alberto Kzan, presentes no compacto duplo *Marujada* de 1978.⁶⁷³ Os paraenses Beka & Gadelha também gravaram em 1979 a canção *Carimbó na praça*⁶⁷⁴. A confecção estética destes artistas estava próxima à elaboração proposta

⁶⁷³ CÉSAR, Pedro. **Marujada**. Belém: Saci Produções Artísticas, 1978. Compacto duplo.

⁶⁷⁴ BEKA; GADELHA. **Vencendo a tempestade**. Belém: Rauland/Tapeçar, 1979. Compacto duplo.

por outros artistas da MPB do Pará, na qual o carimbó fazia papel da pesquisa folclórica, em que a essência do povo era retrabalhada ou “sofisticada”. Essas composições colaboravam com esse ideal, buscando o “povo” na inspiração composicional. Por essa razão, estavam em grande parte dos repertórios desses compositores a influência regional-popular.

Não somente os paraenses foram afetados por essa premissa de “sofisticação”. Artistas de outras regiões também “não resistiram ao carimbó”. Entre eles estava o grupo pernambucano Quinteto Violado, fundado em 1971, com uma proposta musical pautada na “fonte de fornecimento que temos no povo [que] é inesgotável”. Eram caracterizados pela crítica musical como um grupo decidido a “enveredar no caminho da pesquisa do folclore brasileiro de sua região”. Acorados nas consultas da obra de Câmara Cascudo, em especial nos verbetes do *Dicionário do Folclore Brasileiro*, buscavam estabelecer a “preservação de uma cultura que tende a desaparecer normalmente com o avanço do progresso na região”. Nesse sentido, o grupo desenvolvia coletas *in loco* das manifestações de artistas dos “melhores grupos que, ainda em forma quase precária, são preservadas pelo amor do próprio povo à sua tradição histórica”⁶⁷⁵. No tocante ao nosso objeto, fizeram incursões recolhendo material no Pará envolvendo especialmente o carimbó, com gravações de filmes e músicas dos grupos paraenses.⁶⁷⁶

O Trio Irakitan, importante conjunto vocal e instrumental do Rio Grande do Norte desse período, gravou um disco em 1974 intitulado *Carimbó – o balanço da selva*⁶⁷⁷. Esse grupo tem uma trajetória curiosa desde seu começo, pois o nome foi sugerido pelo folclorista potiguar Luís da Câmara Cascudo⁶⁷⁸. A aproximação entre eles foi sugestiva, pois a “autoridade” do padrinho situava o grupo em um outro patamar, semelhante ao alcançado por Pinduca. Esse aspecto nos sugere que o folclorista os considerava um conjunto representante de uma “legitimidade” popular, mesmo que fossem adaptados de instrumentos eletrônicos e de uma versatilidade no repertório.

O Trio Irakitan foi um grupo de projeção internacional, realizando turnês pela América Latina, gravando inclusive discos em espanhol. Eles também foram importantes referências pelos arranjos vocais para a geração de músicos da Bossa Nova nos anos 1950. Um dos integrantes da primeira formação do grupo, Edinho, foi professor de violão de Roberto Menescal. Assim como, era comum nas primeiras reuniões do grupo, tradicionalmente elencado como formador de um “movimento” bossanovístico, a execução de canções interpretadas e/ou

⁶⁷⁵ MELO, Marcelo et al. Um Quinteto Violado. **Zero Hora**, Porto Alegre, 13 set. 1975.

⁶⁷⁶ MELO, Marcelo et al. loc. cit.

⁶⁷⁷ IRAKITAN, Trio. **Carimbó – o balanço da selva**. São Paulo: Continental, 1974. LP.

⁶⁷⁸ Cf. disponível em: [http://dicionariompb.com.br/trio-irakitan/dados-artisticos](http://dicionariompb.com.br/trio-irakitan/dados-artisticoshttp://dicionariompb.com.br/trio-irakitan/dados-artisticos); acesso em 20 dez. 2016.

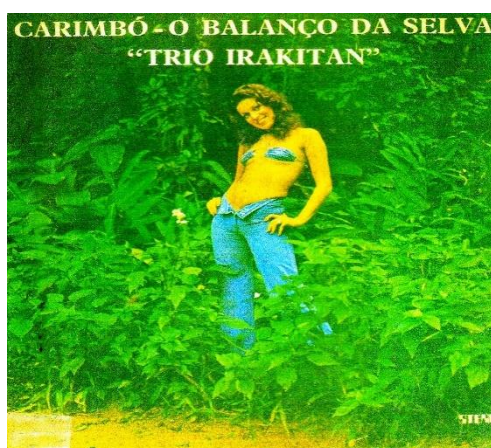
compostas pelo Trio Irakitan. Em especial, o grupo foi sucesso nos meios da crítica especializada por conta da qualidade harmônica vocal. Em geral elaboravam arranjos sofisticados para suas interpretações.⁶⁷⁹

O álbum *Carimbó – o balanço da selva* também foi marcado por uma riqueza nos arranjos, com sofisticação harmônica, seja nos vocais, seja nos acordes de violão. Em grande medida, soava diferente das execuções de carimbó realizadas até então. O Trio Irakitan estabeleceu um tom bossanovístico à sua apropriação do carimbó.

A temática amazônica foi oriunda das turnês que realizaram pelos Estados do Norte do Brasil. Esse conhecimento levou a concepção de elaborar um disco nessa concepção. Por outro lado, Trio Irakitan abordou em *Carimbó – o balanço da selva*, um estereótipo sobre a Amazônia como um espaço de selva, onde os tocadores de carimbó são representantes dos sertões da região Norte, sugerindo a perspectiva de Amazônia como “Terra de índio”. Por outro lado, a letra da canção trata de uma aproximação entre o carimbó e o samba, buscando estabelecer um elo de ligação com os batuques africanos, tal como celebrados entre os intelectuais folcloristas.

“Tempo bem marcado
 Meu balanço é quente
 Quando eu apareço
 Badalo toda a gente
 Balanço da selva
 Meu nome é carimbó
 Sou irmão do samba (...)

FIGURA 25 - CAPA DO LP *CARIMBÓ - O BALANÇO DA SELVA*, DO TRIO IRAKITAN (1974)



FONTE: Google Imagens

⁶⁷⁹ CASTRO, Ruy. **Chega de Saudade**: a história e as histórias da Bossa Nova. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

Em função da projeção mercadológica que o carimbó alcançou no início dos anos 1970, quando Pinduca permeou números que alcançaram quase um milhão de cópias nos 5 primeiros LPs, a artista carioca Eliana Pittman aproximou-se do artista. Suas gravações de “Mistura de carimbó I” e “Mistura de carimbó II”, compostas por ele, também ampliaram o alcance de sua expansão. Em 1975, lançou um compacto duplo contendo as faixas do gênero paraense⁶⁸⁰. A parceria com o compositor paraense também inaugurou uma possibilidade internacional. Em 1974, foi organizada uma turnê latino-americana que seguiu para apresentações na Europa e nos Estados Unidos. A repercussão da turnê de Eliana Pittman foi amplamente divulgada.

FIGURA 26 - CAPA DO COMPACTO DUPLO MISTURA DE CARIMBÓ, DE ELIANA PITTMAN (1975)



FONTE: Google Imagens

Entre os “deturpadores” elencados pelos intelectuais de tendência folclorística estava Eliana Pittman. Em 14 de abril de 1976, a artista concedeu uma entrevista ao periódico *A Província do Pará* e teve como foco o elogio ao “estrondoso sucesso” que obteve com a vendagem de 300 mil cópias do compacto simples *Mistura de Carimbó*. O entusiasmo com a sua ascensão mercadológica foi o tema gerador, mas as atenções se direcionaram às críticas acusatórias de que estaria “sofisticando, tirando a autenticidade do carimbó”⁶⁸¹. Ela defendeu-se afirmando: “Eu coloquei uma roupinha bonita nele”.⁶⁸²

⁶⁸⁰ PITTMAN, Eliana. **Mistura de carimbó**. São Paulo: RCA Victor, 1975. Compacto Duplo.

⁶⁸¹ Carimbó acerta o ritmo de Eliana. *A Província do Pará*, Belém, 14 abr. 1976, p. 7, c.2.

⁶⁸² loc. cit.

Outra questão reveladora foi a referência à gravação de *Mistura de Carimbó* na Venezuela por uma cantora local. E, por essa razão, Eliana Pitman afirmou que iria realizar um LP em castelhano: “agora eu tenho que ir lá e fazer frente pra mulher ora”. Em 1976, lançou um compacto simples contendo a versão em espanhol de *Mistura de Carimbó*.⁶⁸³

Três dias depois e com a repercussão da entrevista citada, Eliana Pitman voltou a tratar do assunto no mesmo periódico, dessa vez buscando explicar mais abertamente os procedimentos de sua concepção musical envolvendo *Mistura de carimbó*:

Primeiro, quero explicar uma coisa: o sucesso dessa música veio do Norte para o Sul. Lá, vendi mais de 300 mil compactos. Mas quanto a sofisticação, ouçam isso: não há sofisticação nenhuma. Como o carimbó só havia sido gravado pelo Pinduca, as rádios de elite nem tomavam conhecimento de sua existência. Hoje, todos estão tocando. Pode ser uma rádio cheia de requinte ou uma popular (...). É como aquele camarada que é bonito mas está mal vestido. O que fiz foi colocar uma roupa melhor e levá-lo para cantar em todos os lugares. Não é porque o carimbó cantado com os pés descalços, que vou ter que fazer o mesmo.⁶⁸⁴

O produtor e crítico musical paraense Jesus Couto comentou na imprensa a respeito de Eliana Pittman por ocasião de um show que realizou em Belém em abril de 1976, tratando mais uma vez do sucesso mercadológico que o carimbó havia alcançado. Ele considerou as gravações de “Mistura de Carimbó” e “Mistura de Carimbó nº 2” como responsáveis por tornar a cantora uma das mais “solicitadas para shows ao vivo em todo o Brasil”. A respeito da cantora Eliana Pitman, o produtor e crítico musical Jesus Couto comentou que “Mistura de carimbó nº 2” estava subindo nas paradas de sucesso do país. Mas, dava a entender que esse fenômeno não era observado em Belém, “ao contrário do que os produtores da RCA pensam, Belém talvez seja o lugar que menos Eliana Pitman venda seu disquinho”⁶⁸⁵. O crítico sugeriu, que embora tenha alcançado extremo sucesso nas TV’s, rádios e na vendagem discográfica nacional, não conseguiu adentrar no espaço tradicional do gênero por seu caráter “modificado”/“deturpado” na execução do carimbó. Deu a entender que os paraenses rejeitaram a proposta da artista, mesmo que altamente lucrativa nacionalmente e internacionalmente. Ironia demarcada pela afirmação de que “certamente logo estará dando mais um disco de ouro [o carimbó]”.⁶⁸⁶

O jornalista Edwaldo Martins tratou do show realizado em Belém por Eliana Pitman em 30 de abril de 1976. Entusiasmado, fez referência ao improvável “concerto de carimbó” em

⁶⁸³ loc. cit.

⁶⁸⁴ loc. cit.

⁶⁸⁵ COUTO, Jesus. Eliana Pitman na grande parada Tupi. **A Província do Pará**. Belém, 09 abr. 1976, p. 4.

⁶⁸⁶ COUTO, Jesus. loc. cit.

parceria com Pinduca, tomado como “rei do ritmo”, embora transparecesse sua apreensão à polêmica presença da artista na capital paraense, envolvida com as críticas a respeito de sua concepção musical⁶⁸⁷. Edwaldo Martins expressou uma percepção diferente de Jesus Couto, pois a pensava como “a mais famosa divulgadora do carimbó, é outra excelente pedida artística do dia”, tratando do show que ela realizaria novamente no ginásio da Tuna Luso-Brasileira. Ela era também compreendida pelo jornalista como uma conhecedora do “carimbó e suas origens”.

688

No jornal carioca *O Globo*, o crítico musical Jorge Segundo escreveu nesse período um artigo intitulado *Carimbó: o ritmo quente que veio do Norte*. Tomou como tema central a noção de Eliana Pittman como divulgadora do gênero a nível nacional, pretensamente responsável pela sua assimilação no Brasil como um todo. A compreensão residiu nos comentários sobre o sucesso inédito da cantora nas vendagens. Aliada à projeção fonográfica, estava atrelada a ideia de que o sucesso se deu com fundamento na lógica de caráter folclórico do carimbó, como afirmou a cantora em entrevista a Jorge Segundo: “E exatamente com uma música tão nossa, lá das raízes”⁶⁸⁹. Eliana Pittman buscou estabelecer no plano simbólico a ideia de que não havia uma identidade descaracterizada no fato de uma artista não paraense gravar o carimbó. Buscou atrelar a sua inclusão como uma cultura nacional compartilhada, divulgando-o como “música nossa”. Defendeu que havia extrapolado as fronteiras das representações dos símbolos regionais e já figurava no panteão dos brasileiros.

Dentro da seara desenvolvida por Câmara Cascudo, Jorge Segundo considerou Pinduca positivamente como “responsável pela redescoberta e modernização do carimbó, popularizado na interpretação da cantora Eliana Pittman”⁶⁹⁰. A respeito da relação de parceria com o cantor e compositor paraense, a intérprete, pretensamente divulgadora nacional, afirmou que:

As pessoas pensam que estou fazendo um trabalho inconsequente, enganam-se. Antes de gravar o carimbó – mistura nº 1 – conversei muito com Pinduca, fui ao Pará e, numa localidade distante mais de 250km de Belém, num tremendo areal, assisti a um animado baile de carimbó. E eles, mesmo isolados, estão sabendo das coisas que acontecem nas grandes cidades. Não sei se isso deve ou não ser criticado, mas eu encontrei lá uma aparelhagem de som moderníssima. Aquela gente simples dançava alegremente ao compasso de um som da melhor qualidade. E também vi grupos mais primitivos animados por instrumentos rústicos, como manda a tradição. São coisas de um Brasil que pouca gente conhece e que eu tenho orgulho de estar levando a um público maior, através da televisão ou dos shows.⁶⁹¹

⁶⁸⁷ MARTINS, Edwaldo. Tuna vai de Eliana Pitman. **A Província do Pará**, Belém, 21 abr. 1976, p.3, cad. 2.

⁶⁸⁸ MARTINS, Edwaldo. loc. cit.

⁶⁸⁹ SEGUNDO, Jorge. Carimbó: o ritmo quente que vem do Norte. *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 abr. 1976, S/N.

⁶⁹⁰ SEGUNDO, Jorge. loc. cit.

⁶⁹¹ SEGUNDO, Jorge. loc. cit.

Eliana Pittman foi tratada por Jorge Segundo como uma artista que veio trazendo “um trabalho de pesquisa e divulgação do carimbó há três anos”⁶⁹². Além disso, destacou o fato de que em 1974 lançou um disco na Venezuela com a mesma concepção musical e que teria tido “uma aceitação inesperada”. Mas sua turnê nacional chamou mais atenção da imprensa, sobre a qual a cantora expressou o sucesso que obteve com o trabalho de pesquisa e divulgação tratado no diálogo entre jornalista e artista. Segundo a artista, sua obra foi capaz de tornar o carimbó nacional com suas bem-sucedidas apresentações pelo país, como na fala em destaque:

Apesar da imagem que eu possa ter de cantora sofisticada, com a interpretação do carimbó me tornei uma artista de todos os públicos. Os meus discos estão sendo comprados pelas mais diferentes classes sociais. Só para citar alguns exemplos: estive recentemente em Londrina fazendo um show para 20 mil pessoas numa feira de gado. Um negócio impressionante, gente simples, pagando 3 cruzeiros para me ver e pedindo o carimbó; em seguida, fui a Curitiba cantar no clube Santa Mônica, um dos mais fechados da cidade, e o entusiasmo pelo carimbó foi o mesmo tão empolgante quanto o de Campo Grande (MT), numa apresentação para 5 mil pessoas. A mesma alegria tenho observado em Minas, no Espírito Santo, São Paulo, no Rio Grande do Sul, Estado do Rio – em todos os lugares por onde tenho passado. Quer dizer: o carimbó já é um ritmo nacional.⁶⁹³

Em 1977, a cantora Eliana Pittman realizou sucesso com sua turnê que incorporou o *Pout-Pourri* “Mistura de carimbó”. Ela realizou turnês de sucesso de público e crítica na Venezuela, nas Guianas e no México. A imprensa da época afirmava que o sucesso que empolgou o público latino-americano foi definitivamente a sua interpretação da música paraense.⁶⁹⁴

Fafá de Belém, ao comentar a respeito da interpretação da cantora Eliana Pittman sobre o carimbó, afirmou em entrevista em finais dos anos de 1970 que “a sofisticação muda completamente a estratégia da música regional e não adota o sistema de Eliana Pitman”⁶⁹⁵. A cantora paraense, portanto, observou que houve por parte dos que tentaram sofisticar o carimbó uma descaracterização da proposta musical de tomar o carimbó como representante de um regionalismo. A “sofisticação” que os paraenses estavam realizando seria uma maneira de valorizar a música regional, enquanto as tentativas de artistas que não eram paraenses acabavam deturpando esse “movimento” cultural descrito como “estratégia da música regional”. Essa

⁶⁹² SEGUNDO, Jorge. loc. cit.

⁶⁹³ SEGUNDO, Jorge. loc. cit.

⁶⁹⁴ Carimbó faz sucesso no México. **A Província do Pará**, Belém, 8 jan. 1977, 2º caderno, p. 3.

⁶⁹⁵ DAMIN, Gilberto. Gilberto Damin entrevista Fafá de Belém: sou a favor da liberdade. **O Estado do Pará** Cad. Especial, p. 1-2. S/D.

premissa também revela que “não adotar o sistema de Eliana Pittman” seria não concordar que o carimbó poderia ganhar outras interpretações, tal como a propagação de um viés brasileiro, destoando de uma proposta de “sofisticar” no âmbito regional.

Essa crítica feita pela cantora Fafá de Belém à Eliana Pittman evidencia também sua escolha em privilegiar uma vertente musical. A cantora tratava de uma matriz de influência que opunha Pinduca e Verequete. O primeiro seria a referência de linha musical para a “sofisticação” de Eliana Pittman, enquanto Fafá, em entrevista, deixou claro que: “Sobre o carimbó, (...) acha que o carimbó verdadeiro, é aquele de Verequete e de Marapanim”.⁶⁹⁶

Outros artistas não paraenses também gravaram sua releitura de um carimbó “sofisticado”, tal como a dupla baiana Conde & Drácula, famosa na época como um grupo satírico de aproximação com a sonoridade da tropicália e dos novos baianos, que gravou um disco em 1976. Possivelmente embalados pelo sucesso de Eliana Pittman, os artistas que também eram do selo Beverly, incorporaram em seu repertório uma faixa denominada “Carimbó do Marajó”.⁶⁹⁷

FIGURA 27 - LP DE ESTREIA DE CONDE & DRÁCULA (1976)



FONTE: Fonoteca Sátyro de Melo

Os artistas tinham um cunho experimental e cômico, bastante semelhante às misturas e sínteses propostas pelos tropicalistas, o que naturalmente nessa concepção musical incorporou o folclórico como uma fonte criativa. Para artistas de uma linhagem tropicalista, o moderno e o tradicional do País são pares dialéticos.⁶⁹⁸ Sendo assim, o carimbó cumpriria seu papel de elemento constituinte do que os artistas da Tropicália chamavam a “geleia tropicalista”.

⁶⁹⁶ loc. cit.

⁶⁹⁷ CONDE; DRÁCULA. **Conde & Drácula**. Rio de Janeiro: Beverly/Copacabana, 1976. LP.

⁶⁹⁸ NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

Além disso, com base nessa demanda, há uma versatilidade na inclusão de inúmeros gêneros, cantados em uma interpretação específica. A dupla fez um sucesso significativo no período, de crítica e venda, mas posteriormente decaiu. A canção “Carimbó do Marajó” relaciona um arranjo com harmonia sofisticada, com base na influência da bossa-nova, associada ao elogio do folclore do “Brasil profundo”. Sendo “antropofágico”, buscou conhecer as referências da tradição brasileira de outros espaços não “modernos” do País. Na letra há a narrativa de uma “missão etnográfica” à referida ilha do título:

Fui a Belém do Pará
 E de lá fui à Ilha de Marajó
 Arrumei um couro curtido
 Preguei um pau oco
 E bati carimbó
 Foi tanta umbigada que dei
 Com as filhas de Inajá
 Cacique ficou com ciúme
 E queria me matar
 Fui bem no fundo da mata
 Pra ver se encontrava o escravo Timbó
 Um dia chegou em Belém
 E ensinou todo mundo
 A bater carimbó
 Foi tanta umbigada que dei
 Com as filhas de Inajá
 Cacique acabou com o ciúme
 E também foi umbigar.

O discurso de “legitimidade” ao qual os artistas “sofisticadores” paraenses estavam alinhados era aquele oriundo das noções folcloristas, os paradigmas do que seria o “verdadeiro”, paradigmático. Utilizavam uma retórica de que “sofisticavam” as matérias-primas oriundas do “pau e corda”, em detrimento da linhagem eletrônica de Pinduca, como “deturpadora”. Essa postura explica a compreensão que os artistas da MPB no Pará eram os que estavam “sofisticando” e estabelecendo a “evolução histórica”. Isso porque estavam de acordo com as proposições folclorísticas.

O discurso de “legitimidade” ao qual os artistas “sofisticadores” paraenses estavam alinhados era aquele oriundo das noções folcloristas. Eles adotavam os paradigmas do que seria o “verdadeiro”, paradigmático, sendo assim, utilizavam uma retórica de que “sofisticavam” as matérias-primas oriundas do tomado como “pau e corda”, em detrimento da linhagem eletrônica de Pinduca, como deturpadora. Essa postura explica a compreensão que os artistas da MPB no

Pará eram os que estavam “sofisticando” e estabelecendo a “evolução histórica”. Isso porque estavam de acordo com as proposições folclorísticas.

8 “VOU ENSINAR SINHÁ PUREZA”: A MODERNA TRADIÇÃO

Após a aparição fonográfica bem-sucedida de Pinduca, com um estrondoso número em vendas e como influenciador de uma nova “moda” de entretenimento musical nos anos de 1970, muitos passaram a seguir, quase que instantaneamente, a linha estética “moderna” proposta pelo artista. Tanto artistas nordestinos, que foram em grande medida influenciados pela proposta de “estilizado”, quanto os paraenses, aderiram a essa possibilidade de gravar e cantar em seus discos o carimbó. Neste capítulo, iremos abordar uma espécie de “moderna tradição” surgida nos anos de 1970 na obra de artistas paraenses, que passaram a gravar identificados com o gênero e/ou incorporar em seus repertórios faixas dele.

Criou-se uma linha musical que teve inúmeros adeptos envolvidos, apreciadores, bem como um movimento de “defesa” do carimbó, que contou com sujeitos designados como agentes da proteção contra os “deturpadores”. Era necessário, na visão de artistas e críticos musicais, incorporar os paraenses no mercado fonográfico. Mesmo que fosse em vertentes eletrônicas, eram vistos como mais “autênticos” em comparação aos não paraenses. Quando se criticou a emergência de artistas fora do estado realizando suas gravações, surgiram os “modernos” carimbozeiros que se apresentaram como representantes de um folclórico, que continham a sua “essência” regional característica.

Nesse sentido, em 1973, o produtor musical japonês residente no Pará, Milton Yamada, gravou por selo próprio um disco de carimbó na linha estética de Pinduca, tendo como participação o Conjunto Som Pop, composto por músicos paraenses⁶⁹⁹. Em um disco com todo o instrumental tomado como “deturpador” pelos críticos mais puristas, incorporando os mais variados instrumentos eletrônicos e efeitos de pedais com distorções de guitarra “havaiana”, Milton Yamada e o Conjunto Som Pop lançaram um disco com o título *O Folclore da Amazônia*. Em ambos os lados do Long Play são executados carimbós compostos pelo idealizador da obra, sendo um repertório de temáticas já consagrados por carimbozeiros nesse período. Mas, diferentemente da concepção deles, *O Folclore da Amazônia* trata de um olhar “etnográfico” de Milton Yamada. O compositor trata em primeira pessoa de um universo ao qual não era originário. Por outro lado, designou um sentimento de pertencimento a um sujeito urbano em sintonia com o folclore amazônico, situado nessa ambientação rural, ribeirinha e indígena. Tratou do ambiente natural, das manifestações religiosas e da questão étnico-racial

⁶⁹⁹ YAMADA, Milton; POP, Som. **O Folclore da Amazônia**. Belém: Amazon Records, 1973. LP.

perante uma identidade compartilhada. Nas canções, aparece como índio, como camponês e ribeirinho.

O produtor e crítico musical Jesus Couto definiu, em entrevista, que Milton Yamada foi acima de tudo um sujeito voltado para a promoção de novos artistas e novos gêneros, ressaltando que ele era muito focado para as novas propostas fonográficas⁷⁰⁰. E o carimbó surgiu nessa perspectiva, pois ele era, segundo o informante, um promotor cultural, alguém voltado para a criação de produtos dos mais variados que estavam em voga nos anos 1970. Por detectar um movimento em torno do gênero paraense e os discursos voltados para a sua definição, surgiu a ideia de fomentar, tal como um “mecenas”, produzindo em âmbito caseiro no grupo Yamada (importante grupo econômico do Estado do Pará pertencente à sua família) mais um registro do que era definido pela crítica e pela indústria fonográfica como o folclore da Amazônia. Milton Yamada imprimiu nesse produto fonográfico a sua visão sobre o popular, apropriada de variadas fontes e decodificadas em sons por ele interpretados como tradutores do universo amazônico.

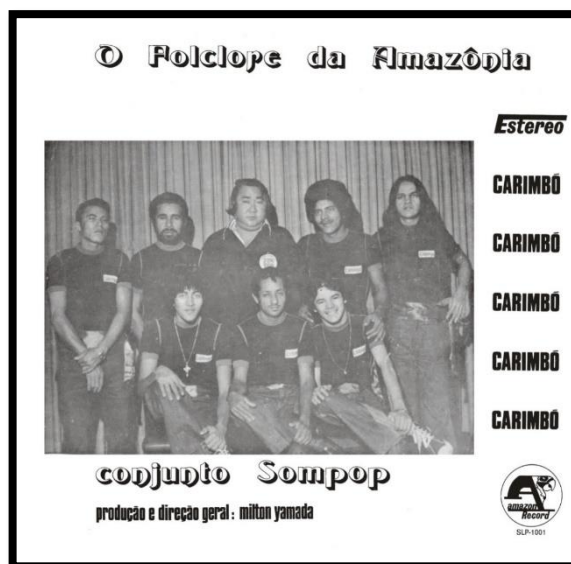
O discurso, que incorpora ao mesmo tempo tradição e modernidade, se confirmou no encontro entre a temática e o arranjo eletrificado com influências estrangeiras. Em especial, uma canção dá uma síntese da proposta de Milton Yamada:

Eu sou um índio
Da mata do Pará
Sou pescador
Também gosto de caçar
Eu sou um índio
Vou largar a minha flecha
E encontrar um grande amor
Vou sair dessa floresta
Seja lá como for
Lá na cidade
Índio tem tudo que quer
Sou índio avançado
Também quero uma mulher.

A convivência entre tradição e modernidade foi marcante na capa do álbum, pois destoava das construções visuais que descreviam os tocadores de até então nos mais variados canais da mídia da época, assim como das descrições de folcloristas e especialistas que informaram ao grande público sua visão folclórica do carimbó:

⁷⁰⁰ Jesus Couto. Entrevista concedida em 20 jun. 2016.

FIGURA 28 - LP O FOLCLORE DA AMAZÔNIA - SOM POP (1973)



FONTE: Fonoteca Sátyro de Melo

O cantor e compositor paraense Osvaldo Oliveira, o “Vavá da Matinha”, também se inseriu na “moda” fonográfica do carimbó. O artista foi, nas décadas de 1960 e 1970, detentor de significativo sucesso na indústria fonográfica brasileira, gravando dezenas de discos pela CBS e se configurando como um dos maiores vendedores de discos oriundo do Pará⁷⁰¹. Por conta de sua origem regional, compôs inúmeros carimbós nesse período para outros artistas, estando integrando na seara do sucesso do gênero no Nordeste. Nesse âmbito foi bastante requisitado e emplacou sucessos que entraram em coletâneas da gravadora, como na *Seleção de Carimbó* (1975). No disco *O versátil*, de 1974, gravou uma faixa denominada “Prá Carimbolar”:

Foi lá dentro daquele bosque
 Pertinho da Itororó que
 Quando eu era criança
 Aprendi a dançar carimbó
 E descia gente lá da Pedreira
 E descia gente lá do Guamá
 E descia gente da Sacramenta
 Pra carimbolá
 E hoje o carimbó
 Parece até espanto
 Ouvi em todo o canto
 Por onde eu passei
 Cheguei no Ceará
 Entrei no carimbó
 Dancei de fazer dó

⁷⁰¹ SALLES, Vicente. *Música e músicos do Pará*. Belém: Edição do autor, 2002, p. 277.

De alegria até chorei.⁷⁰²

Pra carimbolar resume sua trajetória paraense, pois firmando sua identidade regional se delineou como um legítimo representante de uma expressão original do carimbó. Ele, como natural do Pará, pretensamente aprendeu a dançar nos espaços característicos, onde os representantes populares dançavam em sua essência o gênero. Essa origem deu um nexo de legitimidade a sua interpretação quando passou a atestar o sucesso obtido pelo carimbó em outros estados, o que o alegrou e o envaideceu perante a emergência fonográfica de suas experiências musicais constituídas desde sua infância. Evocava, portanto, nesse contexto a “autoridade” como paraense para compor, cantar e dançar o carimbó em sua originalidade, não podendo “deturpar” o gênero paraense, mesmo que fosse um artista descrito como “versátil”. É interessante notar que na capa não incorporou referências ao carimbó descrito por folcloristas. Considerava-se versátil e “moderno”, ao mesmo tempo que poderia representar o característico carimbó nas suas composições, destoando mais uma vez de críticos da “deturpação” carimbozeira.

FIGURA 29 - LP *O VERSÁTIL* DE OSVALDO OLIVEIRA, O “VAVÁ DA MATINHA” (1974)



FONTE: Google Imagens

No caso específico dos artistas paraenses que se voltaram a produzir discos do gênero carimbó, o Conjunto Sayonara foi um dos diversos a realizarem suas interpretações a respeito do que era o carimbó e suas amplas possibilidades musicais. No Compacto Duplo *Os Bambas do Carimbó* (1974), o grupo delineou esse tensionamento tão evidente nesses artistas populares

⁷⁰² OLIVEIRA, Osvaldo. **O versátil**. São Paulo: CBS, 1974. LP.

que advogavam a extinção de limites para a apropriação artística na produção do carimbó⁷⁰³. O Conjunto Sayonara gravou três faixas que continham essa simbiose entre aspectos da vivência cabocla e da “estilização”. Na faixa de abertura, houve um *pout-pourri* de canções de domínio público, que denotava uma preocupação folclórica na proposta da concepção do disco. Nesse sentido, expressa todos os símbolos representativos da chamada cultura do caboclo amazônico. Esse universo entrava em contraste com as demais construções do álbum, pois continha um arranjo que em muito se distanciava dos parâmetros considerados como reveladores de um “legítimo” e/ou “puro” carimbó. Há uma ampla incorporação dos mais variados instrumentos, soando como uma orquestra, havendo inúmeros instrumentos eletrônicos e que não eram comumente relacionados ao gênero. A noção de “bambas” também demonstra o hibridismo da proposta, que visava ser aglutinador, pois o termo não era evocado nas mais variadas expressões do carimbó apontadas como reveladoras de folclore.

Em 1975, o Conjunto Orlando Pereira gravou um disco que tinha como referência as propostas estéticas de Pinduca, o denominado *As 14 mais do carimbó*⁷⁰⁴. Em especial, articularam a tradição, seja nos clássicos temas do trabalho e do lazer envolvendo o tipo caboclo, seja as referências às lendas locais paraenses; além de tratar as perspectivas de modernidade e sincretismo já elencados por uma linhagem “estilizadora”. Isso pode ser evidenciado na proposta de mistura entre o carimbó e o mambo tratado em diversas faixas, tal como na de abertura “Carimambo”:

Êi, êi, carimambo
 Quem quiser venha ver
 Ponha o corpo pra remexer
 Misturando o mambo com o carimbó
 Uma nova dança vamos ter...”

No âmbito estético, o Conjunto Orlando Pereira articulou diferentes referências que ganhavam sentido no aspecto geral da obra. Assim, a dialética entre tradição e modernidade parece ser a tônica mais geral. A mistura torna-se a expressão de uma nova forma que os artistas populares encontraram tendo o carimbó como inspiração, sem as preocupações de “pureza” elencadas pelos artistas e folcloristas que assumiam essa tendência. Essa “moderna tradição” advogava que era necessário estabelecer um olhar de incorporação. Isso ficou expresso na faixa “Carimbó Impressionante” que afirmou “Impressionante é o meu carimbó, que não é só, não é só da vovó”. Mais uma vez trouxe o elemento poético “vovó” que representava nesse âmbito a

⁷⁰³ SAYONARA, Conjunto. **Os bambas do carimbó**. São Paulo: Continental, 1974. Compacto Duplo.

⁷⁰⁴ PEREIRA, Conjunto Orlando. **As 14 mais do carimbó**. Belém: Gravasom, 1975. LP.

tradição, destituindo do carimbó uma proposta de ser unicamente uma expressão dos antepassados, ele foi incluído nessa trama no contexto “moderno”. Também simbolizava um momento de reinvenção de sua prática estética e temática, em uma readaptação.

Seguindo essa linha, o Grupo da Pesada, formado em Igarapé-Miri, lançou dois álbuns, em 1975 e 1976. Como uma nova coleção denominada *Explosão do carimbó*, que tinha uma expressão estética semelhante à linha lançada por Pinduca e presente nas bandas Orlando Pereira e Conjunto Sayonara. Eles estabeleceram mais uma vez a temática cabocla, relacionando os aspectos espaciais e o cotidiano, além das sonoridades latino-americanas, como o mambo. O arranjo teve uma mistura simbiótica entre carimbó e esse gênero musical, além de dedicar duas faixas a essa premissa: “Mambo improvisado” e “Mambo do Pará”. Interessante notar a noção de que havia uma forma já adaptada do mambo ao Pará, demonstrando que era algo “natural” a apropriação sonora.⁷⁰⁵

Por outro lado, assim como outros paraenses dessa “moderna tradição”, embora fossem artistas do interior, não se apresentavam como os típicos “caboclos amazônicos”, tais como os descritos nas capas de Verequete e Conjunto Paramaú. Na capa de seus dois álbuns de carimbó, os integrantes apareciam como sujeitos cosmopolitas, seja no figurino, seja no ambiente selecionado para as fotos. Por outro lado, nas canções, faziam uma relação com o espaço do homem “caboclo”, inclusive envolvendo a narrativa em primeira pessoa. Na canção “Amor de caboclo”, a letra afirmava: “menina eu não posso, não posso te esquecer/ Me alembro dos momentos que passei só com você/ Menina eu te amo e um dia vou voltar”. Esse enredo evidenciava a identificação do Grupo da Pesada como possuidor de uma experiência interiorana, assim como o narrador fala de um passado que não pode ser esquecido e que permanece um desejo de retornar ao lugar de origem. Simbolicamente, portanto, foi demonstrada a ideia de que o narrador não era mais um habitante caboclo, mas um sujeito que deixou a vivência e o amor tal como descrito na canção.

A noção de tradição e modernidade na concepção artística do Grupo da Pesada foi demarcada também na canção “Carimbó da Pesada”, pois, nela, houve uma referência novamente à “Sinhá Pureza” descrita por Pinduca, que simbolicamente representa a tradição cultural do carimbó dos antepassados:

Vem Sinhá Pureza
Que você é uma parada
Vem dançar comigo

⁷⁰⁵ PESADA, Grupo da. **Explosão do carimbó**. Belém: Marajó/Continental, 1975. LP; PESADA, Grupo da. **Explosão do carimbó v. 2**. Belém: Marajó/Continental, 1976. LP.

O carimbó da pesada
 Que beleza é você na madrugada
 Dançando o carimbó do grupo da pesada.
 Olha só que lindo
 Ver você dançando agora
 Parece que a vida também dança lá fora.

Pinduca reiterou essa premissa de uma “moderna tradição” em entrevista concedida para esta tese. Afirmou que uma série de grupos musicais paraenses passaram a elaborar execuções de carimbó com base na vertente estética que ele havia lançado, ou seja, a eletrificação e/ou “modernização”. Entre os que foram herdeiros dessa proposta estava o seu irmão, Pim, que Pinduca disse ser também um dos pioneiros: “eu considero, depois de mim. Ele chegou inclusive a ser contratado da Continental”.⁷⁰⁶ Seguindo a “dinastia” identificada com seu irmão, Pim passou a realizar turnês pela região Nordeste do Brasil e obtendo um demarcado sucesso, especialmente no Ceará.

O cantor e compositor Paulo Gonçalves, o Pim, gravou seu primeiro disco em 1976, intitulado *O Novo Ídolo do Carimbó*⁷⁰⁷. Ele seguiu a linha estética de Pinduca, incorporando os instrumentos eletrônicos, assim como as temáticas. Além disso, preservou a forma de cantar, incluindo as vocalizações. O figurino dele também se assemelhava ao do irmão, buscando representar um artista moderno e cosmopolita, mas que não havia perdido a “origem”, cantando os temas do município de Igarapé-Miri, sua terra natal.⁷⁰⁸

⁷⁰⁶ Aurino Quirino Gonçalves, o “Pinduca”. Entrevista concedida em 09 jun. 2015.

⁷⁰⁷ PIM. **O novo ídolo do carimbó**. São Paulo: Continental, 1976. LP.

⁷⁰⁸ Natural da cidade de Igarapé-Miri, nascido em 29 de junho de 1942, filho de José Plácido Gonçalves e Luzia Tereza de Oliveira Gonçalves, é mais um dos membros dessa extensa família de músicos de Igarapé-Miri. Pim começou sua carreira como um dos cantores do Grupo da Pesada, uma Banda de Show Baile que tocava os principais eventos de Belém chegando a gravar no ano de 1975 o vinil *Explosão do Carimbó*, estilo que se destacava nas apresentações do Grupo. Cantou também na Banda do Pinduca no período de 1977 a 1979. Nesse momento a gravadora Continental que já gravara antes o disco do cantor Pinduca, precisava de outro artista no mercado que pudesse também gravar músicas regionais para fortalecer o mercado. Pim gravou o disco *Explosão do Carimbó* com o Grupo da Pesada pela continental, mas logo rumou para a carreira solo. Pim montou sua própria banda em 1979 e gravou mais de 10 vinis, apresentando-se em programas de televisão como Programa do Chacrinha (Rede Globo) Programa Thel Marques (Bandeirantes), Programa Carlos Aguiar (Bandeirantes), Programa Sr. Brasil de Rolandro Boldrin (TVE-Brasil), Programa Urapuã Lima (Tv Cidade –Ce), Programa Terral de Il Nogueira (TV Cidade –Ce); e os grandes shows como o no Estádio Vivaldo Lima em Manaus (Nesse show Pim se apresentou com outros artistas paraenses e cantou um dos grandes sucessos de sua carreira “O Melô do Padilha” que fazia alusão a um dos personagens de Jô Soares, que utilizava como bordão “Padilha, vai pra tua casa”.) Com público superior a 20 mil pessoas, além dos shows na cidade de Santa Maria na Bolívia, e em Praça Pública na Colômbia. Cf. <http://culturamiriense.blogspot.com/2015/07/paulo-goncalves-pim.html>.

FIGURA 30 - CAPA DO LP *O NOVO ÍDOLO DO CARIMBÓ*, DE PIM (1976)

FONTE: Acervo pessoal de “Pim”.

No disco de estreia, narrou a sua chegada ao Maranhão, tratando da expansão musical do gênero no Nordeste, tal como na canção “Belezas do Maranhão”. Ao mesmo tempo, incorporou no repertório a tradição com a canção “Farinhada”. Essa temática mais uma vez foi incorporada para demarcar a legitimidade paraense, mesmo nos artistas “modernos”. Mas a demarcação de identidade foi fincada na faixa “Lembrança da cidade”, pois, nesta, trata da então saudosa Igarapé-Miri, onde nasceu:

Meu pai me disse: -Meu filho volte aqui
 Pra rever a tua terra que é Igarapé-Miri
 Às vezes lembro que guardo como lembrança
 A casinha lá na praça Maruim, Boa Esperança
 Lá no mercado e as coisas que tem lá
 Comprava minha cachaça e o gostoso mapará
 Eu vou voltar, eu quero ir
 pra minha terra que é Igarapé-Miri.

O artista lançou uma série de álbuns de carimbó, nos quais passou ser conhecido como “O príncipe do carimbó”. No segundo álbum de sua carreira, lançado em 1978, deixou de lado a alcunha de “novo ídolo”, referindo-se como já consagrado: “O ídolo”⁷⁰⁹. Seguiu a mesma linha proposta no primeiro. Cantou novamente o cotidiano da roça, tratando da vida do camponês paraense. Ele construiu a descrição desse ambiente em primeira pessoa, caracterizando-se como um homem de vivência “cabocla”. É interessante essa dicotomia elaborada pelos artistas dessa linhagem que incorporam o espaço do homem interiorano em sintonia com a modernidade dos instrumentos eletrônicos e uma apresentação visual “moderna”:

⁷⁰⁹ PIM. *O ídolo do carimbó*. São Paulo: Continental, 1978. LP.

FIGURA 31 - CAPA DO LP *O ÍDOLO DO CARIMBÓ* (1978)

FONTE: Acervo pessoal de “Pim”.

O segundo disco de Pim revelou uma tendência mais “moderna”/eletrificada, pois o arranjo foi marcado pela presença da guitarra. No arranjo do disco de estreia ainda era presente a marcação de curimbós, mas que passou a ter um espaço reduzido na produção do segundo álbum. O carimbó tocado e cantado no segundo álbum trouxe para a capital paraense a ambientação sonora e temática, demarcando os locais onde ocorriam as festas do gênero. Na canção “Minha turma”, narrou o circuito carimbozeiro de Belém.

A “Comancheira” também esteve presente no segundo álbum. Os arranjos internacionais foram uma marca também na sua obra. Isto mais uma vez evidenciou o caráter de apropriação existente nos artistas que surgiram no interior, explorando no arranjo dos seus discos gêneros que são considerados na visão folclorista como não pertencentes ao universo do “caboclo amazônico”, desconstruindo mais uma vez o paradigma de um artista de carimbó tal como descrito pelos folcloristas. Na obra de Pim, percebemos mais uma vez uma discordância no que se refere as caracterizações acerca da cultura popular e do folclore relacionado com o carimbó. A problemática que nos encontra pode ser resumida na questão: não estariam os intelectuais e críticos musicais selecionando um paradigma descaracterizante? Não estariam estereotipando, não só o carimbozeiro, mas o próprio sujeito histórico interiorano, quando elegem como populares um grupo ínfimo que representaria uma totalidade do popular, enquanto inúmeros artistas foram silenciados?

O terceiro disco de Pim foi lançado em 1979 e teve como título *Carimbó e Lambada*.⁷¹⁰ Esse álbum demarcou ainda mais a presença de uma hibridização do carimbó com os gêneros latinos. Esse disco demonstrou a capacidade de apropriação que o carimbó e os carimbozeiros possuíam nesse período. Houve um arranjo que sintetizava os dois gêneros, criando uma nova elaboração estética, realizando algo semelhante ao que Pinduca fez com a criação do “sirimbó”. Além disso, foi amplificada a presença dos instrumentos eletrônicos, com uma presença mais acentuada da guitarra e uma percussão voltada para a bateria e congas. Foram eliminados o curimbó e os batuques que relembram a tradição, tal como no primeiro álbum. Com os lançamentos dos discos subsequentes, essa foi uma premissa recorrente na obra de Pim, assim como de outros que se filiaram a essa linhagem estética.

No mesmo ano de 1979, Pim lançou mais um disco intitulado *A moda já pegou*.⁷¹¹ Tratou de um novo momento em que o carimbó havia se estabelecido como uma moda. Especialmente, acreditava que a grande novidade era o “lári-lári”, fusão elaborada por Pinduca, uma espécie de gênero híbrido envolvendo o carimbó e a lambada. Ele tratava de uma expressão que o enquadrava em um patamar de referência incorporando novas ramificações para o gênero. Também testemunhava a situação mercadológica favorável a que os artistas como ele estavam realizando experimentações: “Agora a moda é essa na base do lári-lári/ Morena vem dançar que eu não quero mais parar/ A moda já pegou e eu estou cantando/ Todo mundo dançando o lári-lári do Pará”. Da mesma maneira, na faixa *Dança original* detalha que novidade era essa, pois na letra da canção narrava a trajetória do carimbó:

Uma dança original
 Veio lá do interior
 Ela é tradicional
 Ao chegar na capital
 Foi pegando e abafou
 Corre menina chama a Sinhá
 Chama o Zezinho, chama a Zazá
 Vai na Matinha e chama depressa o Coló
 Que já começou a dança do carimbó
 É carimbó daqui é carimbó de lá
 É a dança do momento no Estado do Pará.

Em entrevista concedida, Pim declarou que fez um sucesso significativo no Nordeste, especialmente no Ceará, no Piauí e Maranhão. Nesses Estados, ele fez na década de 1970 uma grande quantidade de apresentações e foi reconhecido na mídia como o “Príncipe do carimbó”.

⁷¹⁰ PIM. *Carimbó e lambada*. São Paulo: Continental, 1979. LP.

⁷¹¹ PIM. *A moda já pegou*. São Paulo: Continental, 1979. LP.

A partir do apoio e da seara aberta por Pinduca, Pim foi buscar essa trajetória na região quando percebeu que lá havia sido recebido no âmbito mercadológico e pelo circuito das casas de shows. Segundo ele, o interesse de empresários da Continental em ampliar seu foco de artistas no *cast* que gravassem discos de carimbó levou a busca dele, assim como a constatação de que o sucesso alcançado pela gravadora Copacabana, uma de suas principais concorrentes, levou à procura por outro artista paraense que desenvolvesse a mesma linha musical de Pinduca.⁷¹²

No Pará, não foi tão significativa a projeção de seus discos e de seus shows. Mesmo em Igarapé-Miri, sua terra natal. Não houve uma aceitação muito ampla de sua obra e essa questão foi compreendida, segundo o artista, como oriunda da inexistência do carimbó no município e da sua mudança definitiva para Fortaleza. Pim foi efetivamente um artista aclamado entre os nordestinos e foi um dos mais bem-sucedidos nesses estados nos anos de 1970. Por ter residido no Ceará, passou a ser visto nessa década nos variados veículos da mídia, frequentando constantemente televisão, rádio e periódicos como um dos mais importantes artistas do carimbó.⁷¹³

Outro artista paraense que seguiu o percurso aberto por Pinduca, e conseqüentemente denominado de “deturpador” e/ou “estilizador” foi Candango do Ypê. A gravadora Copacabana o incorporou ao seu *cast*, pelo interesse voltado aos artistas da linha que buscavam investir em uma modernização e popularização, ou seja adequar o carimbó a um mercado constituído. A imprensa também representava o cantor Candango do Ypê como:

Filho da região amazônica, o carimbozeiro Candango do Ypê, já com parte de sua missão cumprida no Sul do país, de onde leva seu primeiro e brilhante LP (...). De todo o cuidado nasceu o primeiro LP de Candango do Ypê, e esta figura (...) que pretende situar o carimbó entre os principais ritmos de nosso país. Para maior fidelidade ao autêntico não se pouparem esforços para trazer a São Paulo o melhor grupo instrumental no gênero, A Turma do Pinduca, o já conhecido e comentado Rei do Carimbó.⁷¹⁴

Nessa matéria destacada ficou clara a tentativa de associar Candango do Ypê à linhagem musical de Pinduca, assim como a preocupação dele de proporcionar uma estrutura capaz de tornar seu conterrâneo mais um sucesso do carimbó na mídia nacional. Destacou a imprensa, portanto, a “Turma do Pinduca” que acompanhava Candango do Ypê, dando a sonoridade já característica e consagrada. Essa nota do periódico também revela as dificuldades de definir o que era popular e/ou folclórico, não havendo um consenso a respeito de “deturpações”. A “moderna tradição” simbolizava nesse sentido um “retorno às origens”, tendo como objetivo

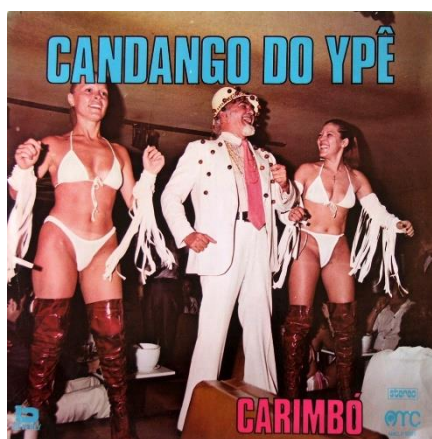
⁷¹² Pim. Entrevista concedida em 02 set. 2018.

⁷¹³ loc. cit.

⁷¹⁴ “Candango” retorna às origens. **O Estado do Pará**, Belém, 25 abr. 1976, cad. 2, p. 9.

elaborar uma construção estética “adequada” aos parâmetros de popular e/ou folclórico existentes no Pará, tal como um selo de legitimidade. A matéria descreve o Candango como encarregado de uma “missão” que já estava parcialmente concluída de divulgador do formato original do gênero carimbó, fazendo um combate no plano simbólico às versões “deturpadas” que foram gravadas por não paraenses. Os paraenses buscavam estabelecer um discurso de legitimidade que os conferia uma criatividade inata e uma “experiência” de homem amazônico para executar o carimbó em sua legítima expressão. Por essa razão, existia a preocupação em delinear Candango do Ypê como “Filho da região amazônica”.

FIGURA 32 - CAPA DO LP *CARIMBÓ*, DE CANDANGO DO YPÊ (1976)



FONTE: Fonoteca Sátyro de Melo

Jesus Couto tratou em coluna publicada no Jornal *A Província do Pará* uma análise do contexto fonográfico em que se incluía o carimbó. Tratou nesse momento de Candango do Ypê, que estava em Belém com a turnê de seu disco, que caracterizou como carimbó “estilizado”. Afirmou que ele era o maior vendedor de discos no Pará em 1976, mas na lógica de uma pretensa “apelação” e por usar o, segundo ele, “nome sagrado do carimbó”. Isso ocorreu porque utilizaria temas populares em demasia e que eram facilmente absorvidos pelo público. Como por exemplo, o fato de ter “colocado em sua bolacha duas músicas mexendo com Remo & Paissandu [times locais do Pará]”⁷¹⁵.

Como afirmamos, foi recorrente nas descrições sobre o Candango do Ypê a preocupação, de parte da crítica especializada, em defini-lo como um compositor atento ao folclore amazônico em sua obra. Na imprensa, a nota anterior tratou da preocupação em

⁷¹⁵ COUTO, Jesus. Carimbó dá novo disco de ouro a Eliana. *A Província do Pará*, Belém, 29 abr. 1976, p. 6, cad. 2.

estabelecer que ele realizou pesquisa folclórica empreendida da Bahia até o interior da Amazônia, com o objetivo de “observar suas variações, (...) regionais nos temas selecionados para as letras, (...) e tudo que proporcionasse detalhes para que a gravação não perdesse algumas características básicas de sua autenticidade”⁷¹⁶. Esta passagem revelou o caráter dúbio acerca da chamada “estilização”, criticada por uns, em geral os folcloristas, e valorizadas por certos críticos musicais e carimbozeiros. A positividade da “estilização”, o tornava divulgador da região, uma fonte folclórica, mesmo “modernizada”.⁷¹⁷

Os entusiastas do “estilizado” entendiam uma dupla divulgação, pois a “missão” de levar o carimbó ao sul do país era, ao mesmo tempo, o incorporar ao folclore brasileiro e o afirmar na indústria fonográfica. Os “estilizadores” eram vistos como promotores desta dupla ascensão o que deveria alcançar o gênero paraense. Isso pode ser confirmado nas constantes informações positivas sobre as vendas desses artistas associadas às preocupações com a “autenticidade”.

O crítico musical Jesus Couto demonstrou essa inquietação ao descrever a obra de Candango do Ypê. Para ele, a obra do cantor era um sucesso mercadológico que, objetivando o alcance das “massas”, ultrapassou a linha tênue entre a autenticidade e o popularesco. A fama do artista teria derivado tanto de suas “apelações”, quanto pela busca do autêntico. Esse “desequilíbrio” experimentado pela necessária adequação ao “gosto das massas” seria, segundo Jesus Couto, “mais uma prova de que o carimbó deixou de ser folclore”⁷¹⁸. Por fim, o colunista analisa a formatação do sucesso alcançado:

O colunista fez uma pequena pesquisa, para saber qual o disco mais procurado, mais vendido, mais comentado e surpresa veio logo, logo: o disco mais vendido atualmente é do paraense Candango do Ypê. É um disco sem raízes mas que tem seu público garantido; afinal quem compra disco não é a massa? Pois sim!⁷¹⁹

Outro artista que se projetou na seara aberta pelo estilo musical de Pinduca foi Janjão Mamede. Em 1977, lançou seu primeiro álbum intitulado *Carimbó & outras milongas* e teve, segundo os críticos musicais paraenses, uma grande aceitação no mercado nacional, especialmente em São Luís, Piauí, Fortaleza, Manaus e no Sul do país. Surgiu na tradição já estabelecida como um contraponto às pretensas deturpações de artistas não paraenses, na definição de que o LP de Janjão Mamede era “diferente do cantado por E. Pitman, um carimbó

⁷¹⁶ COUTO, Jesus. loc. cit.

⁷¹⁷ COUTO, Jesus. loc. cit.

⁷¹⁸ COUTO, Jesus. loc. cit.

⁷¹⁹ COUTO, Jesus. loc. cit.

mais regional”⁷²⁰. E mais uma vez, a imprensa local orgulhava-se com a divulgação de que mais um artista “da casa” teria alcançado o sucesso nos eixos da indústria fonográfica brasileira.⁷²¹

FIGURA 33 - LP *CARIMBÓ E OUTRAS MIRONGAS*, DE JANJÃO MAMEDE (1977)



FONTE: Google Imagens

O disco do Conjunto Ely Farias lançado nesse período, que também dialogou com a suposta dicotomia tradição e modernidade na sua elaboração estética, foi o intitulado *Carimbó*.⁷²² O grupo desenvolveu na sua concepção estético-ideológica a relação entre os elementos ditos folclóricos e a sua “natural sofisticação”. Segundo Paulo Cordeiro, o cantor em questão foi “o precursor na divulgação da mídia musical do carimbó vigiense”⁷²³. Além disso, o historiador também atribuiu a Ely Farias o papel de “grande divulgador da cultura do carimbó, dentro do Pará”.⁷²⁴

Essa obra, ao mesmo tempo em que incorporou um arranjo diversificado e pautado na eletrificação (guitarra, contrabaixo e órgão), assim como na exclusão do curimbó, advogava um teor folclórico na sua concepção geral. Essa percepção era evidente em dois pontos: a) a recorrente preocupação didática nos discursos folclorísticos e consonante com eles, evidenciado na presença de um texto no verso explicando o que era o carimbó; b) a gravação de faixas de Tia Pê, consagrada na retórica dos folcloristas e da crítica musical como uma “autoridade” e uma artista paradigmática para as formulações do carimbó.

⁷²⁰ Janjão, carimbó e outras milongas. **O Estado do Pará**, Belém, 03 dez. 1977, p. 3.

⁷²¹ loc. cit.

⁷²² CONJUNTO ELY FARIAS. **Carimbó**. Belém: Escorpião, [197-?]. LP.

⁷²³ CORDEIRO, Paulo. op. cit., p. 38.

⁷²⁴ Ibidem, p. 40.

As faixas recolhidas de Tia Pê eram de duas naturezas: um *pout-pourri* contendo as músicas “Laranja Madura”, “Papagaio” e “Maçariquinho”; e um segundo *pout-pourri* contendo as músicas “Manias da Maria”, “Passeios da Maria”, “Dona Madalena”, “É Uma Mucura”, “Cachimbo da Velha”, “Sebastião”, “Farinha de Mandioca”, assinadas em parceria com Ely Farias e diversos, reiterando uma espécie de caráter coletivo. Nessa trama, a dialética folclórico/tradicional e moderno/“estilizado” foi estabelecida buscando elencar um equilíbrio entre essas aparentes dicotomias, que em um processo imbricado se tornavam simbióticas.

FIGURA 34 - CONJUNTO ELY FARIAS, DÉCADA DE 70



FONTE: Google Imagens

Essa premissa conceitual na obra do Conjunto Ely Farias evidenciava uma tendência fonográfica da época ancorada na incorporação do folclórico como um fenômeno de valorização comercial da música popular. A tendência de incorporação do carimbó parecia obedecer a essa perspectiva naquele contexto. Outra canção do Conjunto Ely Farias que evidenciava tal tensionamento era a faixa de abertura “O carimbó”:

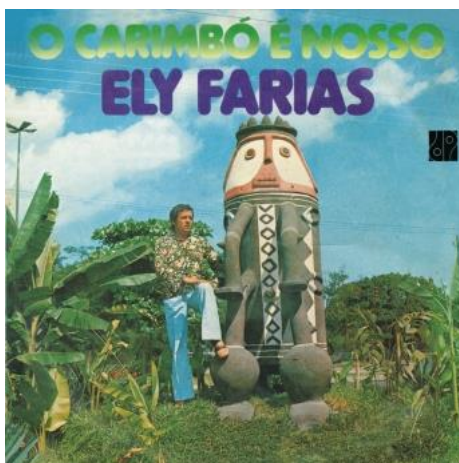
Olha o carimbó, vamos lá dançar
 É dança gostosa feita em Belém do Pará
 O carimbó é a dança paraense
 Deixa a gente sacudindo, balançando sem parar
 Terra gostosa do açaí, do tacacá
 E a dança do carimbó
 Só em Belém do Pará.

Na canção *Batuque*, o Conjunto Ely Farias buscou traçar o elo com a tradição de forma mais contundente, pois realizou no enredo uma ambientação das reminiscências do carimbó. Na letra diz:

Vento assopre mais forte
 À modo d'ágente chegar
 Firme no leme cumpadi
 A modo de nos guiar
 Tomara Maria não esqueça
 Da cachaça ir comprar
 Maria, mia fia se alembre
 De trazer meu ganzá
 A noite o batuque arrebenta
 A gente que vamos mandar
 Marapanim vai vibrar
 E o carimbó vai dançar.

A faixa *Batuque* retratou a maneira como era desenvolvida de forma paradigmática a expressão do carimbó folclórico. Também remontou às antigas reuniões de carimbó que ocorriam no século XIX e no começo do século XX. Ela buscava, no plano simbólico do disco, estabelecer o caráter de diálogo moderno-tradição que permeava a concepção geral. Podemos também dizer que figurava como uma resposta aos entusiastas de um carimbó que deveria ser conservado sem alterações, na retórica de que incorporações estéticas iriam apagar aspectos culturais de uma tradição. A presença da canção *Batuque*, no entremeio do repertório e dos arranjos eletrificados e urbanos, soava como uma evidência da convivência entre tradicional e moderno defendida por Ely Farias, Pinduca e outros artistas.

O disco *O carimbó é nosso* (1976) veio solidificar a concepção estética e cultural defendida por Ely Farias. Ao contrário dos ataques da crítica musical à eletrificação do carimbó, assim como às “descaracterizações” do figurino e das capas dos álbuns, o artista defendeu que participava na verdade da sua salvaguarda. Com essa máxima, dialogou com as inúmeras colocações da imprensa e da opinião pública que “denunciavam” uma pretensa perda do carimbó como patrimônio do folclore paraense. Embora, houvesse uma percepção por parte da crítica musical de que artistas como Ely Farias fossem os responsáveis pela “perda” da cultura originária do Pará, ele advogava que a modernização do carimbó era necessária e natural, desde que articulada à tradição já estabelecida.

FIGURA 35 - ELY FARIAS, ÁLBUM *O CARIMBÓ É NOSSO* (1976)

FONTE: Fonoteca Sátyro de Melo

Portanto, no álbum *O carimbó é nosso*, Ely Farias também buscava desempenhar uma “missão”, já atribuída a Pinduca, de divulgador e preservador do folclore musical do Pará. Fez isso mediante a constatação de que circulava nacionalmente e internacionalmente a expressão folclórica paraense, sendo necessário que o cantor assumisse explicitamente o papel de seu defensor.

Essa constatação nos ressalta que os artistas ditos “estilizados” expressavam na verdade uma própria compreensão acerca do que era cultura popular e/ou folclórica. Ely Farias representava-se como sujeito popular e/ou folclórico, entendendo que a eletrificação e o seu caráter cosmopolita ainda resguardavam a “essência” da produção espontânea. Assim expôs uma interpretação alternativa acerca do que era o artista do interior, desconstruindo a noção estereotipada de que o carimbó era produzido somente por caboclos amazônicos “típicos”. Na trama dos discos de Ely Farias e de outros representantes de sua dita “estilização”, houve uma tentativa de demonstrar a diversidade do mundo interiorano. No caso do cantor, era delineada uma ambientação do seu município de origem, Juruti, conectado às mais variadas referências musicais, incorporando em uma nova experiência estética a diversificação dos carimbozeiros.

Na retórica do título *O carimbó é nosso* estava impressa uma outra compreensão acerca da espontaneidade do folclore, apontado por inúmeros folcloristas à época como presente exclusivamente nos agentes folclóricos delineados como “primitivos” e/ou “semicivilizados”. Ely Farias defendeu, portanto, que a espontaneidade era inerente aos paraenses, mesmo aos que não eram enquadrados nos tipos paradigmáticos. Ao contrário, a preservação deveria ser realizada pela inserção de uma versão moderna do carimbó, mas que expressasse a legitimidade

e a espontaneidade que somente os paraenses poderiam demonstrar perante a indústria fonográfica, já permeada por inúmeros exemplares não autênticos.

No repertório de *O carimbó é nosso*, houve a presença de mais um *pout-pourri*. Nele há uma reunião de diferentes “modelos” de carimbó à época, incorporando canções do Conjunto Ely Farias, de Pinduca e da Tia Pê. Isto expressava a proposta da diversidade, bem como a modernização necessária. Outra canção que foi central na concepção geral do disco foi “Carimbó do Pará”. Nessa faixa, o narrador ensina os passos da dança tal como era executado no estado de origem. Esse caráter pedagógico cumpria um importante papel na divulgação de uma pretensa legítima expressão do carimbó.

Essa perspectiva era semelhante a defendida por críticos musicais da época, tal como o paraense Edgar Augusto. Ele afirmou que o carimbó conseguiu “depois de muita luta, quando gente estranha tentou se apossar dele, aparecendo com ‘pai da criança’, nosso carimbó vingou pelo Brasil inteiro”⁷²⁵. O colunista também exaltou esse êxito mercadológico como uma vitória da legitimidade folclórica do gênero que era nativo do Pará. Elencou o carimbó ao patamar do baião, como um gênero musical que surgiu no Nordeste e conquistou o centro do *mainstream* brasileiro.

Outro aspecto que Edgar Augusto também chamou atenção no tocante ao carimbó foram as “diversas expressões” que surgiram nos anos de 1970, citando Pinduca como a mais famosa e ancorada no “empurrão” de Eliana Pitman. É interessante notar a incorporação do gênero siriá defendido por Cupijó, considerado por ele como uma derivação do carimbó. Possivelmente, essa associação demonstra uma imprecisão ainda existente nas expressões musicais batuqueiras, como se o rótulo “carimbó” tivesse ganhado um sentido mais aglutinador e englobasse qualquer música afro-amazônica.

Edgar Augusto estabeleceu um triunvirato de Pinduca, Verequete e Cupijó, sendo que, segundo ele, a “briga deste trio é muito boa, porque todos se esmeram em apresentar o melhor, nunca fugindo das raízes”⁷²⁶. Ele considera, portanto, esses artistas como representantes de uma divulgação autêntica do folclore musical paraense, mesmo que associado à indústria

⁷²⁵ AUGUSTO, Edgar. Mestre Cupijó é um dos superstars do nosso carimbó. **A Província do Pará**, 13 jun. 1976, p. 5, c.2.

⁷²⁶ Cupijó gravou o disco na Rauland, outra gravadora local. Há nesse contexto uma emergência de uma indústria fonográfica no Pará, ainda incipiente, ancorada em muitos aspectos ao carimbó, já consagrado mercadologicamente, atraindo atenção de gravadoras multinacionais como a Continental, que colaborou na produção do álbum *Siriá* (1976).

fonográfica. Segundo ele, “mostrar o carimbó como ele é, constituiu-se na principal meta do triunvirato citado”.⁷²⁷

⁷²⁷ AUGUSTO, Edgar. Mestre Cupijó é um dos superstars do nosso carimbó. **A Província do Pará**, 13 jun. 1976, p. 5, c.2.

9 ESTRATÉGIAS DE PRESERVAÇÃO: IMPRENSA E POLÍTICAS PÚBLICAS

Com base na expansão mercadológica apresentada ao longo dos capítulos anteriores, muitos críticos musicais e jornalistas brasileiros em geral passaram a interrogar-se a respeito dos novos gêneros folclóricos que foram incorporados ao repertório cotidiano dos brasileiros, mediante políticas educacionais e culturais na segunda metade do século XX. O carimbó entrou na pauta de discussão de forma contundente nos anos de 1970, em especial pelo seu caráter simultaneamente folclórico e midiático.

Nesse sentido, Luiz Edmundo Monteiro, crítico musical do *Jornal do Brasil*, também fez considerações a respeito do carimbó, incorporando-o a um movimento mais amplo que envolveria o folclore no Brasil, enquadrado como uma das variadas manifestações folclóricas brasileiras. Definiu-o como “originário da África, ele é muito visto nos arredores de Belém, na Ilha do Marajó, etc. (...). Introduzido em bailes da sociedade, (...) teve sua melodia gravada em discos comerciais”.⁷²⁸

No início da década de 1970, o “desconhecimento” do carimbó e sua tendência visualizada para a comercialização criava uma preocupação com as “recriações” que poderiam surgir. Havia um temor referente aos usos que muitos artistas faziam no Brasil quando buscavam inspiração para suas composições. Ou seja, havia a preocupação de que “ir atrás das raízes para criar, ou recriar, artisticamente é um negócio perigoso: muitas folhas e flores podem nascer aleijadas”⁷²⁹, tal como alertava um colunista paraense. Desta apreensão surgia a preocupação em divulgar uma expressão “pura” e “cabocla” do carimbó para estabelecer uma padronização do que era folclórico ou não. A imprensa se encarregou da “missão” de esclarecer e/ou informar ao público mais amplo as premissas que os intelectuais folcloristas já haviam definido como legítimo, moldando as práticas musicais a partir das representações estabelecidas e popularizadas.

O começo dos anos de 1970 foi um momento de atenção à “moda” para adequá-la aos padrões culturais, ou seja: “Mas enquanto o carimbó ainda é uma criança, com a qual a gente precisa ter muito cuidado para não sair sozinha e se perder por aí, é muito legal brincar com ela, batucando e dançando”⁷³⁰. Ele deveria, portanto, em seu estado “nascente”, ser

⁷²⁸ MONTEIRO, Luiz Edmundo. Folclore. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 04 ago. 1976.

⁷²⁹ Transas: o papagaio é um bicho inteligente. *A Província do Pará*. Belém, 27 mar. 1973, S/N.

⁷³⁰ loc. cit.

cuidadosamente “educado” para crescer sem desvirtuações e “desvios de formação” no sentido simbólico construído.

Os críticos musicais e folcloristas trataram, portanto, da necessidade de estabelecer uma “tradição” relativa ao carimbó. O sentimento de identidade deveria ser amplamente difundido, moldando inclusive a estética dos artistas que fossem se aventurar em compor e cantar o gênero embalado pela ascensão mercadológica.

Em 1974, o carimbó já chamava bastante atenção dos jornalistas e críticos musicais pelo país. O folclore musical amazônico tornou-se matéria do dia e os jornalistas paraenses acompanhavam os comentários que eram conferidos por colegas de outros Estados brasileiros. Era comum a correção e/ou a ironia referentes ao desconhecimento das manifestações populares amazônicas. A jornalista Léa Penteado, da revista *Amiga*, periódico nacional de ampla circulação, comentou em sua coluna “Leleca Novidades” que “enquanto o forró toma conta de São Paulo, Rio e Minas, o catimbó está aparecendo em Belém do Pará. Um sujeito que não sei o nome lançou o ritmo e já conseguiu vender 50 mil discos. Acontece cada coisa...” A jornalista paraense Vera Cardoso dos Santos respondeu à Léa Penteado para “reparar o erro”: “o ritmo não é catimbó, como foi escrito, mas sim CARIMBÓ. Não foi lançado ou inventado como a notícia quis insinuar (...)”⁷³¹. E foi dirigindo à colunista as explicações fundamentadas em Maria Brígido dos variados aspectos do “bailado popular”. Também esclareceu à Léa Penteado que os grupos locais não teriam alcançado a marca de 50 mil cópias, embora as “boites e clubes elegantes de nossa cidade, há pouco mais de três anos descobriram o ritmo, que realmente é muito dançado, principalmente pela Jovem Guarda”.⁷³²

Outro ponto interessante que Vera Cardoso Santos levantou, em tom de esclarecimento e ironizando uma certa ignorância da jornalista Léa Penteado, foi a elucidação do amplo conhecimento e interesse que o carimbó despertou. Citou artistas já consagrados à época no mercado fonográfico, tais como Caetano Veloso, Gilberto Gil, os Novos Baianos, entre outros, que “ficaram impressionados com o ritmo”, mesmo que esses eles não tenham buscado gravar e divulgar o gênero nas suas obras. Ela lamentou o desinteresse desses artistas do *mainstream* em gravar o carimbó, já que acreditava ser um segmento musical carregada de um potencial para “sucesso total, pois o ritmo é gostoso e contagiante para dançar”⁷³³. Por fim, solicitou à criticada jornalista que divulgasse o “ritmo quente do Norte do país”.⁷³⁴

⁷³¹ SANTOS, Vera Cardoso. Carimbó. *O Liberal*, Belém, 06 jan. 1974, p. 5.

⁷³² SANTOS, Vera Cardoso. loc. cit.

⁷³³ SANTOS, Vera Cardoso. loc. cit.

⁷³⁴ SANTOS, Vera Cardoso. loc. cit.

Os críticos musicais paraenses preocupavam-se com a nova “moda”. Visualizavam que o carimbó percorria um caminho semelhante ao do samba, rumo ao “profissionalismo”, que deturparia a autenticidade e a pureza. Segundo Vera Cardoso, isto faria com que os “tocadores de carimbó, que antes eram apenas lavradores ou pescadores, que entre uma talha e outra pela vida, se consolavam no batuque meio africano e meio indígena do carimbó” perdessem essa essência.⁷³⁵ A imprensa e a crítica musical, envolvidas com as teses elencadas pelos folcloristas que apontavam para a “perda”, já pensavam na real comercialização e os efeitos apocalípticos que ela poderia causar à cultura popular como um todo:

É evidente a possibilidade de uma futura comercialização (aliás essa já é presente) e até mesmo turistização em torno do ritmo e dança do carimbó. Até que ponto isso é interessante, é algo a discutir. Mas é uma pena que isso ocorra antes de uma pesquisa mais séria (ainda nem se sabe exatamente a origem) e também de alguns trabalhos de compilações – gravações, registro de letras, etc. – nas fontes que estão tão perto da gente e que pouca gente tem se interessado em apanhar (...).⁷³⁶

A ampliação dos espaços de execução do carimbó configurou um aspecto muito importante na compreensão do que era o fenômeno, especialmente por sua presença junto à elite paraense, na qual foi “tomando conta dos mais requintados ambientes”. Outro ponto repetidamente tomado como essencial e relevante foi a “transição” de música voltada a entreter os “turistas” e o “povo”. Portanto, era cobrado das instituições que lidavam com a promoção do gênero que ele abarcasse o público local e se legitimasse, pois era visto como “dança e cantoria do povo e também genuinamente paraense. Não se deve desperdiçá-lo”⁷³⁷. O carimbó era tomado como um recurso a ser utilizado duplamente: promovendo o turismo e o folclore paraense como um todo, tal como um motor possível para o desenvolvimento dessas potencialidades empolgadas pela propagação do gênero, que já alcançava *status* de entretenimento.

O carimbó foi inserido na abordagem do eminente folclorista como uma das danças folclóricas brasileiras, pertencente ao interior do Pará e que se configurava como um exemplo de autenticidade voltada exclusivamente ao divertimento das populações do litoral paraense. Num aspecto mais amplo, o gênero paraense foi estudado e (re)descoberto por uma parcela significativa de interessados nas expressões que ainda guardavam a autenticidade longe da cultura de massa “deturpadora”. Daí o momento em que o gênero paraense foi integrado na

⁷³⁵ SANTOS, Vera Cardoso. loc. cit..

⁷³⁶ SANTOS, Vera Cardoso. loc. cit.

⁷³⁷ Blá-blá-blá. **Folha do Norte**. Belém, 11 jul. 1972, cad. 2, p. 6.

indústria fonográfica gerou uma sensação de perda por parte da crítica musical, dos jornalistas e dos intelectuais.

Paralela à questão de ascensão mercadológica do carimbó, exaltada por uns e criticada por outros, ocorreu nesse contexto em oposição à sua vinculação midiática, um movimento da opinião pública e dos críticos musicais em busca dos “verdadeiros” mestres do carimbó.

A legitimidade estava atrelada ao distanciamento da mídia massiva e seus canais de divulgação, bem como a distância geográfica dos ambientes citadinos. A ascensão fonográfica do carimbó desencadeou uma busca por seus artefatos folclóricos. Artistas divulgadores ao nível nacional e internacional, acabaram despertando em seus críticos uma curiosa intencionalidade até então não visível nos veículos de imprensa e opinião pública.

Em relação ao panorama e aos “perigos” sentidos por certos grupos eram referentes aos novos tempos de ascensão mercadológica do folclore. Acreditavam que essas expressões populares tenderiam a perder suas características originais no contato com a indústria fonográfica, representada muitas vezes como uma instituição voltada somente para o lucro e, que em nome dele, seria capaz inclusive de descaracterizar a música popular. Consequentemente, esse processo de “deturpação” poderia se generalizar à cultura amazônica e/ou brasileira. Inúmeras estratégias de preservação foram tomadas como práticas buscando conhecer melhor o fenômeno e esclarecer para o público a versão verdadeira de carimbó, opondo-o ao “estilizado”.

A imprensa paraense noticiava inúmeros projetos do governo ou patrocinados por ele, que tivessem como foco as estratégias de preservação. Os veículos da mídia também cobravam do governo uma atuação que fosse capaz de diminuir as “deturpações” do carimbó. Em matéria da *Folha do Norte* de 1971, tratou-se do “Projeto Rondon” que, em passagem pelo Pará, se voltou a recolha etnográfica das danças e músicas de cunho folclórico, descrito como “uma tentativa de conservar e difundir para outras regiões brasileiras os hábitos e tradições paraenses”. Nessa época, havia aportado em Irituia onde visitaram as festividades de São Benedito, na qual a centralidade das homenagens ao Santo era reservada à dança e à música de carimbó, tratado como “uma das danças mais típicas do local”.⁷³⁸

A matéria tratou do compositor e cantor de carimbó, Seu Américo, e o definiu como “repentista”, designação dos improvisadores de música nordestina. Fora essa aproximação, o “Mestre” também figurou, nesse enredo, como o detentor da memória da Festa de São Benedito e do carimbó na localidade. No texto: “quem gosta de contar a história do ‘carimbó’ é o Seu

⁷³⁸ Carimbó. *Folha do Norte*. Belém, 19 jan. 1971.

Américo, um dos repentistas locais. A história foi passada a ele contada por sua avó (...)”⁷³⁹, demarcando a perspectiva que relacionava a tradição com a oralidade. Nessa retórica, isto confirmaria a folclorização do gênero em questão. Ao tratar da narrativa herdada por Seu Américo, do mito fundador, a matéria afirma que:

Segundo ela [avó de Seu Américo], na localidade existia a Igreja da ‘Virgem da Piedade, protetora dos brancos. Os negros sentindo-se desprotegidos adoraram como mediador São Benedito e, na chegada da imagem do Santo à cidade, prestaram a homenagem mais típica do negro: dança e música. A partir daí todas as festas em homenagem ao santo passaram a ser sempre com música e dança, o ‘carimbó’. Porém, a origem da dança não é negra e sim indígena.⁷⁴⁰

O informante demonstrou o caráter afro-brasileiro da manifestação cultural, confirmada no atrelamento da tradição entre São Benedito e o carimbó como duas manifestações representativas de uma negritude de origens remotas. Também revelou a compreensão de Seu Américo localizando o carimbó como representante de uma “resistência” cultural própria de populações remanescentes negras que verificavam em São Benedito um porto-seguro apreciador de homenagens à via da “raça” com dança e música. A fala do mestre atrelou o Santo aos batuques religiosos afro-brasileiros, assim como localizou o carimbó neste entremeio.

Outro ponto importante para a análise proposta neste trabalho é a luta de representação simbólica travada entre Américo e o autor da matéria. Ao término da narrativa de origem expressa pelo carimbozeiro, o jornalista não-identificado nega a validade das palavras do informante dizendo: “porém, a origem da dança não é negra e sim indígena”⁷⁴¹. Demonstrou a permanência do discurso de invisibilidade e negatividade racial atrelada ao elemento de matriz africana. Uma boa parte dos jornalistas locais, mais do que os folcloristas, assumiram de maneira mais internalizada uma limitação em valorizar o carimbó como originariamente afro-amazônico, mas a mestiçagem indígena parecia ser necessária à manutenção deste como um ente folclórico. Em outro trecho da matéria há uma descrição do ambiente de festa:

Em Irituia, a festa foi realizada num galpão já existente especialmente para isso. Uma construção de madeira de forma retangular, rodeada por uma cerca e enfeitada com bandeirinhas coloridas e galhos de palmeira. Dentro da área há uma divisão onde ficam os cantores, sendo a outra parte reservada aos dançarinos, onde não influi a idade, mas quem dança melhor são de 70 anos (...). Com lenço na mão, os passos da dança são de pouca variação, mas a marcação do ritmo é feita por instrumentos de percussão, como o

⁷³⁹ loc. cit.

⁷⁴⁰ loc. cit.

⁷⁴¹ loc. cit.

tamborim, o tambor, a ‘onça’ e outros, que contagiavam tanto quanto o samba de ‘carnaval’.⁷⁴²

A matéria também abordou o interesse dos integrantes do “Projeto Rondon” que estavam “eufóricos e animados”, e “interessadíssimos tanto em aprender os passos como decorar as cantigas para mostrar no Sul”⁷⁴³. Demonstrava-se, que como estudiosos nacionais, buscavam compreender o fenômeno ainda previsto como folclórico, mas que possuía potencial para “contagiar” tal como o samba. Os praticantes locais do carimbó em Irituia também prestaram “integral apoio” à comissão. Havia, portanto, uma vontade de estabelecer mediações, no intuito de levar ao conhecimento de outras regiões o gênero paraense.

Essa noção, de que já existiam projetos que buscavam a salvaguarda do carimbó, apareceu em inúmeras outras colocações da imprensa referentes às práticas do Estado envolvendo o gênero e sua preservação. Dentro dessas pressões e demandas, no começo da década de 1970, o folclore já era uma pauta das políticas educacionais, culturais e turísticas. Uma nota do jornal *A Província do Pará* demonstrava essa premissa tratando das festividades envolvendo o Círio de Nazaré em Belém⁷⁴⁴. A festividade, que à época era um momento atrativo aos visitantes, foi um espaço utilizado para os discursos e divulgação do folclore paraense, sendo que o Departamento Municipal de Turismo (DETUR) e a Secretaria de Turismo incorporaram à programação oficial realizações de espetáculos folclóricos sediados no Theatro da Paz. Como estratégias para “prolongar ainda mais a permanência de turistas em Belém, traria para o povo demonstração do folclore paraense, como o carimbó”⁷⁴⁵. A seleção e organização dessas mostras foram solicitadas, colaborativamente, aos folcloristas Waldemar Henrique, Maria Brígido e Arerê.⁷⁴⁶

Na década de 1970, foi comumente noticiada a onda do carimbó, sendo destacada nos bairros periféricos de Belém. Os jornalistas noticiavam o fenômeno como ponto positivo e passaram a localizar também em Belém a existência do folclore. O jornalista paraense Carlos Simões, tratando do fenômeno, mapeou a “moda” nas localidades de Outeiro, Icoaraci e Tapanã, onde ocorriam movimentados concursos de dançarinos de carimbó. O gênero era celebrado por jornalistas como evidência da “pureza” do povo e de sua “autenticidade”.⁷⁴⁷

⁷⁴² loc. cit.

⁷⁴³ loc. cit.

⁷⁴⁴ Grande festividade envolvendo a Igreja Católica e que acontece aos segundos domingos de outubro anualmente. Voltada para a devoção à N. Senhora de Nazaré, padroeira de Belém. Momento de alta temporada de visitantes/romeiros e turistas, considerada patrimônio cultural brasileiro. A esse respeito Cf. HENRIQUE, Márcio Couto. **Círio de Nazaré**: patrimônio cultural brasileiro. Belém: Açaí, 2016.

⁷⁴⁵ Palanque e folclore para turistas durante o Círio. **A Província do Pará**, Belém, 18 ago. 1971.

⁷⁴⁶ loc. cit.

⁷⁴⁷ SIMÕES, Carlos. loc. cit.

Carlos Simões apontou a existência de uma associação criada no âmbito da “onda”: “carimbó de Santa Luzia”, uma agremiação que se organizou no final de 1971 e se reunia no “Tenoné Esporte Clube”. O jornalista apontou a existência tradicional da prática do gênero nesses espaços. Mas, a ascensão midiática e o interesse nacional desencadearam nos praticantes da associação a necessidade de defesa do folclórico, fundamentado na apropriação dos discursos de salvaguarda popularizados. No “Carimbó de Santa Luzia” os praticantes buscavam firmar sua origem cabocla e Simões a localizou na utilização de instrumentos tradicionais.⁷⁴⁸

Carlos Simões também destacou a presença do repentista, cargo ocupado na agremiação “Santa Luzia” pelo mestre Pedro Alcântara de Lima que “sabe inúmeras cantigas” respondida pelos tambores e cantos em coro. Ele delimitou o folclórico que se expressou em resposta a deturpação midiática, adequando o carimbó urbano das associações suburbanas de carimbó como a tentativa de preservar o autêntico. Outra agremiação folclórico-musical que surgiu nesse contexto foi o “Veteranos Esporte Clube”, onde ocorriam festas nos finais de semana embalados ao repertório de carimbó, juntamente com outros gêneros dançantes.

As aproximações dessas atividades como estratégias de preservação do folclore foram estabelecidas a partir das reflexões de Carlos Simões baseadas nas obras dos folcloristas Vicente Salles, Bruno de Menezes e outros, citados no texto. A positividade da existência de práticas populares de preservação figurava como “resistência” à expansão do carimbó no começo dos anos de 1970, que havia alcançado grandes êxitos: “Nos dias atuais, o carimbó parece em franca expansão. E como dança tipicamente paraense, está sendo estimulada nos subúrbios e dentro da própria capital, em movimento de amor à tradição”⁷⁴⁹. O jornalista arrematou afirmando que “Por isso mesmo, a alegria do repórter foi grande, tanto no Tapanã Esporte Clube, quanto no Veteranos Esporte Clube, de Icoaraci. Em ambos, o carimbó é mesmo pra frente”.⁷⁵⁰

A imprensa noticiava nesse período a presença de uma nova realidade musical, um fenômeno ímpar, que entusiasmou os críticos da presença da música internacional e do “mau gosto” do jovem na capital paraense. Com a emergência da “onda”, teria se popularizado nos espaços de divertimento pela divulgação educacional/folclórica que proporcionou um público aos artistas interioranos e da capital paraense. Foi criada a possibilidade do carimbó como música para o entretenimento, em especial da juventude:

⁷⁴⁸ SIMÕES, Carlos. loc. cit.

⁷⁴⁹ Na onda do carimbó. **Folha do Norte**, Belém, 27 set. 1972, p. 7.

⁷⁵⁰ loc. cit.

A antiga divisão entre os ritmos velhos e ritmos da juventude parece definitivamente superada. Os jovens agora não estão mais ‘ligados’ apenas no rock ou na música pop, nem desprezam como caretas os sons mais primitivos ou tradicionais (...). É o caso por exemplo, do velho carimbó, tido há poucos anos como um ‘embalo’ de caboclos tão somente, e que agora é presença indispensável em qualquer ‘boite’ ou festinha que se preza. E todos são unânimes em reconhecer que seu embalo é definitivamente um barato.⁷⁵¹

Em 1972, outra matéria de periódico paraense teve como núcleo tratar das manifestações do carimbó no município de Curuçá. Elegeu também um “mestre” local do gênero: Zeferino Braga Leal, o “Róia”, tocador e compositor de carimbó havia 58 anos. Segundo o jornalista Gualter Alencar, ele também era um artista “à maneira dos cantadores do Nordeste”. A recorrência da descrição e a aproximação com os repentistas nordestinos têm a ver com a estrutura de composição e execução nas festas, desenvolvida a partir da improvisação e “respostas” do coro a que pertencia a roda. O cantor principal lança versos musicados que são tomados pelo grupo de carimbozeiros em refrão. Essa prática foi recorrentemente referenciada por inúmeros informantes e pesquisadores folcloristas, sendo uma configuração comum das “rodas de carimbó”. Objetivava demonstrar o caráter coletivo e espontâneo do gênero praticado *in loco*. A resposta dos outros integrantes do grupo carimbozeiro se fez executando a música e o acompanhamento, sendo que o público observador estava integrado, como uma comunidade. Os versos do “repentista” são incorporados ao canto por se remeterem ao cotidiano de todos os integrantes da coletividade narrada nos versos. Neste sentido, “Mestre” Róia foi tomado pelo jornalista como compositor de “histórias simples [que] brotam de sua cuca como o lamento caboclo”⁷⁵². Gualter Alencar também ressaltou, além do caráter coletivo, a espontaneidade oriunda dos “semi-civilizados”, tal como os folcloristas compreendiam até então ser a fonte essencialmente criadora do povo:

Zeferino Braga Leal, o Róia, 76 anos, há 58 anos tocando carimbó (ou curimbó na linguagem dele), não sabe ler nem escrever nem conhece uma nota de música, mas as músicas que canta (cantigas) são feitas na hora, à maneira dos cantadores do Nordeste. Nele estão dois artistas – o poeta e o músico. O ritmo ingênuo e as histórias simples brotam de sua cuca como o lamento caboclo – é o jazz”, sem escola, sem cultura, feito de imaginação e de talento.⁷⁵³

A espontaneidade de Róia era entendida por Gualter Alencar como fruto da sua educação não formal, mesmo no que se referia a seus conhecimentos musicais. Sendo assim,

⁷⁵¹ loc. cit.

⁷⁵² ALENCAR, Gualter Loiola de. A alma simples do carimbó. **O Liberal**, Belém, 13 ago. 1972, 2º caderno, p.1.

⁷⁵³ ALENCAR, Gualter Loiola de. loc. cit.

estava apartado das deturpações da cultura erudita e da massificada que das suas aproximações e da progressiva “civilidade” rumo ao semiletrados iria transformar o carimbó em manifestação “popularesca”. Outra associação importante realizada pelo jornalista foi entre o carimbó e o jazz. Para ele, era uma comparação possível pautada na imaginação e no talento, longe da formalidade dos estudos “civilizados”, sendo ambos formados à parte da vivência de escolas e/ou “cultura” erudita.

Dado interessante no artigo foi a preocupação em definir Róia como duplamente “artista” (poeta e músico). Isso demonstrava um ligeiro afastamento das influências de Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga utilizadas na definição da sua prática. Para esses folcloristas, o agente folclórico era uma fonte de produção em matéria-bruta. O artista era sempre um erudito capaz de lapidar e racionalmente demonstrar os sentidos musicais profundos do povo, não compreendidos ainda na origem folclórica. Sendo assim, nesse contexto de folclorização e entendimento do carimbó como um gênero musical específico, também foi inventado o tipo “artista” atrelado ao compositor. Mais além, poderíamos dizer que a construção de “artista” parecia tender a caracterização dos sujeitos das localidades interioranas, sugerindo que os elencados na indústria fonográfica não realizavam “arte”, mas sim uma deformação.

O “mito de origem” voltou a ser narrado em Curuçá em 1972. Porém, desta vez, o “mestre” Róia disse não ser conhecedor do surgimento do gênero, ficando ao cargo da comunidade informar as curiosidades “etnográficas” de Gualter Alencar:

Róia – não sabe de onde veio o carimbó, só sabe que o de Curuçá, veio com São Benedito achado – o Santo padroeiro do grande município da Região do Salgado. Encontraram a pequenina imagem – menor do que um dedo, mas togada de ouro – levaram para um grande barracão e promoveram uma festa em seu benefício. E aí surgiram as primeiras rodas de carimbó.⁷⁵⁴

Definiu o jornalista paraense a presença da representação coletiva compartilhada por esses diferentes municípios paraenses, demonstrando que ambos nutriam paralelos quanto às suas noções das práticas musicais executadas por São Benedito. Seria ele uma espécie de “santo carimbozeiro” ou padroeiro do gênero na fala dos praticantes e apreciadores.

A respeito da mestiçagem presente no carimbó, o autor também verificou outras fontes raciais formadoras, em especial no formato da dança:

Geralmente, os conjuntos têm seus dançarinos – um cavalheiro e uma dama. A coreografia parece muito com as danças mouriscas do norte da Itália (a tarantela) ou com os ritmos mongóis (...) e até com a balalaica, o que trai sua origem africana ou asiática de onde vieram também os olhos amendoados dos nossos caboclos ou a pele de jambo de grandes

⁷⁵⁴ ALENCAR, Gualter Loiola de. loc. cit.

contingentes da nossa população. (...) Há inclusive alguns passos de iê-iê-iê, embora o jogo dos quadris seja mais do chachado, e algumas marcações com os pés tem o jeito de maxixe – danças regionais do Nordeste, que não podem deixar de traír as mesmas longínquas origens do carimbó.⁷⁵⁵

Sobre o público apreciador do carimbó, afirmou naquela época que o “povo paraense é ligado na alma do carimbó, seu ritmo faz parte da imaginação”. Mas, além do “povo”, o jornalista afirmou que “gente importante também gosta de ver”. Róia trazia nessa articulação o seu símbolo, pois realizou apresentações em vários pontos do estado, inclusive na capital. Segundo a matéria, entre os “importantes” apreciadores estavam o então ex-governador Magalhães Barata que quando visitava Curuçá “ficava em pé vendo o pessoal tocar e dançar, e aplaudia muito”. Róia, a respeito do major Barata e sua aproximação com os praticantes do folguedo afirmava: “apertei várias vezes a mão dele, quando ele visitava o Barro Alto, que é o meu lugar, lá em Curuçá. Aí tinha carimbó a noite toda, embora ele costumasse dormir cedo”.⁷⁵⁶

Essa última passagem nos remete a íntima relação que as políticas públicas nutriram com o gênero no século XX no Pará. Demonstrou que, embora não houvesse uma preocupação específica com as potencialidades políticas em seu investimento, era uma prática musical popular bem vista por governantes e, em especial por conservadores como o ex-governador Magalhães Barata. Ao contrário das expressões musicais subversivas, o carimbó não era visualizado como perigoso às instâncias de ordem estatal. Esse fenômeno se perpetuou através de sua presença e popularização mais ampla.

O carimbó de Curuçá foi caracterizado por Gualter Alencar como um fator de atração de turistas e apreciadores. Segundo ele, o gênero seria a principal atração aliada às belezas naturais. Mas em contraste ao potencial turístico atrelado a ele, criticou o descaso dos governantes municipais, estaduais e federais que à época não ajudavam financeiramente os grupos locais de carimbó. Criticou também as instituições voltadas à preservação do folclore, que pretensamente desconheciam a situação do folguedo. Direcionou às instituições o alerta: “Se continuar sem ajuda, o carimbó vai acabar, como acabou o ‘São Gonçalo’, que só se ouve, ou se dança nas colônias do norte do Pará e não aparece um conjunto e está em extinção”.⁷⁵⁷

Sobre a realidade do tocador de carimbó, mestre Róia se queixou das dificuldades financeiras à sua prática, a realidade não profissional a que se encontravam nos anos 1972, por conta disso continuava exercendo seu ofício de policial. Ele afirmou que os carimbozeiros

⁷⁵⁵ ALENCAR, Gualter Loiola de. loc. cit.

⁷⁵⁶ ALENCAR, Gualter Loiola de. loc. cit.

⁷⁵⁷ ALENCAR, Gualter Loiola de. loc. cit.

tocavam por ínfimos cachês que serviam como complementos a sua ocupação principal. Narrou, por exemplo, um contrato específico em que foram remunerados (grupo Bico de Arara) para duas semanas de apresentações na boate local “Tuíste”. Segundo ele: “foi uma grande ajuda, nesses tempos magros, né? Era a primeira vez que tocavam em buate – ‘mundão de mulheres bonitas’”.⁷⁵⁸

Podemos perceber que o carimbó já era uma realidade no âmbito do circuito noturno de casas de show no interior do Pará. A profissionalização incipiente já dava sinais de inclusão em um circuito festeiro⁷⁵⁹. Isto já demonstrava uma transição entre as tentativas de mostras folclóricas conduzidas por intelectuais para entretenimento massivo, mesmo em regiões interioranas.

No bojo dessa popularidade midiática alcançada pelo carimbó identificada na imprensa nacional, o jornal carioca *O Globo* ilustrou essa premissa: “Depois do frevo e do baião, uma nova chegada”. A repórter da redação responsável pela matéria procurou o folclorista paraense Vicente Salles em busca de compreender o novo fenômeno mercadológico de origem popular e folclórica. O que chamou a atenção dos redatores do periódico foi a inusitada interpretação de carimbó da cantora carioca Carmem Costa. Buscavam comparações entre ela e a vigiense Tia Pê. Segundo a nota, o carimbó era uma “manifestação cultural típica do Norte” que era representada em *in loco* por “caboclos paraenses”. A matéria estabeleceu como percurso a ida de pesquisadores que foram até os municípios de Vigia e Marapanim para coletar os aspectos do gênero no ambiente considerado típico. Para esse periódico, foi assim que o carimbó transitou do Norte para os “centros maiores” do negócio musical.⁷⁶⁰

A nota anterior, do jornal *O Globo*, ressaltou uma “difusão em todas as classes” de um gênero que surgiu “na época da escravidão”. A autora estabeleceu igual relevância entre o carimbó e as outras já difundidas denominações folclóricas brasileiras. Compreendeu a redatora do texto que era “uma manifestação artística que, em termos de cultura musical, equipara-se ao frevo, ao samba e ao baião”⁷⁶¹. A jornalista estabeleceu também uma “linha evolutiva”, quanto mais próxima dos interiores, mais “primitiva”. Nesse viés, entendia que

⁷⁵⁸ ALENCAR, Gualter Loiola de. loc. cit.

⁷⁵⁹ Sobre o conceito de “circuito festeiro” Cf. COSTA, Antônio Maurício Dias da. **Festa na cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará**. 2 ed. Belém: EDUEPA, 2009.

⁷⁶⁰ Depois do frevo e do baião, uma nova chegada. **O Globo**, Rio de Janeiro, 03 mai. 1973, p. 3.

⁷⁶¹ Curioso notar que Salles denunciou, em suas anotações a respeito da matéria citada, presentes no Acervo Vicente Salles do Museu da Universidade Federal do Pará, a repórter que o procurou para recolher informações. Segundo ele, foi inventada uma entrevista citada na matéria, que pretensamente foi realizada com Tia Pê. Em anotação escreveu: “Por telepatia?”

localidades como o município de Vigia estariam mais próximos da tradição forjada no tempo da escravidão.⁷⁶²

O processo de divulgação, foi atribuído aos compositores paraenses jovens que, ao ocorrer uma “migração de caboclos em Belém” no começo dos anos 1970, passaram a realizar uma procura pela “autenticidade” folclórica do carimbó. O caso mais emblemático citado se referiu ao cantor e compositor Paulo André Barata, que foi à Marapanim em busca da matéria-prima suas composições.

A respeito do contexto em que o carimbó passou a ser dançado em clubes pela classe média, João de Jesus Paes Loureiro defendeu em 1973 algumas reflexões sobre a então destacável divulgação do carimbó. Para ele, o fenômeno se fundamentou no interesse que a classe média demonstrava pelas “formas populares de diversão”. Havia uma “moda” que impulsionou o aproveitamento incipiente das potencialidades do gênero. Outro ponto central para a divulgação também foi a urbanização, ou facilidade nos transportes, que proporcionou uma sedução ao gênero e sua difusão nos centros “tradicionais” da prática carimbozeira.⁷⁶³

Na seara desse interesse urbano e da classe média ocorreram as gravações de discos e programas de TV do Centro-Sul a seu respeito. Esse fato, segundo ele, foi preponderante em despertar nos “naturais da região” a “curiosidade para o que tem, em virtude também do que ouviram falar de fora”. Loureiro entrou no debate defendendo Marapanim como o lugar onde era encontrado o “carimbó de maior tradição”. A sua compreensão se fundamentava também na linha desenvolvida por Vicente e Marena Salles.

O folclorista Vicente Salles concedeu uma entrevista em 15 de janeiro de 1974, na capital paraense, ao jornal *A Província do Pará*. Comentou acerca da divulgação que o folclore vinha recebendo nos últimos anos. Segundo ele, havia uma dinamização e divulgação sistemática no país como um todo. Isso era explicável como um fenômeno definido como um movimento de “saudosismo”, no qual: “É uma volta ao passado que o jovem está fazendo à procura de novos motivos musicais, principalmente no folclore”.⁷⁶⁴ O carimbó e sua comentada propagação no meio da juventude era um desenrolar desse processo histórico defendido por Salles. A respeito da expansão e divulgação no começo dos anos 1970, o folclorista ressaltou que as gravações dos conjuntos musicais de Belém eram importantes para a divulgação da “arte

⁷⁶² Depois do frevo e do baião, uma nova chegada. **O Globo**, Rio de Janeiro, 03 mai. 1973, p. 3.

⁷⁶³ LOUREIRO, João de Jesus Paes. Algumas notas sobre o carimbó. **Folha do Norte**, Belém, 22 jul. 1973, cad. 3, p. 6.

⁷⁶⁴ Pesquisador elogia a divulgação do carimbó. **A Província do Pará**, Belém, 15 jan. 1974, p. 9.

popular paraense” e que a inclusão de instrumentos eletrônicos nos arranjos era inevitável dentro dos fenômenos de “aculturação” de explicação antropológica.⁷⁶⁵

Vicente Salles inseriu o fenômeno do carimbó dentro de um processo mais amplo que vinha ocorrendo nacionalmente e envolvia interesse de “grupos culturais, econômicos e oficiais”. Em especial, citou o trabalho desenvolvido pelo Ministério da Educação e Cultura que tinha departamentos específicos voltados ao “estudo e aplicação de uma política de defesa do folclore”. Além disso, os discos lançados nesse período não eram para o folclorista uma amostra do “autêntico” que encontrou em especial no município de Vigia, além de Marapanim, Algodual e Curuçá. O “estilizado” já era aculturado, não podendo ser notado como expressão do folclore em sua “essência”.⁷⁶⁶

A presença fonográfica continuou sendo responsável por uma maior preocupação em conhecer o legítimo contra a “deturpação” midiática que já era percebida pelos críticos. Sendo assim, em 1974 continuaram ocorrendo “missões” de pesquisas às localidades que eram apontadas como centros irradiadores do gênero tido como folclórico. Existem notícias na imprensa de grupos de pesquisadores indo ao município de Vigia buscando desvendar “aspectos até então desconhecidos sobre o carimbó”. Em via de regra, os pesquisadores seguiram o protocolo usual das incursões dos folcloristas brasileiros após a Campanha de Defesa do Folclore. Entre essas premissas estava a de estabelecerem estratégias de intervenção, tal como a criação de grupos folclóricos e/ou parafolclóricos, para “reativar” o folclore local dos municípios do interior do Pará.⁷⁶⁷

Quanto mais o carimbó alcançou notoriedade mercadológica, mais despertou o anseio de seus “mitos de origem”. Inúmeras pesquisas surgiram nos anos 1970 em busca de esclarecer questões postas Brasil afora acerca do gênero. Muitos jornalistas, críticos musicais e de outras artes passaram a se interessar pelas “verdades” a respeito. A ascendente divulgação do carimbó e sua presença ao longo do país também criou um “patrulhamento” das afirmações e gravações realizadas pelos que não eram paraenses.

A respeito do carimbó, duas declarações criaram enorme polêmica no ano de 1974: 1) o apresentador Flávio Cavalcanti afirmou que o carimbó era originário do caribe; 2) Waldick Soriano irritou a imprensa paraense, sendo chamado de “canastrão” pelo jornalista Coely Silva, por afirmar ser o criador do carimbó. Essas declarações foram amplamente rechaçadas, pois

⁷⁶⁵ loc. cit.

⁷⁶⁶ loc. cit.

⁷⁶⁷ Folclore Vigiense. **A Província do Pará**, Belém, (?) fev. 1974.

traíam mitologia de “origem” do carimbó, que embora fosse capaz de incorporar inúmeras narrativas e localidades naturais, não aceitava a premissa de deslocamento de sua terra natal⁷⁶⁸.

Coely Silva ao criticar que as declarações de Flávio Cavalcanti e Waldick Soriano eram “irresponsáveis” e “irreais” incorporou, em contraponto, outra narrativa mitológica a partir dos cametaenses. Entrevistando o Mestre Mário Martins, localizou na sua fala a correção do termo carimbó que na verdade é “curembó”, pois segundo ele: “foi trazido para a terra dos Romualdos pelos africanos. (...) Logo o cametaense se apoderaria dos versos atravessados dos afros, acrescentando-lhes dois tambores grandes e um pequeno”. Portanto, defendia Coely Silva que o “ritmo saiu dos terreiros de chão batido e dos mocambos negros para os salões aristocráticos dos clubes e para os discos”⁷⁶⁹. Assim, foi caracterizado como “longe de conservar o sabor original de há duzentos anos atrás”. Segundo a matéria:

Nem mesmo nessas localidades de Cametá, o curembó conserva suas características originais; parecendo ter se quebrado a corrente da narração oral (...), uma cultura de nossa gente que parece inevitavelmente perdida, subsistindo na memória dos velhos saudosistas como Mestre Martins. Esse desinteresse seria a explicação mais plausível para os desvirtuamentos (...). Recentemente, por exemplo o Trio Irakitan gravou um LP de carimbó com a seguinte explicação na capa: ‘Ritmo originário do caribe que se espalhou pelo Brasil’.⁷⁷⁰

O pintor e artista plástico Arerê foi um dos que se posicionaram em prol do esclarecimento do “badalativo carimbó”, em um contexto no qual já era difundido nacionalmente. Ele realizou, a partir das muitas observações propagadas na mídia, incursões ao interior de Curuçá em busca da “pureza” das letras, em um lugar pretensamente distante da musicalidade considerada “deturpada” dos ambientes urbanos. Arerê defendeu a tese de que os portugueses iniciaram já em sua colonização um processo de “destruição parcial” da dança folclórica. Ele também apontou “falsificadores do ritmo e da dança” oriundos de outras regiões, que buscavam reivindicar sua origem.⁷⁷¹

A partir de Curuçá, Arerê elaborou uma explicação mitológica amparada na terminologia indígena “cury-bó”, para definir o diferencial do folguedo e sua continuação amazônica, por meio da retórica de que possuía uma tradição “pura” e “autêntica” dos “nossos indígenas”. Segundo ele: “A noite, os índios, alimentando a fogueira erguida no centro da aldeia com paus secos, se reuniam em sua volta para cantar e dançar ao som do curimbó”.

⁷⁶⁸ SILVA, Coely. As verdades históricas do carimbó, que é “curembó”. **O Liberal**, Belém, 23 jun. 1974, S/N.

⁷⁶⁹ SILVA, Coely. loc. cit.

⁷⁷⁰ SILVA, Coely. loc. cit.

⁷⁷¹ Carimbó: nem de Curuçá, nem de Marapanim, mas da Amazônia. **O Liberal**, Belém, 08 ago. 1974, 2º caderno, p. 15.

Associando essa tradição ancestral à posterior “evolução”, no sentido de que “mais tarde, essas evoluções simples sofreriam influência portuguesa e negra, modificando um pouco o conjunto da dança, com a admissão de outros instrumentos e até mesmo de letras (...)”. Esse fenômeno foi oriundo dos contatos com os povos não-nativos das regiões “até chegar aos terreiros atuais, feliz ou infelizmente nos salões granfinos”.⁷⁷²

Arerê defendeu que após a “evolução” o carimbó se modificou e de certa forma perdeu sua originalidade, não podendo atribuir, nem mesmo às localidades que pleiteavam o pioneirismo (como Marapanim, Curuçá e Cametá), a “pureza” que demarcaria essa legitimidade. O carimbó só poderia ser demarcado como amazônico, sendo encontrado em sua formatação verdadeira em regiões afastadas, com populações que ainda se conservavam no “habitat original”, como no Alto Amazonas. Segundo ele, era possível “encontrar entre os índios Cariporas o curimbó ainda dançado na forma original e não foram os negros quem o ensinou, pois é sabido que a influência negra na Amazônia é muito pequena”.⁷⁷³

Essa tese de origem indígena estava de acordo com a peculiaridade étnico-histórica lançada pelos primeiros folcloristas do séc. XIX sobre a Amazônia. Também confrontava as opiniões nacionais que agrupavam o carimbó em torno da africanidade como “variante do batuque”. As explicações mitológicas sobre o gênero também foram elaboradas de forma contrária à tese de Arerê, como na revista *Rodovia*, atrelada ao Governo Federal e que tinha como um dos pontos editoriais a divulgação folclórica com fins de atração turística, onde se afirmou que: “Originária da África, de onde veio como variante do Batuque, a dança do carimbó aqui sofreu a influência indígena e portuguesa”.⁷⁷⁴ Definida como dança negra brasileira, de roda, o carimbó é muito visto nos arredores de Belém, na ilha de Marajó”.⁷⁷⁵

Sobre a presença do carimbó no Pará do início do século XX, o jornalista Raimundo de Carvalho Lopes publicou em 1974 uma matéria tratando do carimbó do município de Marapanim, escrita a partir das suas experiências de infância na localidade. Lembrou que o gênero estava atrelado ao período das festividades que envolviam o Natal e o dia de Reis, quando era dançado. Detalha em suas memórias a construção dos espaços de festas, os barracões:

Geralmente construídos de esteios e varas recentemente cortados nas matas próximas, juntamente com os cipós usados na atracação. A cobertura era de palha. Na decoração, folhas de assaizeiros e ramos de bougavile assim como bandeirolas coloridas. O salão para dança às vezes era de chão batido ou

⁷⁷² loc., cit.

⁷⁷³ loc. cit.

⁷⁷⁴ Carimbó: o ritmo quente que vem do Norte. *Rodovia*, Rio de Janeiro, n. 311, 1974, p. 48.

⁷⁷⁵ loc. cit.

simplesmente chão bruto. A iluminação era a lamparina ou a lampiões a carbureto ou querosene. Nas adjacências funcionavam as tradicionais vendas de jenjibirra, manicuera, mingaus e a sempre presente cachaça do Abaeté. Formava-se em torno do barracão um pequeno arraial.⁷⁷⁶

Nos relatos autobiográficos de Raimundo Lopes foi ressaltado que anos 1920 e 1930 essas festividades eram conhecidas quase exclusivamente por indivíduos da região. Explicava que esse “isolamento geográfico” estava atrelado à precariedade das comunicações terrestres, pois, em especial, “Marapanim ainda não era servido por estrada de rodagem”. A comunicação com Belém e outros centros dependia das chamadas “canoas grandes” disponíveis aos sujeitos de maiores posses. Entre os grandes comerciantes, estavam entusiastas do carimbó local, como Manuel Inspetor, que comandava festas do gênero em suas casas, regadas às mercadorias que transportava: cachaças de Abaetetuba. O narrador ressaltou a simbiose, inúmeras vezes levantada pelos observadores dos batuques, entre bebidas e festas populares. Porém, como indivíduo destacado por suas posses financeiras, o jornalista afirmou que ao passo que incentivava a brincadeira estabelecia ordens de conduta no seu âmbito: “carimbó na casa do Inspetor era dançado sem excessos, em um ambiente de ordem e respeito”. Nesse sentido, Raimundo Lopes reportava dois mundos de existência do brinquedo em Marapanim, pois descrevia nos barracões uma desproporção no tocante às bebidas e à violência: “já nos barracões o ambiente às vezes esquentava demais e surgiam brigas entre os participantes, as vezes de funestas consequências”.⁷⁷⁷

O nexos discursivo levantado pelas memórias de Raimundo Lopes possuía uma retórica de condenar a “modernidade” das estruturas criadas com as comunicações de rodovias, compreendendo os anos das implementações como um momento de descoberta da região para Belém e outros centros. Há com isso a quebra de tradições narradas pelo saudosista em questão: “Até os tempos aqui lembrados, o carimbó era ainda tipicamente caboclo, caboclo do Salgado bem dito”. O memorialista demarcou o limite do desconhecimento sobre a região nos anos 1950: “quando o carimbó ainda era pouco conhecido fora de Marapanim”. Em uma dinâmica de perda e preservação, ressaltou a contraditória exceção à regra: o LP *Isto é carimbó* do conjunto marapaniense Os Canarinhos de Marapanim, gravado em 1974.⁷⁷⁸

O jornal *A Província do Pará* publicou, em julho de 1974, uma grande matéria dedicada ao I Festival de Carimbó de Vigia. Defendeu-se no âmbito do periódico a tese de que o evento

⁷⁷⁶ LOPES, Raimundo de Carvalho. Carimbó - Marapanim uma época. **A Província do Pará**, Belém, 24 nov. 1974, p. 16.

⁷⁷⁷ loc. cit.

⁷⁷⁸ loc. cit.

em questão marcou uma “nova época para o folclore paraense” e em tom apocalíptico afirmou que o carimbó se encaminhava para um “lastimável abismo de deturpações e ‘divulgações’ distantes de sua originalidade”. O festival demarcava uma nova postura perante a conjuntura de perdas folclóricas. Em contraste com as práticas de música mercadológica em que estava inserido o carimbó nacionalmente, havia no I Festival de Carimbó de Vigia uma demonstração da permanência da autenticidade do gênero em terras paraenses. Segundo a matéria:

O Festival foi uma autêntica aula de folclore em seu estado original: participação espontânea do povo, demonstração de cultura popular sem a presença de ‘outros espíritos’ e ‘arranjos’ que distorcem o som e a dança. Reunir doze conjuntos da Vigia, São Caetano de Odivelas e Santo Antônio do Tauá, numa grande festa, foi um perfeito trabalho de preservação da nossa cultura popular.⁷⁷⁹

Portanto, o festival demarcava para o editorial um combate necessário às novas manifestações massivas do carimbó, que incluíam “outros espíritos” e “outros arranjos”. Era uma referência direta ao “carimbó moderno” ou “estilizado”, que utilizava outros instrumentos e/ou outras misturas rítmicas não “puras”. Acredita-se que através da promoção do carimbó pretensamente autêntico era possível a sobrevivência do folclore “original”. A matéria afirmou ser o gênero um rótulo comercial importante, ou seja, “atualmente a dança paraense é o motivo mais fácil para faturamentos altos e discos”⁷⁸⁰. Uma constatação da nova realidade mercadológica na qual estava inserida o gênero paraense. Porém, afirmava que: “na maioria são apenas discos com o nome de carimbó. Sendo versões modificadas, ou mesmo não eram representantes, em sua maioria, da musicalidade do carimbó”⁷⁸¹. Mas havia um interesse na denominação, que era sinônimo de sucesso no período. Como argumento, chamou ao debate o folclorista Vicente Salles que, em entrevista ao periódico, havia afirmado que as adaptações e arranjos configuravam um processo natural, embora fossem perigosos à manutenção do gênero.⁷⁸²

O I Festival de Carimbó da Vigia surgiu nesse enredo como um “freio a tudo isso”, com o objetivo de chamar a atenção das instituições capazes de modificar o “trágico” diagnóstico apontado pela matéria. O direcionamento era aos “folcloristas, órgãos de educação e cultura, turismo e que mais de direito”. Era conferido aos folcloristas o papel de defensores da

⁷⁷⁹ O carimbó depois do festival. **A Província do Pará**, Belém, 23 jul. 1974, 2º caderno, p.1.

⁷⁸⁰ loc. cit.

⁷⁸¹ loc. cit.

⁷⁸² loc. cit.

salvaguarda, figuras responsáveis pela preservação, que, nessa retórica, eram tão importantes quanto os agentes do Estado.⁷⁸³

Há na matéria uma representação degenerativa acerca dos produtores musicais como figuras necessariamente destituídas de preocupações com as manifestações folclóricas e movidos apenas pelos lucros gerados com as modas de discos de carimbó. Nesse sentido, os produtores esqueciam do “valor cultural que deveria ter a obra”, sendo os LPs de carimbó elaborados sem uma preocupação do tipo. Os fonogramas do gênero também eram pensados pela matéria como perigosos. Nessa lógica, a indústria fonográfica foi representada como um meio pretensamente povoado de “oportunistas deturpadores” e que não geraram vantagens financeiras aos verdadeiros criadores do carimbó: “Letras e músicas altamente deturpadas (com arranjos) são ouvidos diariamente enquanto o caboclo do interior é ludibriado com promessas de direitos autorais”

Entre os supostamente “ludibriados” pelos produtores musicais estavam a Tia Pê. O artigo a respeito do I Festival de Carimbó de Vigia, sugeriu que Tia Pê, na esperança de receber contrapartida de lucros com suas obras gravadas em disco, não obteve retorno e ainda teve seus carimbós “deturpados” com a inclusão de guitarras e órgãos: “como lembrança ficou só o seu nome citado no selo do LP”.⁷⁸⁴

Interessante notar que o I Festival de carimbó de Vigia teve como corpo de jurados professores e folcloristas, outorgando suas autoridades e conferindo legitimidade ao evento, como se os intelectuais fossem os necessariamente competentes na definição do popular e folclórico. Sendo que a imprensa considerou as expectativas dos jurados preenchidas.

Dentro das considerações a respeito das mudanças que causavam a perda do folclore, o jornalista João da Cruz Borges Neto lançou em 1974 observações sobre os impactos da “moda” carimbozeira, entendendo que ao adentrar “nos meios metropolitanos” desencadeou uma “concorrência que tomou corpo para se chegar à sua origem. À imagem do que sucedeu com o descobrimento do Brasil, atribuindo-se o feito a espanhóis, uns, e a portugueses, outros”.⁷⁸⁵

O autor resume as principais teses dos “ídolos de origem” vigentes após a inserção mercadológica oriunda do pioneirismo de Verequete em o *Legítimo Carimbó* (1971), a partir da difusão e da “moda” do gênero. Segundo Borges Neto, há um grupo que defende a origem africana, apoiada nos “vestígios que teriam sido encontrados em Vigia, local onde seus

⁷⁸³ loc. cit.

⁷⁸⁴ Carimbó: depois do frevo e do baião, uma nova chegada. *O Globo*, Rio de Janeiro, 3 mai. 1973, p.3.

⁷⁸⁵ BORGES NETO, João da Cruz. Novidade antiga. *A Província do Pará*, Belém, 27 out. 1974, 3º caderno, p. 6.

habitantes cantam composições que falam de negros e de seus trabalhos em canaviais”. Por outro lado, afirma que os cametaenses reivindicavam sua alcunha na constatação, não só do carimbó, mas do “sirimbó” como tradições da comunidade. Faz alusão também a outro “estudioso”, não identificado, que “aparece e joga por terra todas as considerações anteriores, com relação ao pioneirismo carimbolesco” quando defendeu que não era oriundo da África, mas remanescente de antigas tribos indígenas que praticavam o folguedo antes da presença portuguesa. Isso eliminava a possibilidade mitológica cametaense, vigiense, etc., mas, a “dança” só poderia ser pensada como Amazônica, não havendo lugar privilegiado por ter sido descaracterizada já na colonização. Faz alusão nesse último caso ao Arerê, pintor e artista plástico, que verificou em Curuçá grupos que remontavam às antigas “origens selvagens”. Por esse caminho Arerê contrariou sua própria tese, pois indiretamente localizou no município o “berço”.

Estava Borges Neto estupefato com tantas suposições sobre a formação etno-histórica do carimbó propagadas, o que se amplificava pela então recente inclusão de Marapanim nas lutas de representações do debate. Mas, através dos relatos etnográficos do sertanista Willy Aureli em 1952, citado por Borges Neto, encontrou motivo para “por lenha na fogueira alheia e observar, interessado, o melhor a assar sua sardinha”⁷⁸⁶. O autor narrava a presença de danças das populações Tapirapé e Carajá, que se assemelhavam ao encontrado nos anos de 1970 no difundido debate das origens. Deu a entender que o carimbó se estendia a domínios muito longínquos, de comunidades nas quais ele “permanecia escondido”. As mostras e pesquisas revelavam danças já praticadas por populações amazônicas “primitivas”. Para ele, “Cametá, Marapanim, Curuçá e Vigia, não estão fazendo, agora, outra coisa se não dançar algo que não passa de novidade antiga”.⁷⁸⁷

Na imprensa brasileira inúmeras matérias buscaram explicar o novo fenômeno, tomado como repentino. No jornal brasiliense *Correio do Planalto*, a descrição afirmou que foi “criado pelo ingênuo caboclo do Pará, está nas paradas de sucesso das emissoras de rádio dos quatro cantos do país”⁷⁸⁸. Foi descrito o gênero como “vibrante” e “contagante” que levava os presentes a “sambar”. Descrevia Belém como “o berço do carimbó”, embora afirmasse que os shows eram realizados por conjuntos folclóricos do interior “para não decepcionar qualquer turista”.⁷⁸⁹

⁷⁸⁶ BORGES NETO, João da Cruz. Op. Cit., p. 7.

⁷⁸⁷ BORGES NETO, João da Cruz. loc. cit.

⁷⁸⁸ FARIAS, Margareth. A dança mestiça dos brasileiros lá do Norte. **O Correio do Planalto**, Brasília, 17 jul. 1975, p. 2.

⁷⁸⁹ FARIAS, Margareth. loc. cit.

A repórter Margareth Farias escreveu a matéria após sua vinda à capital paraense. Da visita extraiu suas percepções sobre como a imprensa paraense encarava o sucesso mercadológico. Destacou a insatisfação com as gravações de carimbós que muitos cantores realizaram⁷⁹⁰. Segundo ela:

Os paraenses que viram o carimbó nascer dos instrumentos rústicos improvisados pelo caboclo do Pará não estão gostando da sofisticação que esses cantores estão introduzindo (...): ele deve permanecer tão puro, ingênuo e contagiante quanto era quando nasceu. (...) [Sendo assim apontou o] desgosto dos radialistas que nasceram e cresceram ouvindo o autêntico (...). Eles estão batalhando para proibir a sofisticação do gênero, sendo o lutador mais ferrenho (...) Zare Filho, da Rádio Clube, que afirma não ser contra a proliferação do carimbó, se ele é bom deve ser gravado, mas não com a sofisticação que só tiram sua beleza autêntica.⁷⁹¹

Em 10 de junho de 1976 faleceu importante figura envolvendo o debate do legítimo carimbó: a anteriormente citada Tia Pê. Na ocasião, a imprensa a delineou como o bastião da “mentalidade preservacionista”, que pretensamente teria surgido na década de 1970, com a sua ascensão envolvida com a pesquisa do casal Vicente e Marena Salles (1969). No jornal *O Liberal* foi descrita como alguém que “se constituiu numa ferrenha defensora do carimbó”, antes da preocupação que grande parte dos intelectuais e da opinião pública passou a expressar com a inclusão do carimbó na indústria fonográfica e os “perigos” derivados dessa utilização. Tia Pê foi representada como responsável pela valorização do “ritmo como manifestação da cultura popular”.⁷⁹²

Tia Pê vigorou desde o antológico artigo de Vicente e Marena Salles (1969) como um paradigma do que deveria ser a expressão do carimbó “legítimo”, principalmente por possuir uma militância preservacionista aliada a seu cunho popular. O casal Salles estabeleceu, no plano das representações simbólicas referentes aos intelectuais, o formato de composição, instrumental e de sociabilidade que deveria demarcar o folclore musical. Tia Pê foi tomada pelos intelectuais folcloristas e pelos críticos musicais como um contraponto de “resistência”, de materialidade e engajamento do artista folclórico em defesa de suas tradições. Evidência desse fato foi a sua premiação de “Preservadora Cultural” concedida pela Universidade Federal do Pará, concedida após o I Festival de Carimbó de Vigia.⁷⁹³

Tia Pê também soube articular-se e apropriar-se do discurso folclorista em prol da defesa de um carimbó legítimo e da militância preservacionista dos folguedos de Vigia e/ou

⁷⁹⁰ FARIAS, Margareth. loc. cit.

⁷⁹¹ FARIAS, Margareth. loc. cit.

⁷⁹² Vai ser difícil encontrar, agora, uma outra tia Pê. *O Liberal*, Belém, 20 jun. 1976, S/N.

⁷⁹³ loc. cit.

mesmo do Pará. Ela acumulou com o reconhecimento da intelectualidade um poder simbólico que lhe conferiu autoridade em definir os parâmetros de cultura popular e estética. Sua visão a respeito da deturpação também foi importante para o engajamento dos folcloristas e críticos musicais em combater as versões consideradas deturpadas do carimbó. Os intelectuais também tomaram sua fala como um testemunho abalizado e com “conhecimento de causa”. Uma aliada na luta simbólica contra a pretensa dominação cultural. Essa premissa foi ressaltada no jornal *O Liberal*, que entrevistou a agente folclórica, anteriormente a matéria do seu falecimento. Segundo o periódico, ela afirmou que: “Tão estragando nossa dança...”⁷⁹⁴, frase que Tia Pê pronunciara quando ouviu as gravações em disco do carimbó. Além disso, também explicou que “o carimbó autêntico guardaria um ritmo lento, grave – ou sem ‘desespero’”⁷⁹⁵.

Essa característica do trabalho artístico dos que eram legítimos caboclos, detentores da vivência “primitiva”, era prejudicial quando “tocando vida e compondo com facilidade tudo que se relacionasse ao carimbó, dela seriam muitas das composições gravadas por divulgadores de nosso ritmo, como Pinduca, Eli Farias”⁷⁹⁶. Em contraponto a esses pretensos “espertos”, Tia Pê teria proporcionado a lucidez que “foi capaz de antever o processo de corrupção pelo qual passaria o carimbó, perdendo muito da Ideologia que o anima em suas origens, ao criticar desde o início o ‘estilizado’”.⁷⁹⁷

Como foi dito anteriormente, a divulgação do carimbó elencou diversos críticos, incluindo os já consagrados “mestres” dos municípios tidos como irradiadores do carimbó “legítimo”. Os críticos musicais, que denunciavam a “deturpação” do gênero ocasionado por sua inserção fonográfica nacional, passaram a incorporar na sua retórica as opiniões dos tradicionais representantes do carimbó no interior do Pará. Passaram a convocar para o debate as “autoridades” folclóricas, tais como Tia Pê. Entre os mestres que deram opiniões nos meios da imprensa estavam os marapanienses. *A Província do Pará* noticiou em 1976 que os “Marapanienses pedem volta do carimbó como tradição”.⁷⁹⁸

No *Jornal do Brasil* foi publicado em 1977 um artigo do jornalista Ribamar Fonseca que tratava dessa questão de divulgar, em contraponto às mostras fonográficas, o paradigma do carimbó. O crítico foi perspicaz em notar o atual contexto que envolvia, de um lado, os artistas que eletrificaram o folclórico, e do outro, os intelectuais preservacionistas. Segundo ele o carimbó ascendeu em 1971 como “praticamente desconhecido dos próprios paraenses (...)”.

⁷⁹⁴ loc. cit.

⁷⁹⁵ loc. cit.

⁷⁹⁶ loc. cit.

⁷⁹⁷ loc. cit.

⁷⁹⁸ Marapanienses pedem volta do carimbó como tradição. **A Província do Pará**, Belém, 06 jul. 1976, p. 8.

Deixou de ser uma dança de interior, de caboclos para invadir a sociedade da capital”⁷⁹⁹. Sua musicalidade expressava ainda um folclore típico “com letras simples, que refletem a linguagem do caboclo da Amazônia despertou o interesse de artistas e críticos (...)”⁸⁰⁰. Essa emergência causou, segundo Ribamar Fonseca, um movimento de “protestos dos folcloristas locais, que vêm na proliferação das gravações, com letras sofisticadas, a deturpação da música (...). ‘É preciso salvar a autenticidade do carimbó’, dizem eles”⁸⁰¹.

Ribamar Fonseca retomou a estratégia narrativa da maioria dos artigos publicados na imprensa no período, que era estabelecer os elementos “obrigatórios” para caracterizar o carimbó: formato tradicional no tocante à dança, ao instrumental e a origem étnica. Também afirmou que a consciência do modelo paradigmático chegou a Belém a partir da movimentação dos folcloristas, encabeçado por Maria Brígido. Destacou nesse bojo os grupos que já haviam gravado discos, entre eles frisou os “mais autênticos”, como Verequete e seu conjunto Uirapurú. Também chamou atenção ao fato de que os movimentos preservacionistas não eram restritos a essas práticas, pois várias iniciativas nesse intuito ocorreram. Entre elas, a formação do grupo folclórico de Adelfero Matos (Grupo Folclórico do Colégio Augusto Meira), que realizou exposições ao longo do país; Maria Brígido dirigia o grupo folclórico de Marapanim; grupos folclóricos de bairros periféricos da capital paraense também surgiram; iniciativa da Prefeitura Municipal de Belém promovendo o Festival de Carimbó, entre outros.

Essa percepção de degradação foi difundida em críticas musicais realizadas em diferentes regiões no Brasil. Em Natal, o crítico musical Vicente Serejo entrou em acordo com a tese de degradação e com a necessidade de alertar ao grande público o estágio de risco da perda da cultura musical folclórica. Ao tratar da carreira de Pinduca considerou que “prova-se mais uma vez que o carimbó, infelizmente, vem formando uma nova geração de ouvintes e, assim, degenerando ainda mais o mercado que não vem sendo entendido por ninguém”⁸⁰².

Acerca das comemorações da Semana do Folclore em 1970, o jornal *A Província do Pará* tratou das festividades curriculares que ocorreram nas escolas da capital paraense. Aconteceram em 26 de junho deste ano palestras e mostras de danças folclóricas do Pará e do Brasil. A imprensa destacou o carimbó como aquele que mais despertou curiosidade e atenção do discentes, que se apresentaram com trajes típicos do gênero nas diferentes instituições. As atividades estavam incluídas nas programações escolares no intuito de “orientar os estudantes

⁷⁹⁹ FONSECA, Ribamar. Quando toca o carimbó, ninguém fica parado. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01 set. 1977, s/n.

⁸⁰⁰ FONSECA, Ribamar. loc. cit.

⁸⁰¹ FONSECA, Ribamar. loc. cit.

⁸⁰² SEREJO, Vicente. Discos. *O Poti*, Natal, 26 out. 1975, p. 5.

para a importância do Folclore, como legítima manifestação do povo”. Nesse contexto, o carimbó estava envolvido em ampla política governamental de popularização do folclórico, fruto de maior presença dos intelectuais folcloristas nos departamentos do Governo Federal, em especial no Ministério da Educação e Cultura. Essa situação direcionou tentativas de aproximações via inúmeras políticas culturais, sendo as escolas pontos estratégicos.⁸⁰³

Os anos 1970 assinalaram a presença marcante das danças folclóricas como atividades curriculares nas escolas brasileiras. O carimbó passou a ser material presente em escolas brasileiras quando ocorreram as Semanas de Folclore. Em muitas escolas brasileiras houve a divulgação do gênero, com a sua inclusão nos eventos estudantis de outras capitais que não Belém. Dentro das programações da Semana de Folclore no período entre o final dos anos 1960 e 1970, foram realizados desfiles em trajes típicos, tópicos sobre lendas, canto e dança em diversos pontos do Brasil.⁸⁰⁴ O carimbó estava inserido na programação na categoria de “atual”, como “moda” fonográfica amplamente divulgada. Isso tornava essencial sua inclusão curricular nas mostras folclóricas, no intuito de trazer aos alunos o tradicional em detrimento do deturpado. Essas preocupações das políticas educacionais revelam o “efeito” causado pelas gravações de LPs de carimbó e demarcaram estratégias preservacionistas com vistas a salvaguarda do carimbó tradicional.⁸⁰⁵

Em São Paulo também ocorreram políticas de divulgação folclórica envolvendo o carimbó por meio da escola. Assim como em outros lugares do Brasil, o gênero ganhou destaque como representante dos folguedos do Norte. Ponto marcante foi a noção racial das danças, o que acentuou a importância da manifestação e sua presença nos eventos dessa magnitude.⁸⁰⁶

A presença do carimbó nas políticas públicas não se deu somente na divulgação e preservação promovida pelo âmbito do ambiente escolar, pois houve uma inserção nas mostras nacionais presentes nos Congressos Nacionais de Folclore. Em 1974, no VII Congresso Brasileiro de Folclore houve um destaque ao gênero, mesmo que com a presença de outras danças da região. Segundo os organizadores: “Do Pará serão vistas diversas danças, entre as quais se destaca a do carimbó. Mas há também o Siriá, o Lundu, a dança do Maçarico e a dança do Banguê”.⁸⁰⁷

⁸⁰³ Carimbó na semana de Folclore. **A Província do Pará**, Belém, 26 jun. 1970, p. 2.

⁸⁰⁴ Complexo B mostra folclore. **Correio Brasiliense**, Brasília, 22 ago. 1976, s/n.

⁸⁰⁵ loc. cit.

⁸⁰⁶ Festas marcam o dia do Folclore, amanhã. **Folha da Tarde**, São Paulo, 21 ago. 1974, s/n.

⁸⁰⁷ O encontro do Folclore. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 jan. 1974.

Essa divulgação do carimbó como dança folclórica representativa do Norte foi sintomática da presença fonográfica. Havia um amplo interesse de políticas de salvaguarda e pesquisas sobre ele, como resposta recorrente aos discursos de preservação da tradição folclórica. Isso é comprovável a partir da importância que ganhou nas mostras institucionais. Nas décadas anteriores, mesmo nos Congressos Nacionais de Folclore, não figurava como urgente a sua proteção, ou mesmo a sua relevância.

Em 1979, a Secretaria Municipal de Educação e Cultura de Belém (SEMEC) também passou a incluir nos seus currículos atividades de aproximação dos alunos da rede pública com o folclore. Neste sentido, em 24 de agosto desse ano foram reunidas as 34 escolas vinculadas à instituição para participarem como apresentadores. Os trabalhos eram fundamentados em pesquisas do folclore brasileiro realizadas pelos alunos:

São diversos grupos folclóricos das escolas da SEMEC, que mostrarão as mais variadas danças que compõem o folclore regional e nacional, evidenciando, assim a tradição, arte e cultura popular, uma maneira de preservar a arte popular e os costumes.⁸⁰⁸

Como demonstramos anteriormente, as escolas já haviam sido tomadas como espaço estratégico da salvaguarda do folclore musical. Mas, esse evento demonstra uma intensificação das políticas públicas de preservação e difusão do “legítimo” em confronto com o “deturpado”. Sendo recorrente e imprescindível a presença do carimbó na expressão “pura” do gênero. O evento da SEMEC demarcou uma maior amplitude e a participação mais delineada das estratégias governamentais acerca do folclore musical.⁸⁰⁹

A percepção sobre o potencial turístico das manifestações folclóricas também colaborou com a presença mais qualitativa e quantitativa das políticas públicas no tocante ao carimbó. De forma aparentemente contraditória, as críticas à mercantilização do gênero paraense como fenômeno de deturpação do legítimo folclore fomentaram estratégias de uso turístico. A constatação do valor considerável atrelado a presença marcante do carimbó, em nível nacional, foi utilizado como fator de atração. Porém, também se utilizava de discursos tradicionalistas de preservação, para legitimar as práticas mercantis em pauta. No início dos anos 1980, a Secretaria de Estado de Turismo (Paratur), agora um departamento autônomo, realizava mais diretamente ações de fomento ao potencial turístico. A música folclórica paraense era utilizada como fator de atração em inúmeros eventos voltados para outros segmentos artísticos, como artesanato. Como em 1982, quando a feira anual do segmento

⁸⁰⁸ SEMEC promove dia do folclore no bosquinho. **O Estado do Pará**, Belém, 24 ago. 1979, p. 10.

⁸⁰⁹ loc. cit.

patrocinado pela Paratur articulou o gênero musical como efeito de aproximação com o público para o evento da organização: “para criar um ambiente mais agradável e festivo, a Paratur instalou em seus jardins, um sistema de som que estará apresentando aos visitantes, músicas do nosso folclore, como o carimbó”.⁸¹⁰

Com base no debate exposto neste capítulo, podemos afirmar que houve por parte do Estado e da imprensa um relevante engajamento. Este objetivava estabelecer o paradigma elaborado pelos folcloristas acerca do carimbó como o vencedor de um embate simbólico contra as “modernizações” e “estilizações” em voga na indústria fonográfica. Essa perspectiva demonstra a relação entre essas políticas públicas e a “autoridade” que os folcloristas possuíam perante à opinião pública.

⁸¹⁰ Carimbó na feira da PARATUR. **A Província do Pará**, Belém, 09 out. 1982, p. 10.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho foi estabelecido um panorama das práticas e representações envolvendo o carimbó no contexto da sua emergência fonográfica na década de 1970. A partir da observação do fenômeno, podemos afirmar que houve uma luta de representações oriundas de diferentes sujeitos envolvidos com ele. Os intelectuais folcloristas buscaram exercer uma disciplinarização da musicalidade carimbozeira, estabelecendo um paradigma de autenticidade, mas que foi questionado nas falas, nas letras e nos arranjos produzidos pelos artistas e produtores musicais do carimbó.

No âmbito de nossa pesquisa, foi possível compreender que existem inúmeras configurações estéticas e discursivas elaboradas na produção musical do carimbó, que muitas vezes contrariaram os olhares estereotipados de críticos, folcloristas e da historiografia que abordou a temática. Os artistas do carimbó eram exemplares de outro universo do homem amazônico, diferente dos “caboclos” a-históricos que eram os tipos ideais elaborados pelos intelectuais. O que muitos folcloristas entendiam como “deturpação”, pensamos como inúmeras invenções de uma mesma tradição. As composições incorporavam de maneira uníssona a tradição e a modernidade que expressavam sujeitos do mundo rural e urbano na sua prática cotidiana.

A tentativa historiográfica de manter o carimbó em um espaço de “origem” e de “legitimidade” paraense deve ser pensada como um elemento limitado a essas referências “tradicionais”. Demonstramos que o sucesso mercadológico fez com que ele realizasse uma transposição das fronteiras de suas práticas e representações, sendo apropriado, em especial, pelos nordestinos (público, artistas e críticos musicais) como uma modalidade musical popular e/ou folclórica.

Este estudo também nos permitiu perceber as inúmeras formas de expressão que um gênero musical pode explorar. O carimbó foi percebido como um representante da cultura popular e/ou folclórica por diferentes grupos. Os variados arranjos musicais surgidos a partir dos anos de 1970 foram compreendidos como “legítimos” por diferentes sujeitos envolvidos com ele.

Por fim, podemos afirmar que o carimbó foi (re)inventado nos anos de 1970 como um gênero folclórico e popular, por sua inclusão na indústria fonográfica. Foi amplamente utilizado como um fenômeno mercadológico. Mas também, ao contrário da ideia de

“descaracterização” do folclore quando eletrônico, teve amplificado seu teor e suas representações como identidade. Passou a figurar, a partir dos anos de 1970, como um símbolo de expressão cultural paraense, além de ter sido incorporado desse modo no âmbito nacional e internacional.

A tese que propomos demonstrar está ligada à defesa da relação íntima entre folclore e indústria fonográfica, no limite de que esses dois campos não são excludentes, mas se relacionam em um imbricado sistema de negação e identidade por estabelecerem mútuas estratégias dialógicas. A indústria de discos buscou “lapidar” profissionalmente as potencialidades da arte espontânea. Os folcloristas, mesmo questionando a presença do fonograma como fator de extinção de uma ideia de arte do povo, utilizaram instâncias de produção de discos para promover os artistas e o gênero carimbó, agregando a eles uma maior “legitimidade” aos que se adequaram ao paradigma imposto.

A indústria fonográfica legitimou hegemonicamente o carimbó como representante da música folclórica. Esse contexto também estabeleceu a apropriação de outros gêneros que o utilizaram como um elemento que conferia legitimidade popular. Esse fenômeno se deu devido à natureza do objeto investigado, pois a canção popular, nas sociedades complexas, é um fenômeno cultural capaz de colaborar na formação da identidade de um povo. O alto poder de divulgação e assimilação que as músicas possuem no âmbito da sociedade as tornam um amplo canal de comunicação, capaz de (re)elaborar e discutir conceitos através de temáticas expressas nas letras, nas melodias, nos timbres, na escolha dos instrumentos e dos ritmos.

Ainda existem muitos pontos a serem explorados no que se refere ao carimbó: gravações realizadas em outros países e em outras regiões do Brasil; as trajetórias de outros artistas do gênero; o desenvolvimento do carimbó em outros períodos históricos (como o século XIX); o levantamento de novas fontes históricas sobre o gênero (entrevistas, fichas técnicas de LP's, documentos de selos e gravadoras; projetos/ações de política cultural voltados para o carimbó).

Este trabalho buscou elaborar uma exposição que fosse capaz de dar conta de um olhar mais amplo e atento às diversas representações a respeito do objeto, assim como fomentar novas pesquisas baseadas em nossas reflexões. Ao mesmo tempo, deve ser tomado como um ponto de partida para outras pesquisas que venham a problematizar a sua historiografia já consagrada.

REFERÊNCIAS

ACERVO de pesquisas folclóricas de Mário de Andrade: 1935-1938. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2000.

ADAMS, Cristina; MURRIETA, Rui Sérgio Serreni; NEVES, Walter A. **Sociedades caboclas amazônicas: modernidade e invisibilidade.** São Paulo: Annablume: FAPESP, 2006.

ALMEIDA, Renato. **A inteligência do folclore.** 2 ed. Rio de Janeiro: Ed. Martins, 1972.

ALMEIDA, Renato. **História da Música Brasileira.** Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942.

ALVARENGA, Oneyda. Música folclórica e música popular. **Revista Brasileira de Folclore**, vol. 9, n. 25, set.-dez. 1969.

ALVARENGA, Oneyda. **Música Popular Brasileira.** 2 ed. Rio de Janeiro: Globo, 1960.

AMADO, Janaína. A culpa nossa de cada dia: ética e história oral. **Projeto história**, São Paulo, n. 15, abr. 1997, 145-155.

AMARAL, Paulo Murilo. **O carimbó de Belém: entre a tradição e a modernidade.** Dissertação de mestrado em Música. São Paulo: UNESP, 2003.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira.** 3 ed. Brasília: INL, 1972.

ANDRADE, Mário de. **Turista Aprendiz.** Brasília: IPHAN, 2015.

ARAGÃO, Helena de Moura. O Brasil musical em três experiências de mapeamento. **Desigualdade & Diversidade.** Rio de Janeiro, n. 8, jan./jul. 2011, pp. 213-224.

ARAÚJO, Paulo César de. **Eu não sou cachorro não.** São Paulo: Record, 2002.

AQUINO, Maria Aparecida de. **Censura, Imprensa e Estado autoritário (1968-1978): o exercício cotidiano da dominação e da resistência: O Estado de São Paulo e Movimento.** Bauru: EDUSC, 1999.

BAIA, Silvano Fernandes. BAIA, Silvano Fernandes. **A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999).** Tese de Doutorado em História. São Paulo: USP, 2010

BAKHTIN, Mikhail. **Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.** São Paulo: Hucitec, 1987.

BARROS, Liliam. Pontos sobre a pesquisa em Música no Pará. **Música e Cultura**, vol. 6, 2011, p. 37-44

BLANCO, Sônia Maria Reis. **Carimbó em Algodal e seus aspectos sócio-geográficos.** Dissertação de mestrado. São Paulo: USP, 2003.

BLANCO, Sônia Maria Reis. Carimbó: música, história e sociedade. In: VIEIRA, Lia Braga (org.). **A pesquisa em música e suas interfaces**. Belém: EDUEPA, 2005.

BOURDIEU, Pierre. **Da distinção**. São Paulo: Zouk, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **Regras da Arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRASIL. INSTITUTO do Patrimônio Histórico Nacional. **Dossiê Carimbó**. Brasília: IPHAN, 2013.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BURKE, Peter. **Variedades de história cultural**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

CAMPOS, Augusto. **O Balanço da Bossa e outras Bossas**. São Paulo, perspectiva, 2003.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**. São Paulo: EDUSP, 2003.

CANÇÕES de Waldemar Henrique. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 1996.

CANTÃO, Jacob. **A presença da clarineta no carimbó de Marapanim**. Dissertação de Mestrado em Música. Salvador: UFBA, 2002.

CARNEIRO, Édison. **A conquista da Amazônia**. Rio de Janeiro: Ministério da Viação e Obras Públicas, 1956.

CARNEIRO, Édison. **A dinâmica do folclore**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CARVALHO, João Marques de. **Hortência**. Belém: CENTUR/Secult, 1989.

CASCUDO, Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 10 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CASTRO, Fábio Fonseca de. **Entre o mito e a fronteira: estudo sobre a figuração da Amazônia na produção artística contemporânea de Belém**. Belém: Labor Editorial, 2011.

CASTRO, Ruy. **Chega de Saudade: a história e as histórias da Bossa Nova**. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.

CHAGAS JÚNIOR, Edgar; LIMA, Andrey Faro de. Da “origem” à “perda”: jogo identitário do carimbó. In: CARVALHO, Luciana Gonçalves de (org.). **Patrimônio Cultural na Amazônia: inventários e intervenções**. Santarém: UFOPA, 2013.

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: entre incertezas e inquietudes**. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

CHARTIER, Roger. **História Cultural**: entre práticas e representações. 2 ed. Lisboa: Difel, 2002.

CHARTIER, Roger. **Leituras e leitores na França do Antigo Regime**. São Paulo: UNESP, 2004.

COELHO, Willame. **História do carimbó em fragmentos**: Marapanim, berço da dança. Belém: Publiart, 2005.

CONCEIÇÃO, Agripino. **Marapanim**: reconstituição histórica. Belém: Graf Norte, 1995.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Música no Brasil: História e Interdisciplinaridade – algumas interpretações. **Anais do XVI Simpósio da Associação Nacional dos Professores de História**. Rio de Janeiro: InFour, 1991.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Música no Brasil: história e interdisciplinaridade. Algumas interpretações (1926-80). In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 16., 1991, Rio de Janeiro. História em debate: problemas, temas e perspectivas. **Anais do XVI Simpósio da Associação Nacional dos Professores Universitários de História**. [S.l.]: CNPQ/InFour, [199-], p. 151-189.

CONTIER, Arnaldo Daraya. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade nacional. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 6, n. 9, 2004.

CORDEIRO, Paulo. **Carimbó da Vigia**. Vigia: edição do autor, 2010.

COSTA, Antonio Maurício Dias da. **Cidade dos sonoros e dos cantores**: estudos sobre a era do rádio a partir da capital paraense. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2015.

COSTA, Antonio Maurício Dias da. **Festa na cidade**: o circuito bregueiro de Belém do Pará. 2 ed. Belém: EDUEPA, 2009.

COSTA, Antonio Maurício Dias da. A Produção da "Música Cabocla": a polifonia formadora do Carimbó nas representações de literatos, jornalistas e folcloristas no Pará (1900-1960). **História (São Paulo)**, v.34, n.1, jan./jun. 2015.

COSTA, Tony Leão da. **Música do Norte**: intelectuais, artistas populares, tradição e modernidade na formação da MPB no Pará (1960 e 1970). Dissertação de Mestrado em História. Belém: UFPA, 2008.

CUNHA, Euclides da. **Um paraíso perdido**: ensaios, estudos e pronunciamentos sobre a Amazônia. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

FERNANDES, Florestan. **A questão do folclore**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FERNANDES, José Guilherme. **Rotas do mito**: estudos e pesquisas em literatura, oralidade e cultura. Belém: UFPA, 2006.

FERREIRA, Paulo Henrique. **Fragmentos Históricos de Curuçá**. Castanhal: Grafiset, 2005.

FIGUEIREDO, Aldrin. **A cidade dos encantados**: pajelanças, feitiçarias e religiões afro-brasileiras na Amazônia: 1870-1950. Belém: UFPA, 2009.

FIGUEIREDO, Sílvia Lima; TAVARES, Auda Piani. **Mestres da Cultura**: Icoaraci – Pará. Belém: EDUFPA, 2006.

FILHO, Claver. **Waldemar Henrique**: o canto da Amazônia. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

FUSCALDO, Bruna. O carimbó: cultura tradicional paraense, patrimônio imaterial do Brasil. Cultura tradicional paraense, patrimônio imaterial do Brasil. **Revista CPC**, São Paulo, n. 18, dez. 2014/abr. 2015.

GARCIA, Tânia da Costa. Fontes impressas: história dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla B. (Org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2005, pp. 111-154.

GARCIA, Miliandre. “A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) e da União Nacional dos Estudantes (UNE)”. **Revista Brasileira de História**, n. 47, v. 24, ANPUH/ Humanitas / FAPESP, 2004. pp. 127-162.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais**. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

GINZBURG, Carlo. **Olhos de madeira**. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

GODINHO, Sebastião (org.). **Waldemar Henrique**: só Deus sabe porquê. Belém: Fundação Cultural do Pará, 1989.

GOMBRICH, Ernest H. **Arte e ilusão**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Editora Vértice, 1990.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOBBSBAWN, Eric; RANGER, Terence (orgs.). **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

ILDONE, José. **Noções da história da Vigia**. Belém: Cejup, 1991.

JASTES, Éder. Dinâmica cultural nas danças tradicionais da Amazônia. **Revista Ensaio Geral**, Belém, v.1, n.1, jan-jun, 2009.

JÚNIOR, Peregrino. **Seleta**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

KRAUSCHER, Valter. **Música Popular Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

LEAL, Luís Augusto Pinheiro. **Nossos intelectuais e os chefes da mandinga**: repressão, engajamento e liberdade de culto na Amazônia (1937-1951). Tese de Doutorado. Salvador: UFBA, 2011.

LEAL, Luiz Augusto. **As composições do Uirapurú**: experiências do cotidiano expressas em letras do Conjunto de Carimbó do Verequete. Monografia de especialização em Teoria Antropológica. Belém: UFPA, 1999.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura amazônica**: uma poética do imaginário. São Paulo: Escrituras editora, 2000.

MACIEL, Antonio Francisco. **Carimbó**: o canto caboclo. Dissertação de Mestrado. Campinas: PUC-Campinas, 1983.

MAGALHÃES, Couto de. **O Selvagem**. Rio de Janeiro: Typ. Da Reforma, 1876.

MATOS, Maestro Adelermo et. al. **Música na Mata**. Belém: Prefeitura de Belém, 2001.

MENEZES, Bruno de. **Obras completas de Bruno de Menezes**. Belém: Secretaria Estadual de Cultura/ Conselho Estadual de Cultura, 1993.

MENEZES, Bruno de. **Batuque** (poemas). 6 ed. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1984.

MENEZES. Belém: Secretaria Estadual de Cultura/ Conselho Estadual de Cultura, 1993.

MIRANDA, Vicente Chermont. **Glossário Paraense**. Belém: Ed. UFPA, 1968.

MONTEIRO, Vanildo P. **Tambores da floresta**: Tradição e Identidade no carimbó praieiro de Salinópolis, no Estado do Pará. Dissertação de Mestrado. Salvador: UFBA, 2010.

MORAES, Cleodir da Conceição. **O Norte da Canção**: música engajada em Belém nos anos 1960 e 1970. Tese de Doutorado em História. Uberlândia: UFU, 2014.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 20, n. 39, pp. 203-221, 2000.

MORELLI, Rita. **A indústria fonográfica**: um estudo antropológico. 2 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 24, n. 47, 2004.

NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das idéias**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**: história cultural da música popular. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NERY, Santa-Anna. **País das Amazonas**. São Paulo: Ed. Itatiaia/USP, 1979.

NOVAES, Adauto; WISNICK, José M. **Música**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

NUNES, André Costa et al. **1964 relatos subversivos: os estudantes e o golpe militar no Pará.** Belém: Edição dos Autores, 2004.

OLIVEIRA, A. **Ruy Guilherme Paranatinga Barata.** Belém: Cejup, 1990.

OLIVEIRA, Alfredo. **Ritmos e cantares.** Belém: SECULT/Pa, 1997.

ORTIZ, Renato. **A Moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural.** São Paulo: Braziliense, 1988.

ORTIZ, Renato. **Românticos e Folcloristas.** São Paulo: Olho D'água, 1992.

PANOFSKY, Erwin. **Arquitetura gótica e escolástica.** Martins Fontes, 2001.

PARANHOS, Adalberto. **Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”.** São Paulo: Intermeios, 2015.

PENICHE, Laurenir. **Verequete: o som dos tambores.** Belém: Vale do Rio Doce/SECULT, 2006.

PEREIRA, João Carlos. **Encontro com Waldemar Henrique.** Belém: Falangola, 1984.

PEREIRA, Nunes. **Sahiré e marabaixo.** Recife: Massangana, 1989.

PESAVENTO, Sandra J. et al. **Sensibilidades e sociabilidades: perspectivas de pesquisa.** Goiânia: Editora da UCG, 2008.

PORTELLI, Alessandro. **História Oral como arte da escuta.** São Paulo: Letra e Voz, 2016.

POLLACK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, pp. 200-212.

RANGEL, Alberto. **Inferno Verde: cenas e cenários do Amazonas.** 6 ed. Manaus: Editora Valer, 2008.

RAYNOR, Henry. **História Social da Música.** Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

RIBEIRO, De Campos. **Gostosa Belém de outrora.** Belém: Imprensa Universitária do Pará, S.D.

RODRIGUES, Barbosa. **Poranduba Amazonense ou Kochyma – Vara Porandub (1872-1887).** Rio de Janeiro: Typ. De G. Leuzinger & Filhos, 1890.

ROMERO, Sílvio. **Compêndio de história da literatura.** Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1906, p. XXXV.

SALLES, Vicente; SALLES, Marena Isdebski. Carimbó: Trabalho e Lazer do Caboclo. **Revista Brasileira de Folclore**, v. 1, 9, n. 25, set./dez. 1969.

SALLES, Vicente. **A música e o tempo no Grão-Pará**. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980.

SALLES, Vicente. **Antônio Pádua Carvalho**: pioneiro dos estudos de Folclore no Grão-Pará. Belém: Micro edição do autor, 1996.

SALLES, Vicente. **Música e Músicos do Pará**. Belém: edição do autor, 2002.

SALLES, Vicente. **Música e músicos no Pará**. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1970.

SALLES, Vicente. **Não tem autor não tem direitos, sem autor sem direitos**: o folclore em face do direito do autor. Brasília: edição do autor, 1999.

SALLES, Vicente. **Sociedades de Euterpe**. Belém: edição do autor, 1985.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SANTOS, Marco Antonio Carvalho (org.). **Heitor Villa-Lobos**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Massangana, 2010.

SCHWARCZ, Lilia. **O espetáculo das raças**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

SILVA, Edilson Mateus Costa da. **Ruy, Paulo e Fafá**: a identidade amazônica na canção popular paraense (1976-1980). Dissertação de mestrado em história. Belém: PPHIST/UFPA, 2010.

SILVA, Armando Bordallo da. **Contribuição ao estudo do folclore Amazônico na Zona Bragantina**. Belém: Museu Emílio Goeldi, 1958.

SKIDMORE, Thomas. **Preto no Branco**. São Paulo: Companhia das Letras, 1976.

TARSO, Paulo de. **Curuçá no passado, Curuçá no presente**. Curuçá: Edição do autor, 1987.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

TÉO, Marcelo. **A vitrola nostálgica**: música e constituição cultural (Florianópolis, décadas de 1930 e 1940). Florianópolis: Letras contemporâneas, 2007.

THOMPSON, Edward P. **A Peculiaridade dos ingleses e outros artigos**. Campinas: Unicamp, 2012.

TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular**: de índios Negros e Mestiços. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

TORRE, Oscar de La. O carimbó e a história social da grande Vigia, Pará, 1900-1950. **Estudos Amazônicos**, Belém, v. IV, n. 2, 2009, p. 113-150.

TUPINAMBÁ, Pedro. **Mosaico folclórico**. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 1969.

VERÍSSIMO, José. **Estudos Amazônicos**. Belém: UFPA, 1970.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. São Paulo: Zahar, 1995.

VIANNA, Luiz Werneck. “Os ‘simples’ e as classes cultas na MPB”. In: **Decantando a república**, vol. 1: inventário histórico e político da canção popular moderna. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

VIEIRA, Lia Braga (org.). **A pesquisa em música e suas interfaces**. Belém: EDUEPA, 2005.

VILHENA, Luís Rodolfo. **Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE/FGV, 1997.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Sociedade: de Coleridge a Orwell**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

WISNICK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2002.

FONTES

Periódicos:

- “Breques”. **O Malho**, Rio de Janeiro, n. 13, fev. 1941, p.48.
- “Candango” retorna às origens. **O Estado do Pará**, Belém, 25 abr. 1976, cad. 2, p. 9.
- “Carimbó” a Mr. Colman traz dúvida sobre o folclore. **Folha do Norte**, Belém, 13 fev. 1958, p. 3, 6-7.
- “Som da Amazônia para todo país”. **O Estado do Pará**. 25 nov. 1976. Caderno 2, p.1. 13 de maio. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 1 mai. 1946, p.13.
- A banda da resistência. **A Província do Pará**, 13 jul.1967, p.8.
- A província do Pará**, Belém, 06 jul. 1967, p.6.
- A Província do Pará**, Belém, 19 ago. 1978, 2º caderno, p.7.
- A Província do Pará**, Belém, 20 ago. 1978, p. 10.
- A vez do folclore. **O Liberal**, 16 ago. 1978, p.12.
- ALENCAR, Gualter Loiola de. A alma simples do carimbó. **O Liberal**, Belém, 13 ago. 1972, 2º caderno, p.1.
- ALMEIDA, Heliantino. Um legítimo valor da nossa música. **O Estado do Pará**, Belém, 27 ago. 1933, cad. 2, p.
- Arte e mestrado – Carimbó: um desafio de 3 raças, segundo Maciel. **O Liberal**, Belém, 23 ago. 1982, cad. 2, p. 1.
- Artistas que vem de longe. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 2 jun. 1935, p. 6.
- AUGUSTO, Edgar. **Folha do Norte**, Belém, 2 jun. 1978.
- AUGUSTO, Edgar. Mestre Cupijó é um dos superstars do nosso carimbó. **A Província do Pará**, 13 jun. 1976.
- BARATA, Ruy. Da planície. **Terra Imatura**. Belém, n. 02, ano I, mai. 1938, s/n.
- Belém Nova**, Belém, n. 17, v. 1, 28 jun. 1924.
- Blá-blá-blá. **Folha do Norte**. Belém, 11 jul. 1972, cad. 2, p. 6.
- Bolas. **O Malho**, Rio de Janeiro, n. 13, fev. 1941, p.48.
- BOPP, Raul. A alma nocturna das cidades. **Belém Nova**, Belém, n. 15, v. 1, 31 mai. 1924.
- BORGES NETO, João da Cruz. Novidade antiga. **A Província do Pará**, Belém, 27 out. 1974, 3º caderno, p. 6.
- CÂMARA, Lourdes. O folclore amazônico na palavra, na poesia e na música de Gentil Puget. **O carioca**. Rio de Janeiro, n. 307, 23 ago. 1941, p.38.
- Carimbó acerta o ritmo de Eliana. **A Província do Pará**, Belém, 14 abr. 1976, p. 7, c.2.
- Carimbó autêntico em São Paulo. **O Liberal**, Belém, 23 abr. 1978, s/n.
- Carimbó de Pinduca contagia o Brasil. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 2 jan. 1977, s/n.
- Carimbó do Pará no Parque Ibirapuera. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 30 abr. 1978, s/n.
- Carimbó é mesmo do Pará. **A Província do Pará**. Belém, 19 nov. 1977, p. 8.
- Carimbó faz sucesso no México. **A Província do Pará**, Belém, 8 jan. 1977, 2º caderno, p. 3.
- Carimbó na feira da PARATUR. **A Província do Pará**, Belém, 09 out. 1982, p. 10.
- Carimbó na semana de Folclore. **A Província do Pará**, Belém, 26 jun. 1970, p. 2.
- Carimbó político. **A Província do Pará**. Belém, 19 nov. 1976, p.4.
- Carimbó, o ritmo dos terreiros para os salões elegantes. **A Província do Pará**, Belém, 04 abr. 1976, p. 11, cad. 3.
- Carimbó. **Folha do Norte**. Belém, 19 jan. 1971.
- Carimbó: depois do frevo e do baião, uma nova chegada. **O Globo**, Rio de Janeiro, 3 mai. 1973, p.3.

- Carimbó: Dom, sem Ravel, elogia Verequete. **O Estado do Pará**, Belém, 03 mai. 1976, p.6.
- Carimbó: nem de Curuçá, nem de Marapanim, mas da Amazônia. **O Liberal**, Belém, 08 ago. 1974, 2º caderno, S.N.
- Carimbó: o ritmo quente que vem do Norte. **Rodovia**, Rio de Janeiro, n. 311, 1974, p. 48.
- Carimbó: Pinduca vai fazer longa excursão para divulgar o ritmo. **O Estado do Pará**, Belém, 20 abr. 1976, cad. 2, p. 6.
- Carimbó: sucesso também no carnaval. **A Província do Pará**, Belém, S/D.
- Carimbó: um ritmo quente que vem do Norte. **O Liberal**, Belém, 08 set. 1977, s/n.
- Carimbó: uma saída para a música popular do Brasil? **A Gazeta**, São Paulo, 25 fev. 1975, s/n.
- CARNEIRO, Edison. Danças folclóricas do Brasil. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, 6 nov. 1966, cad. 2, p. 4
- Complexo B mostra folclore. **Correio Brasiliense**, Brasília, 22 ago. 1976, s/n.
- Concerto Folclórico amazônico. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 5 dez. 1940, p.5.
- Convivência Social. **Jornal do Comércio**, Manaus, 28 out. 1977, p. 3.
- Convivência Social. **Jornal do Comércio**, Manaus, 7 jan. 1973, p. 3.
- COUTO, Jesus. Candango do Ypê no carimbó do Repa. **A Província do Pará**, Belém, 01 abr. 1976, cad. 2, p. 6.
- COUTO, Jesus. Carimbó dá novo disco de ouro a Eliana. **A Província do Pará**, Belém, 29 abr. 1976, p. 6, cad. 2.
- COUTO, Jesus. Eliana Pitman na grande parada Tupi. **A Província do Pará**. Belém, 09 abr. 1976, p. 4.
- COUTO, Jesus. Hoje, siriá ao vivo, em Belém. **A Província do Pará**, Belém, 10 abr. 1976, p.8.
- DAMIN, Gilberto. Gilberto Damin entrevista Fafá de Belém: sou a favor da liberdade. **O Estado do Pará**. Cad. Especial, p. 1-2. S/D.
- DAMOUS, Jamil. Carimbó provoca uma explosão musical em Belém. **A Província do Pará**, Belém, 17 dez. 1973, cad. 2, p. 6.
- Depois do frevo e do baião, uma nova chegada. **O Globo**, Rio de Janeiro, 03 mai. 1973, p. 3.
- Discos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 5 jun. 1974, p. 7.
- Encontro de Folclore. **O Estado do Pará**, Belém, 18 ago. 1978, 2º caderno, p.7.
- Esparsas. **Jornal do Comércio**. Manaus, 2 jul. 1940, p.1.
- FARIAS, Margareth. A dança mestiça dos brasileiros lá do Norte. **O Correio do Planalto**, Brasília, 17 jul. 1975,
- Festa de arte no Pará. **O Malho**, Rio de Janeiro, n.243, 27 jan. 1938, p.5.
- Festas marcam o dia do Folclore, amanhã. **Folha da Tarde**, São Paulo, 21 ago. 1974, s/n.
- Folclore terá semana no Museu Emílio Goeldi. **A Província do Pará**, Belém, 18 ago. 1982, p. 10.
- Folclore Vigienense. **A Província do Pará**, Belém, (?) fev. 1974.
- Folk-lore. **O Malho**, Rio de Janeiro, n.247, 24 fev. 1938, p.6.
- FONSECA, Ribamar. Quando toca o carimbó, ninguém fica parado. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 01 set. 1976.
- Grupo Folclórico. **Diário de Pernambuco**, Recife, 23 mai. 1976.
- Grupos do interior em Belém para a Semana de Folclore. **O Liberal**, Belém, 10 ago. 1978, p. 13.
- GUILHERME, José. Gentil Puget – o poeta da música regional, uma noite brasileira de arte. **O Estado do Pará**. S/D.
- Homenagem da CULTUDE ao folclore paraense. **O Liberal**, Belém, 3 ago. 1978, p. 4.
- Informativo Souza Cruz**, Rio de Janeiro, n. 7, dez. 1974, pp. 1 e 6.
- Janjão, carimbó e outras milongas. **O Estado do Pará**, Belém, 03 dez. 1977, p. 3.
- Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16 jul. 1979, cad. B, p. 5.

- LOPES, Raimundo de Carvalho. Carimbó - Marapanim uma época. **A Província do Pará**, Belém, 24 nov. 1974, p. 16.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. Algumas notas sobre o carimbó. **Folha do Norte**, Belém, 22 jul. 1973, cad. 3, p. 6.
- MAGALHÃES, Lázaro. Entrevista a Verequete: O mestre do carimbó acústico. **O Liberal**, Belém, 17 abr. 1996.
- Marapanienses pedem volta do carimbó como tradição. **A Província do Pará**, Belém, 06 jul. 1976, p. 8.
- MARTINS, Edwaldo. Carimbó, ritmo de massa. **A Província do Pará**, Belém, 05 jan. 1976. S/N.
- MARTINS, Edwaldo. Carimbó. **A Província do Pará**, Belém, 05 abr. 1976, p. 13.
- MARTINS, Edwaldo. Parauá conquista crítica com carimbó. **A Província do Pará**, Belém, 7 ago. 1975, cad. 2, p.4.
- MARTINS, Edwaldo. Tuna vai de Eliana Pitman. **A Província do Pará**, Belém, 21 abr. 1976, p.3, cad. 2.
- Marujada, e os Tapaioaras hoje à noite no Teatro da Paz. **A Província do Pará**, Belém, 18 ago. 1978, p. 11.
- MELO, Marcelo et alli. Um Quinteto Violado. **Zero Hora**, Porto Alegre, 13 set. 1975.
- MESQUITA, Custódio. Gentil Puget, compositor “meio caboclo”... **O carioca**. Rio de Janeiro, n. 167, 31 dez.
- MONTEIRO, Luiz Edmundo. Folclore. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 04 ago. 1976.
- MORAES, Abmael. Ascensão e queda do carimbó. **Observador Amazônico**, Belém, ano 2, n. 06, junho, 1977.
- MORAES, Eneida de. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 21 mar. 1968, 2º caderno, p. 3.
- Na onda do carimbó. **Folha do Norte**, Belém, 27 set. 1972, p. 7.
- O baile do Sport Club. **Belém Nova**, Belém, n. 23, v.1, 4 out. 1924, p. 25.
- O carimbó depois do festival. **A Província do Pará**, Belém, 23 jul. 1974, 2º caderno, p.1.
- O carimbó e sua origem lançado em Belém. **O Liberal**, Belém, 16 set. 1973, S/N.
- O carioca**. Rio de Janeiro, n.27, nov. 1941, p.45.
- O encontro do Folclore. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 jan. 1974.
- O Liberal**, Belém, 17 ago. 1978, 2º caderno, p.7.
- O Liberal**. Belém, 28 mar. 1977, p.4.
- Os pescadores do Pará trazem a São Paulo o autêntico carimbó. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 26 abr. 1978, s/n. p. 2.
- Palanque e folclore para turistas durante o Círio. **A Província do Pará**, Belém, 18 ago. 1971.
- Para Adelferno Matos o carimbó é português. **A Província do Pará**. Belém, 17 nov. 1977.
- Pará entre os melhores da música. **A Província do Pará**. Belém, 2 jan. 1977, p. 10.
- Pesquisador elogia a divulgação do carimbó. **A Província do Pará**, Belém, 15 jan. 1974, p. 9.
- Pinduca. **O Estado do Pará**, Belém, 17 ago. 1977, p.9.
- PUGET, Gentil. Sob o signo de D. Sancha, descoberta de ouro e prata. **Dom Casmurro**, Rio de Janeiro, 28 set. 1940, s/n.
- Radio no Pará. **O Malho**, Rio de Janeiro, n. 143, v.27, fev. 1936, p.8.
- Recital. **Jornal do Comércio**. Manaus, 12 jul. 1940, p.1.
- RIBEIRO, de Campos. **Belém Nova**, Belém, n. 17, v. 1, 28 jun. 1924, p.9.
- Rythmos amazônicos. **O Malho**, Rio de Janeiro, n. 123, v.10, set. 1935, p.7.
- SANTOS, Vera Cardoso. Carimbó. **O Liberal**, Belém, 06 jan. 1974, p. 5.
- SEGUNDO, Jorge. Carimbó: o ritmo quente que vem do Norte. **O Globo**, Rio de Janeiro, 27 abr. 1976, S/N.
- SEMEC promove dia do folclore no bosquinho. **O Estado do Pará**, Belém, 24 ago. 1979, p. 10.

- SEREJO, Vicente. Discos. **O Poti**, Natal, 26 out. 1975, p. 5.
- SILVA, Coely. As verdades históricas do carimbó, que é “curembó”. **O Liberal**, Belém, 23 jun. 1974, S/N.
- SIMÕES, Carlos. Na onda do carimbó. **Folha do Norte**, Belém, 04 jan. 1972, cad. 2, p.1.
- SPENCER, Fernando. “O Bandão” e muitos sucessos. **Diário de Pernambuco**, Recife, 26 fev. 1976, c. 2, p. 11.
- TINHORÃO, José Ramos. Carimbó está aí pra caboclo nenhum botar defeito. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 01 jul. 1975, p.2.
- TINHORÃO, José Ramos. Carimbó já é ritmo de massa. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 02 jan. 1976, cad. B, p. 2.
- TINHORÃO, José Ramos. Chegou a hora de conhecer o carimbó. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22 jul. 1974, p. 2, caderno B.
- TINHORÃO, José Ramos. Não percam esta jóia de carimbó: ele é qualquer coisa. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 05 ago. 1975, cad. 2.
- TINHORÃO, José Ramos. O carimbó chegou (mas de carimbó não tem nada). **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 05 nov. 1974, cad. B, p. 2.
- Transas: o papagaio é um bicho inteligente. **A Província do Pará**. Belém, 27 mar. 1973, S/N.
- Vai ser difícil encontrar, agora, uma outra tia Pê. **O Liberal**, Belém, 20 jun. 1976, S/N.
- VITA, Fernando. Rotações – O Legítimo carimbó. **Jornal da Bahia**, Salvador, 7 jul. 1974.

Fonogramas:

- A Grande Parada**. Rio de Janeiro: Beverly/Copacabana, 1976. LP.
- ABDIAS e sua sanfona de 8 baixos. **Tem fuzuê**. São Paulo: CBS, 1974. LP.
- ALENCAR, Agnaldo. **Carimbó**. Belém: RGE Discos, 1972. Compacto Duplo.
- BAMBUCAS, Os. **No calor do carimbó**. Rio de Janeiro: Imperial, 1975. LP.
- BARATA, Paulo André. **Nativo**. São Paulo: Continental, 1978. LP.
- BARATA, Paulo André. **Paulo André Barata, projeto uirapuru: o canto da Amazônia**, v.2. Belém: SECULT, 1991. CD.
- BARATA, P. A. et ali. **Paulo Para Sempre Ruy**. Belém: Engeplan, 1991. LP.
- BEKA; GADELHA. **Vencendo a tempestade**. Belém: Rauland/Tapecar, 1979. Compacto duplo.
- BELÉM, Fafá de. **Tamba Tajá**. São Paulo: Polydor, 1976. LP
- CARRAPETA. **Carimbolando**. São Paulo: CBS, 1975. Compacto Duplo.
- CARUARÚ, Banda de Pifanos de. **Banda de pifanos de Caruarú**. São Paulo: Continental, 1976. LP.
- CASTILHO, Lindomar. **O filho do povo**. São Paulo: RCA Victor, 1976. LP.
- CÉSAR, Pedro. **Marujada**. Belém: Saci Produções Artísticas, 1978. Compacto duplo.
- CONDE; DRÁCULA. **Conde & Drácula**. Rio de Janeiro: Beverly/Copacabana, 1976. LP.
- CONJUNTO ELY FARIAS. **Carimbó**. Belém: Escorpião, [197-?]. LP.
- HERIQUE, Waldemar; Maria Helena Coelho Cardoso. **Canções de Waldemar Henrique** Belém: Secult, 1976. LP.
- IRAKITAN, Trio. **Carimbó – o balanço da selva**. São Paulo: Continental, 1974. LP.
- JOAQUIM; MANUEL. **Joaquim e Manuel**. São Paulo: CBS, 1977. LP.
- JULIÃO, Elino. **Forró e Mulher**. São Paulo: CBS, 1976. LP.
- JULIÃO, Elino; HOLANDA, Messias. **Cara de durão**. São Paulo: CBS, 1975. LP.
- JULIÃO, Elino; HOLANDA, Messias. **Dois Sujeitos Incrementados**. São Paulo: CBS, 1974. LP.
- LEAL, Roberto. **Carimbó Português**. São Paulo: RGE, 1976. Compacto Duplo.
- MARCEL, Fernando. **Tempo de carimbó**. São Paulo: RGE, 1974.

- MARINÊS e a sua gente. **A volta da cangaceira**. São Paulo: CBS, 1975. LP
- MARINÊS e a sua gente. **Nordeste valente**. São Paulo: CBS, 1976. LP.
- MARKS, Morton (org.) **Amazônia - Cult Music of Northern Brazil**. New York: Lyricord, 1976. LP.
- MARTINS, Alypyo. **O Rei do carimbó, vol. 2**. Rio de Janeiro: Copacabana, 1974. LP.
- MARTINS, Alypyo. **O Rei do carimbó**. Rio de Janeiro: Somil, 1973. LP.
- O BANDÃO. **O Bandão**. São Paulo: RCA, 1976. LP.
- OLIVEIRA, Osvaldo. **O versátil**. São Paulo: CBS, 1974. LP.
- Os 12 maiores do Nordeste**. São Paulo: Discos Copacabana, 1977. LP.
- PARÁ, Grupo Folclórico do. **Ritmos da Amazônia**. Belém: Gravasom/Tapeçar, S. d. LP.
- PARAMAU, Conjunto. **Carimbó**. São Paulo: FUNARTE/Continental, 1975. LP.
- PEREIRA, Conjunto Orlando. **As 14 mais do carimbó**. Belém: Gravasom, 1975. LP.
- PEREIRA, Marcus (org.). **Música Popular do Norte, vol. 3**. São Paulo: Marcus Pereira, 1976. LP.
- PEREIRA, Marcus (org.). **Música Popular do Norte**. São Paulo: Marcus Pereira, 1976. 4 LPs.
- PESADA, Grupo da. **Explosão do carimbó**. Belém: Marajó/Continental, 1975. LP
- PESADA, Grupo da. **Explosão do carimbó v. 2**. Belém: Marajó/Continental, 1976. LP.
- PIM. **O ídolo do carimbó**. São Paulo: Continental, 1978. LP.
- PIM. **O novo ídolo do carimbó**. São Paulo: Continental, 1976. LP.
- PIM. **Carimbó e lambada**. São Paulo: Continental, 1979. LP.
- PIM. **A moda já pegou**. São Paulo: Continental, 1979. LP.
- PINDUCA. **Carimbó e sirimbó no embalo do Pinduca vol. 3**. Rio de Janeiro: Beverly, 1974. LP.
- PINDUCA. **Carimbó e Sirimbó no embalo do Pinduca**. Rio de Janeiro: Beverly, 1973. LP.
- PINDUCA. **Carimbó e Sirimbó no embalo do Pinduca, v. 2**. Rio de Janeiro: Beverly, 1974. LP.
- PINDUCA. **Carimbó e sirimbó no embalo do Pinduca vol. 3**. Rio de Janeiro: Beverly, 1974. LP.
- PINDUCA. **Carimbó e sirimbó no embalo do Pinduca vol. 4**. Rio de Janeiro: Beverly, 1974. LP.
- PINDUCA. **No embalo do carimbó e sirimbó vol. 6**. Rio de Janeiro: Beverly, 1977. LP.
- PINDUCA. **No embalo do carimbó e sirimbó vol. 7**. Rio de Janeiro: Beverly, 1978. LP.
- PINDUCA. **No embalo do carimbó e sirimbó vol. 8**. Rio de Janeiro: Beverly, 1979. LP.
- PINDUCA. **No embalo do carimbó e sirimbó: O Rei do carimbó vol. 5**. Rio de Janeiro: Copacabana, 1976. LP.
- PITTMAN, Eliana. **Mistura de carimbó**. São Paulo: RCA Victor, 1975. Compacto Duplo.
- Seleção de carimbó, v. 2**. São Paulo: CBS, 1976. LP.
- Seleção de carimbó**. São Paulo: CBS, 1975. LP.
- UIRAPURU, Conjunto de carimbó; Verequete. **Conjunto de carimbó Uirapuru: Verequete volume VI**. Rio de Janeiro: Tapeçar Gravações, 1978. Compacto duplo.
- VEREQUETE; IRAPURU, Conjunto. **Carimbó do Verequete**. Belém: SPOT/Rádio Marajoara, 1971. LP.
- VEREQUETE; UIRAPURU, Conjunto. **Legítimo Carimbó**. Rio de Janeiro: CID, 1974. LP.
- VEREQUETE; UIRAPURU, Conjunto. **No balanço do carimbó**. Belém: Independente, 1976. LP.
- VEREQUETE; UIRAPURU, Conjunto. **O Legítimo Carimbó v. II**. Rio de Janeiro: CID, 1974. LP.
- VEREQUETE; UIRAPURU, Conjunto. **O Legítimo carimbó vol. III**. Rio de Janeiro: CID, 1975. LP.

VEREQUETE; UIRAPURU, Conjunto. **O Legítimo Carimbó: Verequete e seu conjunto.** Belém: Independente, 1979. LP.

VEREQUETE; UIRAPURU, Conjunto. **Verequete e conjunto Uirapurú:** “no balanço do carimbó”. Belém: ITAM, 1976. LP.

VEREQUETE; UIRAPURU, Conjunto. **Verequete volume 5 (carimbó original).** Rio de Janeiro/Belém: Tapeçar Gravações/Gravasom, 1977. LP.

VEREQUETE; UIRAPURU, Conjunto. **Verequete: Conjunto Uirapurú vol. 9.** Belém: Gravasom, 1980. LP.

YAMADA, Milton; POP, Som. **O Folclore da Amazônia.** Belém: Amazon Records, 1973. LP.

SAYONARA, Conjunto. **Os bambas do carimbó.** São Paulo: Continental, 1974. Compacto Duplo.

Partitura:

PUGET, Gentil. **Assaí.** Rio de Janeiro: Odeon, 1941. Partitura. Acervo Vicente Salles. Pasta “Gentil Puget – Partituras”.

PUGET, Gentil. **Peneira, meu bem, peneira.** Partitura editada. Acervo Vicente Salles. Pasta “Gentil Puget – Partituras”.

Depoimentos:

Augusto Gomes Rodrigues, o “Verequete”. **Projeto Depoimento.** Museu da Imagem e do Som do Pará (MIS), 04 jun. 1996.

Aurino Quirino Gonçalves, o “Pinduca”. Entrevista concedida ao autor em 09 jun. 2015.

BARATA, Paulo André. Fafá de Belém, Paulo André & Ruy Barata [entrevista]. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=356dVvVbnC4>; acesso em: 25 ago. 2012.

BARATA, Paulo André. Terruá Entrevista – Paulo André Barata, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Hwbbba-Ishoo>; acesso em: 20 jan. 2014.

Blog Mestre Verequete - “Mestre Verequete, 92 parabéns!!” Disponível em: <http://verequete.blogspot.com/>; acesso em 20 jan. 2012.

Bruno Coelho. Entrevista concedida em 10 mai. 2015.

Carlos Canuto. Entrevista concedida em 20 mar. 2015.

Éber Costa. Entrevista concedida em 17 mai. 2015.

Entrevista Mestre Cupijó. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RZtcexT-qyE>; acesso em 05 abr. 2018.

Jesus Couto. Entrevista concedida em 20 jun. 2016.

João de Jesus Paes Loureiro. Entrevista concedida 10 mai. 2015.

Pim. Entrevista concedida em 02 set. 2018.

Raimundo Leão “Curica”. Entrevista concedida em 05 abr. 2014.

Audiovisual:

Missão de Pesquisas Folclóricas de Mário de Andrade (1938). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JEQ0NzpvIpE>. Acesso em: 05 mai. 2015