

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC/SP**

ÂNGELA TEREZA DE OLIVEIRA CORRÊA

**HISTÓRIA, CULTURA E MÚSICA EM BELÉM:
DÉCADAS DE 1920 A 1940**

DOUTORADO EM HISTÓRIA

**SÃO PAULO
2010**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC/SP**

ÂNGELA TEREZA DE OLIVEIRA CORRÊA

**HISTÓRIA, CULTURA E MÚSICA EM BELÉM:
DÉCADAS DE 1920 A 1940**

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo PUC/SP, como exigência parcial à obtenção do título de DOUTORA em História Social, sob a orientação da Professora Doutora Maria Izilda Santos de Matos.

DOUTORADO EM HISTÓRIA

**SÃO PAULO
2010**

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª Dra. Maria Izilda Santos de Matos (Orientadora)

Prof^ª Dra. Ana Barbara Pederiva (Membro)

Prof^º Dr. Antônio Mauricio Dias da Costa (Membro)

Prof^º Dr. Antônio Rago Filho (Membro)

Prof^ª Dra. Yvone Dias Avelino (Membro)

Prof^º Dr. (Suplente)

Prof^º Dr. (Suplente)

Para Leonardo Corrêa, meu jovem calouro de engenharia ambiental, que sirva de “inspiração” na sua jornada acadêmica.

Para Biraelson Corrêa, foi seu envolvimento com a música e os músicos que me instigou à pesquisa.

Para Vicente Salles, por seu interesse pela cultura paraense.

AGRADECIMENTOS

Tarefa difícil esta que se impõem no momento: agradecer às pessoas que contribuíram para a elaboração desta Tese. Difícil porque se corre sempre o risco de esquecer alguém, mas vamos a ela.

Primeiramente à Universidade Federal do Pará e ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, na pessoa da Prof^a Dr^a Maria de Nazaré Sarges, pelo empenho na organização e realização do DINTER junto à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Aos professores de História da Escola de Aplicação da UFPA, por terem concedido a liberação que permitiu a viabilização desta pesquisa.

Na Academia Paraense de Letras, agradeço ao Nazareno Silva, sempre muito atencioso e prestativo no atendimento de minhas solicitações, e ao acadêmico Alonso Rocha, “Príncipe dos Poetas”, pelas agradáveis conversas recheadas de declamações poéticas.

No Museu da Universidade Federal do Pará, não poderia esquecer de agradecer à Carmen Sylva Afonso, a Minô, que desde a época do mestrado ajudou, orientou e sugeriu material disponível no acervo do Professor Vicente Salles.

À Socorro Morato, que vasculhou o acervo da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves, o CENTUR, descobrindo “raridades” utilizadas no decorrer desta pesquisa.

À Maria Izilda Santos de Matos, orientadora desta tese, pela forma como conduziu esta orientanda. Sou-lhe grata; apesar da distância geográfica que separa Belém e São Paulo, conseguiu fazer-se presente o tempo todo. Sua experiência, tranquilidade, atenção e carinho foram fundamentais no decorrer desses quatro anos.

Aos professores da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, principalmente à Estefânia Knotz Canguçu Fraga, Ivone Dias Avelino, Denise Bernuzzi de Sant’Anna, Maria Odila Leite da Silva Dias e Fernando Torres-Londoño, pelas aulas realizadas em Belém.

Aos colegas de turma, principalmente à Eliane Cristina Soares e Ivone Xavier, pelas conversas agradáveis, trocas de ideias e bibliografias, e à Eliana Ramos, pelas horas prazerosas que passamos juntas durante nossa estadia em São Paulo.

Aos professores que compuseram a banca de qualificação, Antonio Rago Filho e Ana Barbara Pederiva, por suas valiosas sugestões.

À queridíssima Clara Viana, pelo acolhimento, carinho e atenção para comigo durante a estadia em São Paulo. Sem você a adaptação em Sampa teria sido mais difícil.

Ao Antonio Mauricio Dias da Costa, que durante a realização da disciplina Seminário de Pesquisa foi leitor atento e propositivo, levando-me a redefinições importantes. Agradeço-lhe também por dispor de tempo para a leitura do texto que se configurou no segundo capítulo da tese.

Agradecimento especial à Érica Amorim. Suas palavras sinceras fizeram-me rever a posição de não participar da seleção do doutorado. Graças a você mudei de decisão; portanto, és responsável por estar hoje concluindo esta tese.

À “cumadi” Lucidéa de Oliveira Santos. Sua amizade fraternal, força e coragem serviram de motivação e incentivo na minha vida acadêmica.

Por último, mas não menos importante, agradeço aos meus familiares: mãe, sogra, irmãos, irmãs, cunhadas, cunhados, sobrinhos, sobrinhas e amigos, cuja companhia em alguns momentos tive de abdicar pela tese.

Aos meus queridos e amados Biraelson Magalhães Corrêa e Leonardo de Oliveira Corrêa, esposo e filho. O carinho, a atenção e a preocupação de vocês possibilitaram a tranquilidade necessária para a conclusão da Tese. Quero que saibam que são meu porto seguro, amo vocês.

RESUMO

Esta investigação focaliza Belém do Pará, entre as décadas de 1920 a 1940. Sob a perspectiva da História Cultural, busca recuperar outras experiências e sonoridades urbanas. Num momento de mudanças econômicas e culturais, os intelectuais paraenses procuraram delinear novas faces para cidade, fazendo-a adquirir contornos mais regionais. Em vez de Paris n'a América, como as elites gostavam de chamá-la, passou a ser denominada a cidade morena, das mangueiras, do sol, da chuva, a Metrópole da Amazônia. Mulheres e homens circulavam pela cidade, e seus sons e ruídos poderiam ser ouvidos pelos moradores, demarcando territórios e se deixando visualizar cotidianamente na urbe. À noite, as ruas e praças eram invadidas pelos sons e cantos dos boêmios e músicos seresteiros, e uma representação idealizada e romântica desses sujeitos foi elaborada pelos intelectuais modernistas que dela participavam. Entretanto, a boemia não se restringia aos grupos seresteiros, outras práticas boêmias poderiam também ser vividas em espaços fechados. Enquanto as elites continuavam apegadas aos valores estéticos da Belle Époque, considerando a música erudita como a verdadeira arte musical, uma multiplicidade de sons, ritmos e timbres poderia ser ouvida na urbe e era criticada como popularesca e deturpadora da verdadeira arte musical. As canções, produzidas em sua maioria para o teatro de revista, contavam e cantavam sobre problemas políticos, econômicos e sociais enfrentados pelos populares. Gentil Puget, membro de uma geração de músicos de formação erudita imbuídos dos ideais modernistas, incorporou à sua produção artística o popular e o regional, buscando construir uma música que se pretendia demarcadora da identidade regional e nacional.

Palavras-Chave: Belém, Música, Modernismo Musical, Gentil Puget.

ABSTRACT

This investigation is focused in Belém, Pará, between the 1920s and 1940s. Under the perspective of Cultural History, it seeks to recover other urban experiences and sonority. In a moment of economic and cultural changes, the intellectuals from Pará attempt to delineate new faces for the city, making it acquire more regional contours. Instead of Paris in l'America, as the elites liked to call it, it was called brunette city, city of the mango trees, of the sun, of the rain, the Metropolis of the Amazon. Women and men moved about the city, and their sound and noises could be heard by the dwellers, delimiting territories and allowing themselves to be seen daily in the town. At night, the streets and squares were invaded by the sounds and songs of the bohemian and serenading musicians, and an idealized and romantic representation of these subjects was elaborated by the modernist intellectuals that participated in it. However, bohemia was not restricted to serenading groups; other bohemian practices could also be lived in closed spaces. While the elites continued attached to the aesthetic values of the Belle Époque, considering the classical music as the true musical art, a multiplicity of sounds, rhythms and timbres could be heard in the town and was criticized as popular and distorting of the true musical art. The songs, produced in their majority for teatro de revista [Brazilian cabaret], told and sang about political, economic and social problems faced by the common people. Gentil Puget, member of a generation of musicians of classical background imbued of the modernist ideals, incorporated the popular and the regional to his artistic production, seeking to build a music that was intended as delimiting the regional and national identity.

Key-words: Belém, Music, Musical Modernism, Gentil Puget.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	10
CAPÍTULO I - A CIDADE E O TRABALHO.....	16
1.1 BELÉM: MÚLTIPLAS IMAGENS.....	16
1.2 COTIDIANO E TRABALHO.....	48
CAPÍTULO II - A CIDADE E A NOITE.....	70
2.1 OS RITMOS NOTURNOS.....	71
2.2 A BOEMIA SERESTEIRA NO SÉC. XIX.....	79
2.3 SERESTEIROS NAS DÉCADAS DE 1920 A 1940.....	85
2.4 EXPERIÊNCIAS DA NOITE EM BELÉM.....	107
CAPÍTULO III - A CIDADE E AS SONORIDADES.....	115
3.1 A MÚSICA NA BELÉM DA BELLE ÉPOQUE.....	116
3.2 A POÉTICA E A CANÇÃO: DÉCADAS DE 1920/1940.....	137
CAPITULO IV - A CIDADE E O MODERNISMO.....	171
4.1 O MODERNISMO: INTRODUZINDO O TEMA.....	171
4.2 GENTIL PUGET: TRAJETÓRIA.....	183
4.3 O POPULAR E O REGIONAL: QUESTÕES E COMPOSIÇÕES.....	201
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	218
FONTES E BIBLIOGRAFIA.....	222

LISTA DE QUADROS E FIGURAS

Figura 1 - Vitória Régia - Capa da Revista Pará Ilustrado. A imagem ilustra a exuberância natural do Pará, 1940.....	20
Figura 2 - Praça Batista Campos. Revista Pará Ilustrado, seção “Nossa Terra Bonita”, 1940.....	25
Figura 3 - Bosque Rodrigues Alves. Revista Pará Ilustrado, seção “Nossa Terra Bonita”, 1939.....	35
Figura 4 - Doca do Ver-o-Peso. Revista Pará Ilustrado, 1940.....	43
Figura 5 - Mercado Municipal. Movimentação de pessoas na entrada do Mercado Municipal de Belém. Revista Pará Ilustrado, 1939.....	51
Figura 6 - Vendedora de tacacá. Intitulada “A Vida nos Mercados”, a fotografia mostra a tacacazeira Nhá Merandolina vendendo a bebida no Mercado Municipal. Revista Pará Ilustrado, 1939.....	61
Figura 7 - Seresteiro. Revista Pará Ilustrado, 1939.....	101
Figura 8 - Antonio Nascimento Teixeira Filho. Músico e compositor paraense conhecido como Tó Teixeira, participava das serestas nas décadas de 1920 a 1940.....	105
Figura 9 - Grande Hotel da Paz. Localizado às proximidades da Praça da República; na calçada funcionava o terraço que congregava grupos boêmios.....	108
Figura 10 - Tipos de Rua. Publicada na “A Semana”, em 1900, satirizava o gosto popular pelo violão e pelas modinhas.....	129
Figura 11 - Miguel José de Almeida Pernambuco. A charge criticava o presidente da Província por seu envolvimento com o violão e com as modinhas.....	130
Figura 12 - José Esteves ou Arinos de Belém, compositor de paródias. “Cantor Brasileiro”, 1939.....	143
Figura 13 - Os humildes nas garras dos patrões. Revista “Belém Nova”, 1926.....	149
Figura 14 - Emiliano de Sousa Castro, governador do Pará. Revista Belém Nova, 1924.....	150
Figura 15 - “O Cancioneiro do Norte”. Capa do folheto de modinhas, 1929.....	157
Figura 16 - Juvenal Gomes. Cantor e artista do teatro de revista. “O Cancioneiro do Norte”, 1929.....	158
Figura 17 - Grupo musical Irmãos Curinga. “O Cancioneiro do Norte”, 1929.....	159
Figura 18 - Georgina Lima. Cantora e artista do teatro de revista. “O Cancioneiro do Norte”, 1929.....	165
Figura 19 - Gentil Puget ao piano. Revista Pará Ilustrado, 1939.....	185
Figura 20 - Celeste Camarão. Revista Pará Ilustrado, 1940.....	189
Figura 21 - Assaí. Capa da partitura da canção “Assaí”, gravada por Gastão Fomenti em 1941.....	213

APRESENTAÇÃO

Na década de 1920, intelectuais e literatos paraenses envolveram-se no debate que procurava definir uma identidade para o Brasil. Enquanto no século XIX as elites trabalhavam no sentido de construir a identidade regional e nacional a partir da cultura europeia, nas décadas de 1920 e 1930 a intenção passou a ser construir uma cultura, uma música voltada às origens mestiças e caboclas, reconhecendo suas influências na construção da identidade regional e nacional.

Em Belém, essas discussões culminaram, em 1923, com a criação da Revista Belém Nova. Organizada por um grupo de jovens literatos, combatia o parnasianismo, com seus excessos de regras e formalismo, e rompia com aqueles que buscavam na Europa os elementos para definir a identidade brasileira.

Na música observa-se que muitos compositores populares, voltados para o entretenimento urbano, desde a década de 1920, incorporaram o popular regional em suas produções artísticas. Entretanto, essa música, considerada popularesca, era criticada e condenada pelas elites, que a consideravam uma deturpação da verdadeira arte musical: a música erudita europeia.

Na década de 1930, influenciados pelos ideais modernistas, músicos paraenses de formação erudita empenharam-se na construção de uma música capaz de definir o caráter artístico do paraense e do brasileiro. Para isso, voltaram-se para o popular e o regional, incorporando-os em suas composições. Gentil Puget fez parte dessa geração de músicos.

No centro do debate modernista, a Amazônia despontava como o lugar, o território do genuíno, do autêntico, o palco de possibilidades para se pensar o país. Essa apropriação decorria do entendimento de que ela era uma reserva de sólidas tradições populares, onde a musicalidade presente na “alma do povo” era mais premente.

Enquanto repositória de tradições populares, a Amazônia se transformou no principal mito geográfico modernista. Mario de Andrade, após visitar Belém, em 1927, trouxe ao público “Macunaíma”; e Raul Bopp, poeta modernista, como resultado de sua convivência, na década de 1920, com os modernistas paraenses, publicou “Cobra Norato”. Duas das principais obras de fundação do modernismo brasileiro vieram a público somente após seus autores terem visitado a Amazônia.

Sabe-se da existência de uma ampla bibliografia que focaliza o modernismo no Brasil na década de 1920 e de variadas pesquisas na área da História Social e Cultural que tratam da música. Contudo, observa-se que essa produção abarca principalmente o movimento paulista e a atuação dos artistas do sudeste. Diferentemente, este estudo preocupa-se em recuperar experiências e sonoridades urbanas presentes em Belém nas décadas de 1920 a 1940, buscando perceber ainda como o popular e o regional amazônico foram apropriados pelo músico paraense Gentil Puget.

As fontes utilizadas no decorrer desta pesquisa encontravam-se dispersas em diversas instituições públicas da capital paraense. Na biblioteca da Academia Paraense de Letras foi possível encontrar as Revistas “Belém Nova” e “Pará Ilustrado”. No Centro Cultural Tancredo Neves (CENTUR), os Jornais “A Província do Pará” e “Folha do Norte” podem ser acessados no setor de microfilmagem, e exemplares de “A Semana” estão disponíveis na seção de periódicos. Na biblioteca do Museu da Universidade Federal do Pará (MUFPA) encontram-se, no Acervo Vicente Salles, os folhetos impressos pela editora Guajarina, as letras e algumas das partituras das canções de Gentil Puget e outras canções empregadas neste trabalho.

Entende-se que todo “documento” e “monumento”¹ corresponde a uma série de representações que precisam ser contextualizadas e problematizadas; foi nessa perspectiva que ocorreu o contato com as fontes. A maioria da documentação utilizada nesta pesquisa foi coletada em revistas e jornais que circularam em Belém no período

¹ Jacques Le Goff chama a atenção para o fato de que “O documento não é inócuo. É antes de mais nada, o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziu, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados desmistificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento”. LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: UNICAMP, 1996. p.547-8.

focalizado. As informações contidas em suas páginas possibilitaram penetrar no cotidiano da urbe e recuperar experiências vividas por seus moradores. Diante do desafio de investigar uma área de difícil acesso, buscou-se, na medida do possível, recorrer à diversidade de fontes, no intuito de visualizar o maior número de olhares sobre um mesmo acontecimento. Entretanto, a simples ausência ou dificuldade de acesso, em dados momentos, impossibilitaram o cruzamento.

Sob essa ótica, no primeiro capítulo busca-se, inicialmente, delinear a construção de uma memória que procurou filiar a Belém dos anos 1920 a 1940 à urbe da Belle Époque. Essa memória, ao se consolidar, criou o mito de que no fim do século XIX e início do XX a cidade teria vivido um tempo melhor, de fausto e esplendor; já a urbe das décadas de 1920 e 1930 era pobre e decante economicamente, mas mantinha-se culta e moderna. Surgem então múltiplas imagens da urbe. Essas representações pareciam querer criar uma identidade mais regional, e Belém despontava como a cidade morena, das mangueiras, da chuva, do sol, das sombras, a Metrópole da Amazônia, tentativa de dissociá-la da “Paris n’a América”, imagem que a ligava à Europa.

Experiências vividas pelas mulheres das camadas populares serão reconstituídas. O trabalho feminino nas fábricas de castanha, as trabalhadoras da indústria de confeitaria e panificação, assim como atividades desenvolvidas como lavadeiras, tacacazeiras e como empregadas domésticas despontam nesse momento. As diversas atividades desenvolvidas nas ruas e alguns sons urbanos são reconstruídos, na tentativa de se mostrar como diversos sujeitos históricos ocuparam a cidade e nela deixaram impressas as marcas de suas experiências. Tenta-se trazer à tona experiências sociais concretas, de vários contingentes de trabalhadores que transitavam por Belém nas décadas de 1920 a 1940.

Lança-se um olhar sobre a vida noturna da cidade no segundo capítulo. Tenta-se mostrar o ritmo noturno, as práticas boêmias e seus significados. Primeiramente penetra-se no século XIX, época em que já se encontravam boêmios seresteiros circulando pela cidade; em seguida, destaca-se a boemia seresteira nas décadas de 1920 a 1940, por sua ligação com os jovens literatos paraenses ligados ao

modernismo. Procura-se mostrar as diferentes representações realizadas sobre a boemia seresteira, ressaltando a forma idealizada e romantizada que ela adquire nas representações dos modernistas. Entretanto, em outros territórios da urbe, outras práticas boêmias, consideradas mais sofisticadas e realizadas em espaços fechados, podiam ser percebidas.

No final do século XIX e início do XX, Belém enfrentava uma série de mudanças econômicas, políticas, sociais e culturais que marcaram a vida cotidiana de seus moradores. As elites mostravam uma admiração incontida pela Europa e pelos europeus, e desejavam se parecer com eles. Essa ânsia fez com que introduzissem em Belém não apenas características urbanas das capitais europeias, mas também elementos culturais da Europa. Procuravam falar, vestir-se, portar-se, divertir-se dentro dos parâmetros estabelecidos como de bom gosto, moderno, civilizado. Se parecer com os europeus, se sentir estrangeiro foi a fórmula encontrada para se distinguirem da ampla maioria da população, considerada inculta, bárbara e selvagem, negando assim a cultura de negros, índios e mestiços.

A música foi um dos elementos utilizados pelas elites para estabelecerem traços de distinção cultural. Negavam a música produzida pelas camadas populares e apegavam-se à sonoridade de características europeias, à música erudita, considerada de bom gosto, elevada, sublime, superior. Companhias líricas provenientes da Europa passaram a frequentar a capital do Pará. Concertos públicos eram realizados nas praças do centro da cidade; incentivava-se o estudo, a formação musical, procurando-se elevar o bom gosto musical da população.

A falência da economia gomífera no início do século XX, no entanto, paralisou o projeto da elite belenense. Sem condições financeiras para continuar subsidiando a vinda das companhias líricas, elas deixaram de frequentar a cidade. A apresentação dessas companhias em Belém contribuiu para que as elites considerassem que o período de maior efervescência musical teria sido o da Belle Époque. Divulgava-se que, sem as companhias líricas, a “boa música” havia perdido espaço, e o que se ouvia era música de péssima qualidade, barulhenta e popularesca.

Em meio ao cenário de crise econômica, aos músicos se colocava um novo desafio: encontrar formas alternativas de sobrevivência. Muitos artistas que desenvolviam atividades junto às companhias líricas uniram-se aos “pequenos literatos” e se voltaram para o teatro de revista. Atuando de forma bastante criativa, fizeram com que esse tipo de espetáculo se tornasse bastante popular e ensejaram uma das características presentes na música popular: a criação de paródias.

Para atender a um público cada vez mais amplo que buscava lazer e diversão na cidade, os músicos encontraram no teatro revisteiro campo fértil para desenvolver uma produção musical bastante criativa e exercer suas atividades profissionais. Além desse tipo de teatro, se abriu espaço para a expansão da música popular em bares e clubes da cidade. Nesses locais era possível ouvir modinhas, música sertaneja, paródias de músicas conhecidas, marchas, choros, sambas, jazz, enfim, uma variedade musical que demonstrava a multiplicidade de sons e ritmos entoados na cidade.

Essa música produzida para o entretenimento e o lazer era criticada e condenada pelas elites, que a considerava popularesca, simplória, tomando aqueles que a praticavam como um bando de gritadores e profanadores da verdadeira arte musical. Contudo, o que se observava era a ascensão da cultura popular em outros setores da sociedade, em um processo em que as formas de entretenimento e lazer estavam sendo revolucionadas “de baixo para cima”.²

Delinear o cenário musical de Belém é o que se pretende no terceiro capítulo. Primeiramente, lança-se um olhar sobre a música durante a Belle Époque e, em seguida, caminha-se em direção à música popular nas décadas de 1920 a 1940. Uma multiplicidade de sons, ritmos e timbres eram ouvidos pela cidade, estabelecendo as diversas facetas da música em Belém. As canções cantavam sobre problemas sociais, políticos e econômicos enfrentados por vastos setores da população belenense; falava-

² Hobsbawm, analisando a expansão do jazz nos Estados Unidos, considera que as músicas desse estilo, que revolucionaram a cultura popular em todo o mundo, “surgiram do entretenimento profissional dos trabalhadores pobres e surgiram nas grandes cidades. São, na verdade, produtos da urbanização: comercialmente por que a certa altura passou a valer a pena investir uma boa quantidade de dinheiro neste tipo de entretenimento, culturalmente porque os pobres da cidade [...] precisavam de entretenimento”. Apesar da análise do autor restringir-se especificamente à expansão do jazz nos Estados Unidos, considera-se que as indicações propostas, resguardando-se as especificidades, podem se percebidas em Belém a partir da década de 1920. HOBBSAWM, Eric. **História Social do Jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. p.59-60.

se do homem do sertão, do nordestino e da saudade que sentia da terra de origem, enfim, de diversas situações que envolviam os populares na cidade.

No último capítulo vêm à tona os debates acerca da identidade regional e nacional. Essa discussão, percebida entre os literatos desde o final do século XIX, culminou com a organização da Revista Belém Nova, em 1923. Os jovens literatos paraenses, reunidos em torno da Belém Nova, divulgaram os ideais modernistas iniciados em São Paulo. Assim como os literatos, os músicos também se envolveram nos debates.

Gentil Puget, músico de formação erudita, na década de 1930, incorporou à sua produção artística o popular e o regional amazônico. Utilizando material folclórico, o compositor esboçou uma nova leitura, um novo entendimento sobre a Amazônia. Ela despontava como o território da tradição. Espaço em que se poderia buscar a musicalidade popular, os sons, ritmos e timbres que construiriam a música regional e nacional, que seria elevada à condição de arte pelas mãos dos compositores eruditos.

O músico procurou coletar, preservar e divulgar “o vasto material folclórico” existente na região. Em suas andanças pelo interior do Pará e pelos subúrbios de Belém, frequentou terreiros de macumba, conheceu a pajelança, apaixonou-se pelos folguedos juninos, pelos pastoris natalinos, ouviu toadas, emboladas, chulas, carimbós, batuques, pregões de rua, serenatas, anotou lendas, mitos, histórias e “causos” amazônicos, elementos que o levaram a desenvolver uma nova sensibilidade, sensibilidade que procurou expressar mediante sua produção artística. Em suas canções, a Amazônia e o homem amazônico, a floresta, os rios, os modos de vida e trabalho, as festas, as crenças, os mitos e as lendas são descritos a partir das suas experiências junto ao espaço e aos sujeitos da região.

Lança-se um olhar panorâmico sobre os debates modernistas desencadeados pelos jovens literatos paraenses reunidos em torno da revista Belém Nova. Em seguida, delineia-se um perfil biográfico de Gentil Puget a partir da sua produção intelectual; e, finalmente, faz-se uma leitura das letras das canções.

CAPÍTULO I - A CIDADE E O TRABALHO

No final do século XIX, a atividade gomífera possibilitou à capital do Pará transformar-se no principal centro econômico, político e cultural do Norte do país. Entretanto, no início do século XX, com a queda do preço internacional da borracha, começou a delinear-se um quadro nada animador. À medida que a crise econômica se aprofundava, difundia-se a ideia de que a cidade havia empobrecido, perdido o brilho, o fausto, o esplendor da Belle Époque. Assim, os intelectuais, a partir da década de 1920, ao buscarem construir uma identidade para a Belém contemporânea, procuraram filia-la à urbe do passado criando uma memória idealizada e mitificada sobre o período anterior.

Neste capítulo, inicialmente, a intenção é verificar como foi gestada essa memória que procurava vincular a Belém contemporânea à urbe da Belle Époque. Em seguida, as impressões deixadas pelos visitantes servem de suporte para se compreender como diversas representações começaram a ser geradas nesse momento, fazendo com que Belém despontasse como a Metrópole da Amazônia, a cidade das mangueiras, do sol, da chuva, das sombras, possuidora de uma população morena, alegre e acolhedora, representações que buscavam criar uma nova identidade para a urbe. Logo depois, focaliza-se o cotidiano da cidade. Recupera-se a movimentação intensa de pessoas, os pregões sendo entoados pelos vendedores e vendedoras de rua, o trabalho feminino nas fábricas de castanha e na indústria de panificação.

1.1 BELÉM: MÚLTIPLAS IMAGENS

Belém, minha terra, minha casa, meu chão/ Meu sol de janeiro a janeiro a luar/ Me beija, me abraça que eu quero matar/ A doida saudade que quer me acabar/ Sem círio da virgem, sem cheiro cheiroso,/ Sem a “chuva das duas” que não pode faltar,/ Cochilo

saudades na noite abanando,/ Teu leque de estrelas, Belém do Pará!³

Entre 1870 e 1912, Belém, a capital do Pará, experimentou o que ficou conhecido como a Belle Époque Amazônica.⁴ A acumulação de riquezas provenientes principalmente da extração e comercialização do látex da seringueira possibilitou a reestruturação, o embelezamento e a higienização do espaço urbano. Diversas mudanças e transformações foram postas em curso.

No discurso das elites, o sentido das mudanças passava pela “destruição da imagem da cidade desordenada, feia, promíscua, imunda, insalubre e insegura”.⁵ Destarte, propunha-se o erguimento de uma urbe ordenada, higiênica, segura e civilizada. Belém adquiria outros contornos urbanísticos, ganhava, em certa medida, feições de cidade “moderna”, tendo como modelos as cidades de Paris e Londres.

As elites econômicas, políticas e intelectuais introduziram em Belém não apenas características urbanísticas europeias, mas também elementos socioculturais inspirados na Europa. Ser moderno estava relacionado ao estilo de vida, aos comportamentos e aos hábitos europeus, difundidos amplamente pelos grupos

³ A Canção “Bom dia, Belém” foi composta por Edir Proença (música) e Adalcinda Camarão (letra). Edir Proença nasceu em Belém em 19 de maio de 1920 e faleceu em 5 de maio de 1998. Junto com Paulo César Paranhos, Delival Nobre, Herald Tabb Moraes e Sidônio Figueiredo, criou o “Bando da Estrela”, conjunto musical ao estilo do “Bando da Lua” que perdurou de 1939 a 1942. Compôs sambas, foxes, chorinhos e jingles comerciais, sendo pioneiro no gênero em Belém. Formou-se em Direito em 1943, entretanto, dedicou-se ao jornalismo, atuando na Rádio Clube do Pará como cronista e locutor esportivo e em diversos jornais da capital paraense, como “Folha do Norte”, “A Vanguarda”, “O Liberal”, entre outros. Cantava e tocava violão em serestas, produzindo algumas canções que foram posteriormente registradas no LP editado pelo Núcleo de Arte da UFPA. Em 1977, participou do Festival “Três Canções para Belém” com a música “Bom dia Belém”, alcançando o 4º lugar. A canção foi gravada no disco do festival por Edir Augusto, Fafá de Belém e Leila Pinheiro. Ver verbete em: SALLES, Vicente. **Música e Músicos do Pará**. 2ªed. Belém: Secult/Seduc/Amu-Pa, 2007. p.272. Adalcinda Camarão nasceu em Muaná, na Ilha do Marajó, em 18 de julho de 1914, e faleceu em Belém, em 17 de janeiro de 2005. Poetisa e compositora, ocupou a cadeira de nº 17 na Academia Paraense de Letras. Em 1938 Cléo Bernardo e Sylvio Braga lançaram a revista “Terra Imatura”, que circulou até 1942; além da participação de Adalcinda Camarão, a revista contou também com a contribuição de Celeste Camarão, Dulcinéia Paraense, Paulo Plínio Abreu e Rui Barata. Em 1956 viajou a estudo para os Estados Unidos, onde fixou residência em 1958.

⁴ Sobre a Belle Époque em Belém, ver: SARGES, Maria de Nazaré. **Belém: Riquezas produzindo a Belle Époque (1870-1912)**. Belém: Paka-Tatu, 2000. Sobre a Belle Époque em Manaus, a obra de referência é: DIAS, Edineia Mascarenhas. **A ilusão do Fausto: Manaus - 1890-1920**. Manaus: Valer, 1999.

⁵ SARGES, op. cit., p.16.

elitizados, para os quais urgia “civilizar” a população do ponto de vista da moral, dos valores e dos costumes, na busca de exterminar todos os traços culturais que lembrassem a “barbárie” promovida por índios, negros, mestiços e caboclos, que, por meio de diversos expedientes, se deixavam visualizar no espaço citadino.⁶ As transformações em curso sobrepunham variados ritmos sociais, experiências vividas, visões de mundo, temporalidades e elementos socioculturais, cujos encontros e desencontros geravam algumas tensões no tecido urbano.

A Belle Époque Amazônica está na memória dos belenenses como um período faustoso, esplendoroso, em que Belém, a “Paris n’América”, viveu um tempo melhor. Durante esse período, nos locais mais requintados, se falava francês, comiam-se, bebiam-se e vestiam-se produtos vindos diretamente das principais cidades europeias, circulavam pela cidade bondes modernos e confortáveis, usufruía-se energia elétrica, limpeza pública, saúde, educação, podia-se assistir a bandas de música tocando nos coretos das praças, frequentar o Teatro da Paz e ter o prazer de acompanhar óperas e operetas, passear tranquilamente pelas ruas, praças e largos e observar a população “elegante”, “fina” e “aristocrática” que transitava pela urbe. Em parte, a historiografia regional, ao privilegiar o período como foco de suas análises, contribuiu para a consolidação dessa tradição.

Decorrido esse período de esplendor, certa nostalgia e algum lirismo em torno do passado da Belle Époque tomavam posse das almas dos moradores mais “ilustres”. Uma aura poética passou a envolver as lembranças, criando imagens em que se buscava estabelecer vínculos com a cidade de outrora. Assim, começava a se estabelecer uma tradição, um prolongamento da modernidade da Belle Époque, uma

⁶ Segundo Norbert Elias, “duas idéias se fundem no conceito de civilização. Por um lado, ela constitui um contraconceito geral a outro estágio da sociedade, a barbárie. Este sentimento há muito permeava a sociedade. [...] A civilização não é apenas um estado mais um processo que deve prosseguir”. Nesse sentido, o autor esclarece que o processo civilizador “absorve a idéia de um padrão de moral e costumes, isto é, tato social, consideração pelo próximo e numerosos complexos semelhantes”. ELIAS, Norbet. **O Processo Civilizador**. Vol.1 - Uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. p.62.

filiação desta com a modernidade dos anos de 1920 a 1940, presente em fotos, crônicas e memórias. Essa tradição – surgida na década de 1920 e marcada por lembranças saudosas dos “tempos bons”, de “fausto”, de “abundância”, de “alegria” e de “tranquilidade”, lembranças essas que remetiam quase sempre a monumentos, casarões, igrejas, teatros e praças símbolos da Belle Époque –, ao se consolidar, forjou a ideia de decadência da cidade.

Uma vez que a modernidade da Belle Époque se pautou pela exclusão sociocultural dos grupos populares, a memória criada em torno do período legitimava, fixava e difundia as ações empreendidas pelas elites, ligando a cidade do passado à do presente, na tentativa de atender às suas novas necessidades. Portanto, a ideia de decadência foi gestada pelas elites e posteriormente reproduzida pela historiografia regional, baseada em uma visão europeizante de Belém e dos que pensavam ter existido o “fausto”, o “esplendor” e a “riqueza” somente na cidade dos tempos da Belle Époque .

A memória, assim como a identidade, é fruto de construções realizadas continuamente pelos mais variados grupos sociais, estando, portanto, em permanente processo de transformação. A identidade, enquanto bem simbólico, originada a partir de experiências reais, é conquistada em espaços comuns de sociabilidade e forjada por meio da memória social. Nesse sentido, nas décadas de 1920 a 1940, foram forjadas representações buscando dotar Belém de identidade nova.

Enquanto na Belle Époque a cidade era considerada a “Paris n’América”, nas décadas seguintes passou a caracterizar-se por sua exuberância e beleza natural, por seu povo receptivo e acolhedor, passando a ser intitulada “a cidade morena”, “do sol”, “das mangueiras”, “das sombras”, “da chuva” e “do sorriso”. Então, à medida que se tentava harmonizar as relações socioculturais, tendia-se a ocultar os conflitos e tensões presentes no tecido urbano.



**Figura 1 - Vitória Régia - Capa da Revista Pará Ilustrado.
A imagem ilustra a exuberância natural do Pará, 1940.**

Acervo da Academia Paraense de Letras.

Emblemática é a crônica intitulada “Minha Cidade Morena”, em que Proença⁷ exaltava todo o seu amor pela cidade em que nasceu, viveu e esperava morrer.

[...]

Conheço-a desde pequeninho. Desde quando eu, de calcinhas curtas e borzeguins, comecei a ter contato com a rua.

Eu me lembro tanto como se fosse hoje...

⁷ Edgar Campos Proença nasceu em Belém, em 4 de fevereiro de 1892, e faleceu em 27 de dezembro de 1972. Jornalista, radialista e bacharel em Direito, atuou em diversos jornais e revistas da capital. Foi diretor da Revista Pará Ilustrado. Junto com Eriberto Pio e Roberto Camelier, fundou, em 1928, a primeira estação radiofônica do norte do Brasil, a PRC5. Na década de 1930 foi diretor do Departamento de Imprensa e Propaganda. Em 1937 publicou “Colcha de Retalhos” e em 1941 “Gravetos”. Os livros contêm diversas crônicas publicadas na imprensa sobre a cidade e seus moradores.

Belém não era mais bonita do que agora, mas tinha qualquer coisa suavemente lírica.

Que saudades que eu tenho, como Casimiro de Abreu, de meus oito anos! Que saudade do tempo em que, trepado nos telhados, empinava meu “papagaio”, aproveitando o “geral” de uma tarde em que se agitavam as folhas das palmeiras da Estrada de São José, cheia de faceirice!

Que saudade da saída da escola, sorrindo, assobiando, vivendo sem conhecer as agruras da vida! Que saudade do meu pião comprado no “barbadinho” aquela casa modesta, numa rua estreita cheia de atalhos, hoje alinhada, repleta de prédios de cimento armado, cheia, a noite, das luzes faiscantes dos hotéis e dos bares. A moderna “Avenida Quinze”!

Que saudade das noites enluaradas, quietas em que se deslumbrava espiando as estrelas que tremeluziam, que piscavam para os namorados da terra, como quem lhes diz:

- Estou vendo tudo!...⁸

Ao “flanar” pela cidade, o cronista fazia emergir um tempo e um espaço existentes em sua memória. Para Proença, na Belém de seu tempo de criança podia-se ter uma infância tranquila, sem dificuldades financeiras, sorria-se, assovia-se e brincava-se livremente por entre as árvores, corria-se pelas ruas e vielas ou simplesmente parava-se nas esquinas para jogar pião com os amigos.

A calma existente na cidade de sua infância, assim como a “rua estreita e cheia de atalhos”, foi transformada. Em seu lugar despontavam ruas amplas e modernas em que predominava o burburinho de bares e hotéis, com suas “luzes faiscantes”, com o vai-e-vem incessante de pessoas e sons a retirarem a tranquilidade, o sossego dos moradores. O excesso de luzes impedia a visão das estrelas que tremeluziam no céu! No lugar da rua estreita, antes tão familiar, surgiam ruas modernas com as quais o cronista não mais se identificava.

O narrador tornava-se então nostálgico pela constatação de que a rua em que vivera a infância cedeu lugar a outra não reconhecida, rompendo com os laços de afetividade e identidade que mantinha com o espaço. Essa não identificação poderia ter ocasionado a perda da aura lírica atribuída à cidade; porém, a modernidade da Belle

⁸ PROENÇA, Edgar. **Gravetos**. São Paulo: Anchieta, 1941. p.19/27.

Época prolongava-se na Belém dos anos de 1920 a 1940, que, assim, era considerada herdeira e continuadora do projeto anterior.⁹ Ambas, a Belém da Belle Époque e a Belém das décadas posteriores, eram consideradas bonitas, cultas e elegantes, já que exprimiam modernidade.

A narrativa prossegue:

Belém depois cresceu. Perdeu, como os moços ricos que não olham o dia de amanhã, o esplendor de sua riqueza. A borracha caiu. E a minha cidade ficou pobre, mas decente. Ficou sem o fausto das suas irmãs, mas não lhe diminuiu o aspecto e o desembaraço social. Ficou com as suas mulheres, com os seus jardins, com o seu Museu, com a Basílica, com as suas manhãs de sol que falam pela “boca vermelha e impassível das rosas”.

[...]

Amo-a com ternura e com ciúmes. Quanto mais a vejo desenvolver-se, granfinar-se, mais eu evoco, com a felicidade que a hipermnésia nos proporciona, os tempos que se foram. [...]

Aquele passo pela Avenida Nazaré o meu pensamento fica preso, grudado a uma casa de azulejos, junto á antiga Farmácia Galeno, hoje Bar Estrela. Foi ali que eu nasci. Meu pae sempre me dizia, apontando-a: - Nesta casa nasceu um “grande homem” vae ser tudo na vida! [...]¹⁰

Para o narrador, a cidade cresceu, mas, “como os moços ricos que não se preocupavam com o dia de amanhã, perdeu o esplendor de sua riqueza”. Os tempos áureos da borracha estavam longe, não existiam mais. A borracha desvalorizou-se e a

⁹ As reflexões de Maurice Halbwachs sobre a memória contribuíram para as análises desenvolvidas nesta pesquisa. Para Halbwachs, a memória individual remete a um grupo. O indivíduo é portador de lembranças que estão sempre interagindo com a sociedade, seus grupos e instituições. O autor entende que a rememoração individual se faz na tessitura das memórias dos diferentes grupos com os quais o indivíduo se relaciona. Halbwachs considera que: “Nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se tratando de acontecimentos nos quais só estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós.” Logo, as lembranças se alimentam das diversas memórias oferecidas pelo grupo, a que Halbwachs denomina “comunidade afetiva”. E dificilmente há lembranças fora do quadro de referências. Tanto nos processos de produção da memória como na rememoração, o outro tem um papel fundamental. A memória coletiva tem, assim, uma importante função: contribuir para o sentimento de pertencimento a um grupo de passado comum, que compartilha memórias. Ela garante o sentimento de identidade do indivíduo, calcado numa memória compartilhada não só no campo histórico, do real, mas sobretudo no campo simbólico. HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990. p.26.

¹⁰ PROENÇA, Edgar. **Gravetos**. São Paulo: Anchieta, 1941. p.19/27.

cidade ficou pobre. “Ficou sem o fausto” do período anterior, mas isso “não lhe diminuiu o aspecto e o desembaraço social”.

Diante da decadência econômica, restavam à cidade e aos seus moradores as suas mulheres, os seus jardins, o Museu Emílio Goeldi, a Basílica de Nazaré e as manhãs de sol, que falavam pela “boca vermelha e impassível das rosas”. Lembranças de um passado, de uma cidade, de uma modernidade considerada esplendorosa. E era essa lembrança que, por um instante, desejava-se reter, como quem tivesse medo de que ela se desvanecesse definitivamente. Por isso, quanto mais Belém crescia e se desenvolvia, mais se evocavam os tempos felizes de outrora, “com a felicidade que a hipermnésia¹¹” proporcionava.

Ainda segundo Proença, embora os tempos áureos, faustosos, esplendorosos não mais existissem, a cidade continuava “decente”, com o mesmo “aspecto e desembaraço social”. Sua “cidade morena”, amada “com ternura e ciúmes”, continuava a desenvolver-se, a “granfinar-se”, a cultivar hábitos, costumes e valores considerados modernos. Ainda que não se construíssem mais prédios suntuosos, a “cidade morena” e seus moradores mantinham viva a memória daquele passado considerado monumental, com suas igrejas, teatro, museu, praças, ruas, avenidas e suas “manhãs de sol”. De noite, as luzes faiscantes dos bares e hotéis não permitiam mais visualizar e apreciar a beleza das estrelas, mas as manhãs de sol não lhe foram retiradas.

A imagem de uma cidade tranquila, ao passo que romanceava a modernidade belenense, ocultava os conflitos e as tensões do processo de modernização, no passado e no presente. Esquecia-se que a Belém dos anos de 1920 a 1940, assim como a Belém da Belle Époque, não conseguia dar conta de estender os benefícios da modernidade aos setores populares. Portanto, sobre a fachada de cidade culta e moderna camuflava-se a exclusão de amplos setores da população que não tinham acesso aos benefícios da modernidade propagandeados pelas elites.

¹¹ PROENÇA, Edgar. **Gravetos**. São Paulo: Anchieta, 1941. p.19/27.

Observava-se a permanência de modos de vida, práticas culturais, temporalidades e ritmos sociais ligados a negros, índios e caboclos, os pobres urbanos, que, frente ao processo de transformação, resistiam, se adaptavam, se mesclavam, se modificavam e, lançando mão de diversas estratégias, se deixavam visualizar no espaço citadino.

O projeto de modernidade belenense, portanto, era excludente, na medida em que atendia apenas aos interesses dos grupos elitizados. Mas, ao mesmo tempo, essa memória, ao alimentar-se de imagens, sentimentos, ideias e valores, difundia-se e criava uma identidade sociocultural para a cidade, identidade essa que ligava a Belém de outrora, a urbe das elites e seus territórios, à cidade do presente. Estabelecia-se, por conseguinte, o que deveria ser lembrado, ou seja, o que era válido e aceitável, e o que deveria ser esquecido, apagado da memória.

Eneida de Moraes¹² também evocava imagens da cidade em que viveu a infância:

[...] Quando o cansaço tomava conta de mim, eu fechava os olhos e viajava a minha cidade, tal como era no tempo de meu pai. A borracha alta, muito dinheiro, muita alegria. Meu pai rico, a casa grande e bela, o enorme quintal com sua enorme mangueira, abieiros, a caramboleira, a açuceneira debruçando-se na janela do meu quarto de dormir. Nos dois jardins que ladeavam a casa, floresciam rosas Monte Cristo, tão vermelhas e perfumadas, dalias de todas as cores, jasmims-bogaris enchendo com o seu cheiro espalhafatoso as noites.

[...]

Quinze anos passei sem ver Belém, a não ser em minhas constantes, imaginarias viagens. Quando realizei o desejado encontro em 1945, encontrei-a morta, terrivelmente morta. A miséria comendo de rijo aquelas carnes morenas, capim crescendo livremente nas ruas e nas praças cobrindo espadas de

¹² Nasceu em Belém, em 23 de outubro de 1903. Aos oito anos foi enviada para estudar no Rio de Janeiro. Retornou em 1916, permanecendo na cidade natal até 1930, ano em que instalou-se definitivamente na capital federal. Em Belém escreveu crônicas e poemas para jornais, revistas e periódicos. Em 1932 ficou presa durante 4 meses por seu envolvimento no Movimento Constitucionalista de São Paulo. Engajada nas lutas políticas contra o governo de Getúlio Vargas, foi novamente encarcerada em 1936. No cárcere escreveu o livro de contos “Quarteirão”. Distante de Belém desde 1930, retornou à capital em 1945. Escreveu Aruanda em 1957 e Banho de Cheiro em 1963. Apaixonada pelo carnaval, participava ativamente das festas carnavalescas no Rio de Janeiro; em 1958 escreveu “História do Carnaval” e em 1972 foi homenageada pela Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro.

gerais e corpos de mulheres nuas; as estatuas da **Praça Batista Campos**. Jardins abandonados, sem canteiros nem flores. Luz não havia e as noites eram mais tristes, se bem que tivessem ainda a acariciá-las o céu sempre cheio de estrelas e o violento perfume dos jasmims-bogaris.

Foi difícil encontrar, naquela cidade abandonada a minha cidade. [...] Que tristeza encontrá-la assim. Indústria não há, não há comercio, não há dinheiro, era o que eu ouvia dizer olhando minha cidade morta. [...]¹³

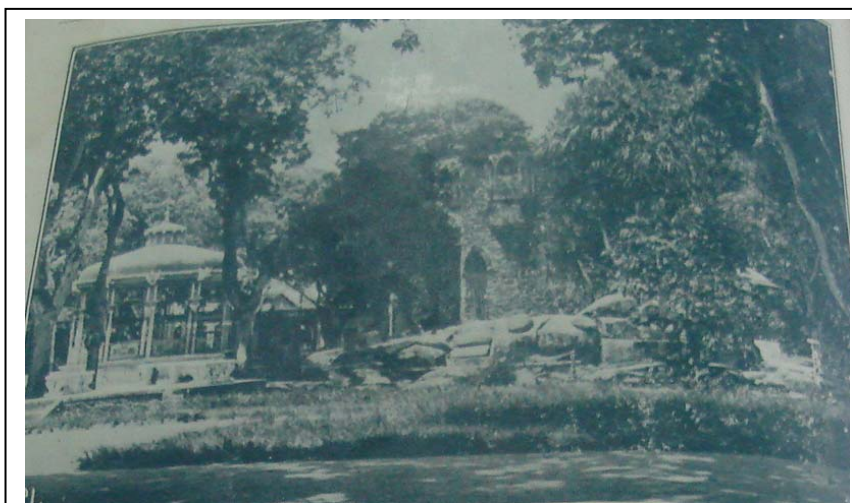


Figura 2 - Praça Batista Campos. Revista Pará Ilustrado, seção “Nossa Terra Bonita”, 1940.

Acervo da Academia Paraense de Letras.

Ao retornar à cidade depois de uma ausência de quinze anos, a narradora se deparou com uma Belém diferente daquela onde vivera uma infância alegre e tranquila. No reencontro com a urbe que tanto amava, deixava transparecer sentimentos de saudade, decepção, tristeza, alegria. Mistura de sentimentos que diziam um pouco sobre o que sentia naquele momento: ao mesmo tempo em que se alegrava pelo reencontro tão desejado, decepcionava-se diante da situação de abandono na qual encontrou a cidade.

A Belém com a qual sonhava e que desejava reencontrar era a do seu tempo de criança, em que a alta da borracha permitiu a circulação de dinheiro e propiciou o fausto econômico. A riqueza de seu pai lhe possibilitou desfrutar uma vida confortável

¹³ MORAES, Eneida de. **Banho de Cheiro**. Belém: Secult/FCPTN, 1989. p.215-6. (grifo nosso)

em uma “casa grande e bela”, com um enorme quintal onde se avistava uma “mangueira, abieiros, a caramboleira” e a açucena a debruçar-se na janela de seu quarto de dormir. A memória olfativa a fazia reviver, retornar a um tempo em que podia sentir os cheiros vindos dos “jardins que ladeavam a casa” e os perfumes das rosas, dalias e jasmims que penetravam pela janela de seu quarto e espalhavam-se pelo interior da moradia.

As descidas de bicicleta na escadaria da Praça da República, brincadeira vivida junto aos irmãos, enchiam-lhe de alegria o coração, saudosa de um passado que buscava reviver. Ao caminhar pela Avenida Nazaré, lembrava a multidão que acompanhava o Círio de Nossa Senhora de Nazaré¹⁴ e os passeios realizados no Largo:

No meu tempo de menina, com a borracha alta, as elegantes de Belém mandavam buscar na Europa vestidos especiais para as noites da festa de Nazaré. E desfilavam no largo, como em passarelas.

S. Jerônimo, Dr. Morais, só em Belém Deodoro e Generalíssimo (o exagero amazônico); ruas de minha intimidade; [...] E as mangueiras encarregando-se de dar sombra, faceiras sempre, tão faceiras que adoram a chegada de outubro, momento em que a prefeitura manda pintar de branco seus troncos. Sempre desejaram ser bailarinas as nossas mangueiras; é o que sinto nelas desde menina.

As senhoras e senhoritas “elegantes” de Belém trajavam vestidos vindos diretamente da Europa e, nas noites de festa, passeavam pelo Largo de Nazaré, onde ostentavam riqueza e demarcavam em público sua presença e distinção social.¹⁵ As ruas São Jerônimo, Dr. Morais, Deodoro e Generalíssimo¹⁶ são territórios com os quais manteve laços de identidade. Liricamente, as mangueiras, com suas copas

¹⁴ A festa em homenagem a Nossa Senhora de Nazaré, padroeira do Pará, ocorre todos os anos, no segundo domingo do mês de outubro. Durante quinze dias, na chamada quadra nazarena, misturam-se atividades religiosas e profanas. No Largo de Nazaré, em frente à igreja, realiza-se o arraial que congregava uma população bastante heterogênea.

¹⁵ A noção de distinção cultural encontra-se em Pierre Bourdieu. Refere-se às diferenças que se desenham no espaço social e que “tendem a funcionar simbolicamente [...] como um conjunto de Stande, isto é, de grupos caracterizados por estilos de vida diferentes”. BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. São Paulo: Brasiliense, 1998. p.144.

¹⁶ As ruas referidas localizam-se na parte central da cidade.

enormes, ganhavam vida, transformando-se em bailarinas, as “faceiras bailarinas” de Eneida.¹⁷

Imagens, ideias, valores e sentimentos cruzam-se e entrecruzam-se nas duas narrativas, lembrando um passado de abundância, alegria, felicidade e em que até as noites eram mais bonitas e românticas e a vida, melhor. A relação de afetividade e identidade com a rua, expressão das mudanças e transformações urbanas, se redefiniam, se alterava, se recriava. Ao evocarem o passado da Belle Époque, os narradores começavam a criar uma tradição que ligava a Belém do presente à cidade de outrora. A modernidade da urbe parecia querer destruir, apagar da memória a cidade do passado, daí a necessidade de evocá-la, tentando aprisioná-la, retê-la antes que se perdesse e desvanecesse totalmente.

Nas palavras de Moraes, Belém agora era uma cidade diferente daquela em que havia passado a infância. Essa Belém referida era uma cidade “morta”, em que a miséria encontrava-se disseminada, o capim crescia “livremente nas ruas e praças”, os jardins estavam “abandonados, sem canteiros nem flores”, sem energia elétrica, o que fazia com que as noites fossem mais tristes, se bem que ainda continuavam com “o céu sempre cheio de estrelas e o violento perfume dos jasmims-bogaris”. A cidade amada encontrava-se empobrecida, levando a cronista a considerar que “envelhecera sem dignidade”. Não havia indústria, comércio, dinheiro. Mas a urbe crescia e era invadida “pelos bangalôs e arranha-céus”, o que fazia a autora lamentar seu crescimento vertical e a perda de suas características arquitetônicas.¹⁸

A cidade empobrecida a que Moraes e Proença se referiam era a das elites, com suas praças, ruas e avenidas, antes limpas, arborizadas e iluminadas, ou seja, era a que usufruía benefícios ditos modernos, com a qual mantinham laços afetivos e de identidade. A outra cidade, com ruas esburacadas, enlameadas, sem luz elétrica e transporte coletivo, não aparecia nas narrativas. Entretanto, a Belém “empobrecida, sem indústria, comércio e dinheiro”, dava continuidade ao processo de urbanização e modernização, descaracterizando o centro, com a destruição dos casarões e o

¹⁷ MORAES, Eneida de. **Banho de Cheiro**. Belém: Secult/FCPTN, 1989. p.215-6.

¹⁸ *Ibidem*. p.217-8.

erguimento de arranha-céus e bangalôs, símbolos da nova modernidade e da identidade que começava a ser forjada na capital do Pará.

Nas narrativas, as lembranças saudosas de um tempo de abundância e a ideia de que a indústria e o comércio declinaram e a cidade empobreceu serviram para consolidar a memória de uma Belém grandiosa e faustosa na Belle Époque e decadente nas décadas de 1920 a 1940.

Com a crise da borracha, a partir de 1912, ocorreu uma reorientação na aplicação dos recursos anteriormente investidos na extração e comercialização do látex da seringueira. Na década de 1920, os investimentos na comercialização de produtos como a juta, a castanha, o cacau, a pimenta, o algodão e a madeira se intensificaram, provocando o aumento da exportação desses produtos.¹⁹ A produção industrial, apesar de incipiente, manteve-se ativa. Fábricas de cerveja, gelo, produtos alimentícios, pneumáticos, sabão, cordas, carroças, serrarias, entre outras, mantiveram-se em funcionamento.²⁰

As revistas e jornais apontavam a permanência de um movimentado comércio varejista na rua João Alfredo.²¹ Tal dinâmica industrial e comercial em nada coincidia com a ideia de uma cidade decadente e empobrecida. Entretanto, foi fato que a crise da borracha atingiu a cidade e a região, principalmente na década de 1920; seus reflexos ficaram visíveis ao atingirem tanto a capacidade de investimento do poder público como a capacidade financeira dos moradores, em decorrência do aumento do custo de vida. Nas décadas seguintes, mudanças nas diretrizes políticas do país e do Pará, somadas às novas demandas geradas pela Segunda Guerra Mundial, trouxeram novas perspectivas de crescimento para Belém.

¹⁹ MOURÃO, Leila. **Memórias da Indústria Paraense**. Belém: FIEPA, 1989. p.18-9.

²⁰ PENTEADO, Antonio Rocha. **Belém do Pará: Estudos de Geografia Urbana**. Belém: Universidade Federal do Pará, 1968. p.166-7.

²¹ As análises desenvolvidas por Penteado apontam na mesma direção. Para este autor, o comércio varejista estendia-se também pelas ruas 13 de Maio e Manoel Barata. Ver: *Ibidem*.

Cruzando-se as narrativas de Proença e Moraes com as análises de Penteado,²² percebe-se que a expansão da cidade se dava em duas frentes: de um lado, ocorria o crescimento vertical nas áreas consideradas centrais, como Nazaré, São Brás e Batista Campos, levando o bairro de Nazaré a crescer 90,27%; e, de outro, havia a maior concentração populacional nos bairros do entorno. Nos bairros Umarizal, Marco e Telégrafo aglomeravam-se 30,77% dos habitantes de Belém. Por sua vez, o bairro do Jurunas, considerado um bairro suburbano, apresentava o incrível índice de crescimento populacional de 701,08%.

O notável crescimento de Nazaré, São Brás e Batista Campos estava ligado à presença de edifícios, ou “arranha-céus”, nesses bairros centrais e elitizados. Os apartamentos, com preços inacessíveis aos populares, levaram os belenenses de classes menos favorecidas a optar por se comprimirem nos bairros próximos ao centro, o que provocou o crescimento exagerado de alguns deles, como o já citado Jurunas. Devido à falta de infraestrutura e ao transporte precário nos bairros suburbanos, a alternativa mais viável era morar em locais que lhes permitissem chegar mais rapidamente ao centro da cidade, onde boa parte da população moradora dos arrabaldes exercia suas atividades cotidianas.

Das narrativas emergiam imagens de uma Belém culta, elegante, moderna e de um tempo em que a vida era tranquila e melhor, além da ideia de uma cidade pobre e decadente. Percebe-se também que, enquanto Proença lembrava as palmeiras agitadas pelo vento nas tardes de brincadeiras, Moraes remontava às mangueiras, que traziam sombra e balançavam ao sabor do vento, dando-lhe a impressão de dançarem como bailarinas. A cidade considerada pobre, decadente, envelhecida não deixava de ser bela, não perdia sua exuberância natural. Essa imagem romanceada harmonizava as relações entre natureza e cidade e encontrava-se também nos relatos de intelectuais que visitaram a capital do Pará a partir dos anos de 1920.

Desde o século XVII, encontram-se diversas narrativas de viajantes europeus sobre Belém. Esses relatos descreviam os hábitos e costumes dos moradores e, em

²² PENTEADO, Antonio Rocha. **Belém do Pará: Estudos de Geografia Urbana**. Belém: Universidade Federal do Pará, 1968. Os dados populacionais apontados pelo autor referem-se à década de 1950, entretanto, eles ajudam na análise que está sendo desenvolvida.

geral, concentravam-se nas impressões dos visitantes acerca da grandiosidade da terra e do seu exotismo, que movia a percepção do olhar etnocêntrico do europeu sobre a região, a cidade e seus habitantes. Entretanto, a presente análise se propõe a focalizar, especificamente, as narrativas dos intelectuais que visitaram a cidade ou que nela moraram nas décadas de 1920 a 1940.

Em algumas descrições, a Amazônia despontava como região selvagem, primitiva, o Éden perdido, a morada dos deuses, e Belém como o grande centro de civilização criado em um meio considerado inóspito. A capital do Pará apresentava-se, então, como a metrópole da Amazônia.

As impressões deixadas por Andrade²³ em 1940 sobre Belém são emblemáticas:

Santa Maria de Belém do Grão Pará é uma cidade que não se parece com nenhuma outra. Quem se depara com essa porta de sol da Amazônia, venha de onde vier, seja qual for a rota que o leva até ali, percebe instantaneamente estar diante, si não do imprevisto, pelo menos do surpreendente. [...] Não é em vão que a sua frente, pela baía do Guajará, até Salinas e mais além ainda, a perder de vista, dois oceanos comprimem-se, empurram-se, misturam-se, outra vezes repelem e de novo se aceitam. [...] e itinerário fatal da civilização que o sol comanda em sua marcha aparente de horizonte a horizonte; do âmago forte, primitivo da América, e da epiderme litoreana da Europa experiente e requintada, convergem elementos dessa fusão prodigiosa que tem seu resultado ainda recente, e todavia já singularmente sólido, na maior e mais civilizada de todas as cidades do mundo que se localizam entre cinco graus acima e abaixo do equador.

Daí o sincretismo pitoresco das suas perspectivas, dos seus aspetos sociais e urbanos. [...]²⁴

Para esse autor, Belém era pitoresca e surpreendia aqueles que a visitavam. Porta de entrada da Amazônia, a capital do Pará cercava-se de água por todos os lados. Banhada pela caudalosa baía do Guajará, com suas águas turvas e agitadas, causava

²³ Gilberto Osório de Andrade nasceu no Recife em 1912 e faleceu em 1987. Jornalista, escritor, bacharel em Direito e professor de História e Geografia. Em 1940, quando escreveu a crônica “A Amazônia na Exposição Nacional Belém-Pará”, era redator-chefe do “Diário da Manhã” do Recife.

²⁴ ANDRADE, Gilberto Osório. “A Amazônia na Exposição Nacional Belém-Pará”. **Pará Ilustrado**. Ano III. n.53. Belém, 24/02/1940. p.14.

admiração pela exuberância natural e pelos seus aspectos civilizados. Mesmo diante das dificuldades impostas pela natureza e do primitivismo da região, a cidade era “itinerário fatal da civilização”. No seu processo de formação, misturavam-se elementos “primitivos da América” e também “da Europa experiente e requintada”; essa fusão foi capaz de transformar Belém “na maior e mais civilizada de todas as cidades” localizadas no hemisfério equatorial.²⁵

Na narrativa percebem-se referências à abundância de água e certo temor diante do portentoso rio Amazonas. A Amazônia despontava como região primitiva, um meio natural inóspito. Rio e água sinalizavam comportamentos do homem amazônico e com os quais Belém teve de conviver. Rio que, com suas enchentes e vazantes, estabelecia ritmos e modos de vida às populações que viviam às suas margens e que dele dependiam para viver. Rio que nutria, mas que também trazia desolação e destruição. “Quando a baía de Guajará” enchia, era possível visualizar canoas trafegando em suas margens, as roupas sendo lavadas e ouvir os murmurinhos dos moradores da Vila da Barca.²⁶ Mas quando a maré baixava, deparava-se o ribeirinho com a “desolação, a lama, o lodo e os mosquitos”.²⁷

Água do rio, água da chuva, chuva que caía cotidianamente sobre a cidade, “chuva matematicamente das luas cheias, das luas novas. Chuva cronométrica das três horas, das cinco horas, das sete horas, conforme a lua. Chuva relógio de Belém”.²⁸ Chuva que amenizava o calor, mas também esquentava e trazia mais chuva. “Porque na Amazônia, ao contrário do que” pensavam os visitantes, o calor, ao invés de secar, provocava mais chuva.²⁹ Chuva que estabelecia e impunha comportamentos e hábitos aos moradores. Chuva que fecundava e fertilizava o solo, mas que aumentava os problemas e dificuldades dos moradores dos bairros suburbanos, que, alagados e enlameados, lutavam para conseguir a circulação das carroças, carrinhos de mão, bicicletas e autos que serviam ao transporte de pessoas e produtos. Chuva que,

²⁵ ANDRADE, Gilberto Osório. “A Amazônia na Exposição Nacional Belém-Pará”. **Pará Ilustrado**. Ano III. n.53. Belém, 24/02/1940. p.14.

²⁶ A Vila da Barca referida pela autora congregava uma população que vivia às margens do rio e sobre palafitas.

²⁷ MORAES, Eneida de. **Banho de Cheiro**. Belém: Secult/FCPTN, 1989. p.215-6.

²⁸ ANDRADE, op. cit., p.14.

²⁹ *Ibidem*.

segundo Jacques Flores,³⁰ chegava trazendo alegria às crianças das camadas populares, que ficavam “possuídas sob o forte rodamoinho do chuvarê”, esperando que “as cargas dagua e a ventania” derrubassem as mangas das árvores. Chuva que divertia, mas também provocava espirros, “narizes entupigaitados”, rouquidões, tosses, gripes, todo um feio cortejo de tanglomanglos³¹.

Chuva que desabava inesperadamente, levando ao “corre-corre do povarêo em busca de abrigo”, mas que também, caso o sujeito se encontrasse em casa, trazia-lhe “um encanto delicioso, sobretudo à noite”, quando se buscava descanso e tranquilidade esticando o corpo nos “fios”³². Encanto e tranquilidade que podiam ser perturbados por “uma, duas, três ou mais goteiras” a caírem insistentemente no interior da moradia, levando seus inquilinos a trocarem os objetos de lugar, procurando evitar que sofressem com as gotas que insistiam em cair.³³ Modos de vida, temporalidades e ritmos sociais que não transpareciam nas narrativas e que, aparentemente, estavam afastados; no entanto, entrechocavam-se por meio das trocas e circularidades existentes entre os moradores da urbe.

Ainda no que diz respeito à narrativa, percebe-se que conduz à visualização de Belém como o grande centro civilizado em um meio tão “selvagem”. A civilização da capital do Pará, segundo Andrade, somente foi possível com a combinação dos elementos da América primitiva, com sua população de índios, negros, mestiços e caboclos, e da Europa “experiente e requintada”. O progresso europeu foi capaz de levar a modernidade aos espaços mais “longínquos” e “primitivos”. E Belém sintetizava essa grande obra europeia: a civilização nos trópicos. A capital do Pará e a Amazônia foram obrigadas a conviver com essa imagem ambígua. De um lado, uma região “selvagem”, com sua população “primitiva”; do outro, a cidade “civilizada”, com sua população elegante e requintada.

³⁰ Jacques Flores era o pseudônimo de Luís Teixeira Gomes. Poeta modernista, participou da criação da “Associação de Novos” e da Revista “Belém Nova”. Foi membro da Academia Paraense de Letras. Nasceu em Belém em 10 de julho de 1898 e faleceu em 12 de dezembro de 1962.

³¹ Expressão amazônica, de origem africana, que significava, grosso modo, “coisa desagradável”, “males de saúde”, “aborrecimentos”.

³² O cronista está fazendo referência às redes de dormir. No decorrer da narrativa, faz questão de frisar que os problemas relacionados a goteiras não se aplicavam aos prédios de construção moderna, bangalôs de estuque, etc.

³³ FLORES, Jacques. “O inverno e as goteiras”. **Pará Ilustrado**. Ano I. n.27. Belém, 25/02/1939. p.24.

Na tentativa de difundir a imagem da “Paris nos trópicos”, foram realizadas algumas empreitadas. Durante a Intendência de Antônio Lemos, o Álbum de Belém propunha-se a destruir a imagem existente de que o Pará era habitado por uma população “inculta, seminua, morando em habitações lacustres”.³⁴ Já o Álbum do Pará,³⁵ editado durante a interventoria de José da Gama Malcher, com fotografias como as que eram publicadas nas revistas³⁶, servia, ao mesmo tempo, para difundir a imagem de uma cidade moderna, culta e elegante e para tentar destruir a ideia de que em Belém “as giboias e jacarés ainda” caminhavam pelas ruas e avenidas, atravessavam “saltitantes o largo da Pólvora” e reboavam “no Ver-o-Peso”.³⁷ O referido Álbum trazia imagens de Belém focalizando praças e largos ajardinados, ruas e avenidas largas e arborizadas, o Museu Emílio Goeldi e o Bosque Rodrigues Alves, “miniatura da selva amazônica”³⁸, o teatro da Paz e as igrejas, os educandários, o centro comercial e as fábricas Bitar, Phebo e Perseverança, “honra da indústria paraense”³⁹, os mercados de São Brás e o Ver-o-Peso⁴⁰, a “Doca mais típica do norte, com as suas velas coloridas e suas canoas”⁴¹, os auto-ônibus e bondes, entre outros símbolos da cidade.

Além do mais, as fotografias prestavam-se também à difusão de ideias e valores propostos na década de 1930. Assim, os recreios e passeios públicos não eram frequentados apenas por gente culta, fina e elegante, mas a esses locais, em busca da harmonia entre os diferentes sujeitos sociais, toda a população da cidade era chamada a comparecer após uma semana de intenso trabalho.

³⁴ SARGES, Maria de Nazaré. **Memórias do Velho Intendente**. Belém: Paka-Tatu, 2002. p.107-8.

³⁵ PARÁ. Interventor Federal (1938-1942 - J. C. da Gama Malcher). **Álbum do Pará**. Belém: Tipografia H. Rodrigues, 1939. p.15.

³⁶ A Revista Pará Ilustrado possuía uma coluna intitulada “Nossa Terra Bonita”, em que divulgava fotografias com diversos pontos da cidade.

³⁷ LIBANIO, Mario. “Belém, doce amiga”. **Pará Ilustrado**. Ano I. n.25. Belém, 21/01/1939. p.3.

³⁸ PARÁ ILLUSTRADO. Nossa Terra Bonita. Ano IV. n.100. Belém, 13/12/1941. p.11.

³⁹ PARÁ, op. cit., p.15.

⁴⁰ Sua origem remonta ao século XVII, quando a Câmara de Belém solicitou à Coroa Portuguesa a instalação de um posto fiscal, as casas do Ver-o-Peso, para conferir o peso e cobrar os impostos das mercadorias que chegavam até Belém e seguiam para a Europa. Ao posto fiscal, construído em 1627, às margens da baía do Guajará, os moradores da cidade dirigiam-se para verificar o peso correto das mercadorias que adquiriam, evitando serem enganados pelos comerciantes. Em 1839 deixou de ser casa de conferência de peso, mas continuou sendo denominado pelos populares de Ver-o-peso. Atualmente o Ver-o-Peso faz parte de um conjunto arquitetônico histórico formado pelo Mercado de Ferro, o Mercado da Carne, a Praça do Relógio, as Docas, a Feira do Acaí, a Ladeira do Castelo e o Solar da Beira.

⁴¹ PARÁ, op. cit., p.20.

Andrade prossegue narrando suas impressões sobre a cidade:

É há logradouros de permanente mutação, grandes hotéis cosmopolitas, cambiantes sob as continuas ocorrências de um trânsito turístico constante. Ao Museu Paraense Emilio Goeldi, síntese admirável da fauna amazônica, considerado algures, um dos mais completos museu regional de toda a terra, opõem-se os interiores imponentes do Theatro da Paz com as suas colunatas, seus espelhos, suas tribunas de honra, suas escadarias e terraços de mármore. A bucólica densa do bosque Rodrigues Alves, onde o requinte corrigiu e encerrou um trecho da floresta dentro da urbe. [...] Há igrejas como a Basílica de Nazaré, repletas de estatuas brancas que impõem êxtase ao mais apressado dos turistas, e há outras, como a Catedral, onde as imagens rareiam e cedem lugar a admiráveis telas de De Angelis. Nas largas avenidas retas, majestosas, o estilo europeu das portas de vidraças casa-se ao sombreado augusto das enormes mangueiras, formando túneis altos que a luz irradiante só penetra desfeita em centelhas. [...] Sempre que se erguem os olhos para os aviões que chegam de três pontos cardeais, divisase antes, ao nível da baía, uma vela marajoara que se acerca ou uma montaria amazônica que singra. [...]⁴²

Na cidade, Andrade se deixava encantar pelos logradouros e hotéis, em que percebia a circulação e movimentação intensa de pessoas a visitarem a capital do Pará, dando-lhe um aspecto cosmopolita. O Museu Emilio Goeldi, considerado uma “síntese admirável da fauna amazônica”, era contraposto ao Teatro da Paz, “com as suas colunatas, seus espelhos, suas tribunas de honra, suas escadarias e terraços de mármore”. As características bucólicas do bosque Rodrigues Alves, “onde o requinte corrigiu e encerrou um trecho da floresta dentro da urbe”, despertavam-lhe a atenção.

Encantava-se com a Basílica de Nazaré e com a Catedral da Sé, repletas de imagens e/ou quadros que impressionavam os que visitavam as duas igrejas. Chamavam-lhe a atenção ainda as avenidas largas e retas, o estilo europeu das portas e vidraças que combinavam com “o sombreado augusto das enormes mangueiras, formando túneis altos que a luz irradiante” somente conseguia penetrar “desfeita em centelhas”. Todas as vezes que erguia os olhos em direção aos aviões que

⁴² ANDRADE, Gilberto Osório. “A Amazônia na Exposição Nacional Belém-Pará”. **Pará Ilustrado**. Ano III. n.53. Belém, 24/02/1940. p.14.

sobrevoavam a cidade, observava antes, “ao nível da baía, uma vela marajoara que” se aproximava ou “uma montaria amazônica que singrava”.⁴³

No decorrer da narrativa aparecem elementos tradicionais misturados aos símbolos da modernidade belenense. No Museu Emílio Goeldi o turista encontrava um pequeno trecho da fauna amazônica, e no “bucólico” Bosque Rodrigues Alves deparava-se com uma parte da floresta.



Figura 3 - Bosque Rodrigues Alves. Revista Pará Ilustrado, seção “Nossa Terra Bonita”, 1939.
Acervo da Academia Paraense de Letras.

Pelas ruas, as mangueiras traziam sombra e amenizavam o calor; olhando-se para a baía, se observavam as montarias com suas velas coloridas cruzando o rio. Entretanto, o visitante também se deparava com a suntuosidade do teatro da Paz, com as igrejas de Nazaré e da Sé, com casarões em estilos europeus e com os aviões que

⁴³ ANDRADE, Gilberto Osório. “A Amazônia na Exposição Nacional Belém-Pará”. **Pará Ilustrado**. Ano III. n.53. Belém, 24/02/1940. p.14.

passavam sobre a cidade. Era essa fusão de elementos que o visitante considerava uma síntese “pacífica” de elementos da América “primitiva” com a Europa “civilizada”.

O tradicional se contrapunha ao moderno e distanciava-se de tudo que era considerado urbano. A natureza encontrava-se domada e enclausurada para o deleite do homem moderno; a relação com o tempo modificava-se, acelerava-se com a velocidade dos aviões que sobrevoavam a cidade; e as montarias que singravam a baía do Guajará, transporte do homem ribeirinho, não conseguiam acompanhar tal aceleração. Mas eram esses contrastes que faziam com que a urbe fosse invadida por turistas desejosos de apreciar suas características tradicionais, exuberância natural, elementos bucólicos, traços urbanos, características modernas, população considerada culta, elegante e empenhada em fazer avançar a civilização nos trópicos.⁴⁴

Andrade observou também práticas alimentares presentes em Belém. Para o cronista:

Na mesa, a simbiose apura-se em nítidos contrastes. Os famosos casquinhos de mussuã, polvilhados com farinha dagua, alternam-se com hors d'oeuvres exóticos. A tartaruga símbolo de prodigalidade culinária defrontam-se com as iguarias de origem ultramarina. Bebe-se o vinho de assai em cuias e tigelas, e os vinhos de uva em cálice e taças. O molho de tucupi, com o pato assado, desafia a mais apurada extravagancia em matéria de sauces. E Belém resplandece, prodígio de assimilação tranqüila, síntese de velhas experiências e de impulsos jovens, sob um vasto ceo claro que a transforma numa iluminura pancromática.

A diversidade e os contrastes culinários faziam-se presentes na urbe. Era possível degustar aperitivos regionais como os casquinhos de mussuã⁴⁵ e tartaruga,

⁴⁴ WILLIAMS, Raymond. **Campo e Cidade na História e na Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. Williams considera que uma imagem comum do campo é a que o identifica com o passado, perdido e tranqüilo, embora atrasado e limitado. E uma imagem comum da cidade é a que o identifica com o futuro, urbano, a conquistar, intranqüilo, mas moderno, com promessas de prosperidade e progresso.

⁴⁵ Espécie de quelônio típico da região. Era pequeno, vivia em lagos com pouca profundidade e em terra; no verão, quando os rios secavam, eram facilmente apreendidos. Sua carne, bastante apreciada, era preparada “na própria carapaça, que, depois de ir ao forno com a carne picada dentro”, recebia o nome de casquinho de mussuã. Esse petisco regional era comumente vendido nas barracas de comidas montadas nas ruas durante as noites de festas em Belém. MORAES, Raymundo. **O Meu dicionário de Cousas da Amazônia**. vol. 2. Rio de Janeiro: ALBA, 1931. p.73. Atualmente, encontra-se na relação de animais em extinção.

assim como “iguarias de origem ultramarina”. Bebia-se o açúcar⁴⁶ em cuias⁴⁷ e tigelas, e “os vinhos de uva em cálices e taças”. O pato, preparado no molho do tucupi⁴⁸, desafiava “a mais apurada extravagancia em matéria de sauces”. Práticas e hábitos alimentares tradicionais belenenses, considerados exóticos e extravagantes, contrapunham-se ao “requisite” e à “sofisticação” das práticas e hábitos alimentares considerados civilizados.

Segundo Andrade, a cidade crescia, evoluía, aprimorava-se, um fenômeno inexplicável de assimilação tranquila, “síntese de velhas experiências e de impulsos jovens”. O autor conclui a narrativa exprimindo o desejo de voltar à cidade e vê-la crescendo sob a influência do sol, que renovava os ânimos e as energias dos que lutavam para transformá-la na mais “civilizada de todas as cidades do mundo que se localizam entre cinco graus abaixo do equador”.⁴⁹

Em 1940, a capital do Pará possuía aproximadamente 208 mil habitantes, número que em 1960 já era de 380 mil almas. Nesse ano, já se encontrava em oitavo lugar entre as capitais brasileiras mais populosas. Das cidades localizadas a “menos de

⁴⁶ O açazeiro é uma palmeira típica do estuário amazônico. O fruto, pequenino, de formato arredondado ou ovoide, desenvolve-se em cachos e possui coloração arroxeadada, quase negra quando maduro. “É o alimento do pobre no Pará. Amassado, produz um vinho purpurinho, aromático, que é tomado com assucar e farinha dagua ou farinha de tapioca”, acompanhado de carne seca ou peixe frito. MORAES, Raymundo. **O Meu dicionário de Cousas da Amazônia**. vol. 2. Rio de Janeiro: ALBA, 1931. p.73. Atualmente, encontra-se na relação de animais em extinção. p.66.

⁴⁷ Tigela, vasilha feita da fruta da Cuieira. É volumosa, possui casca dura e leve, “serrada ao meio e raspada por dentro dá duas cuias pitingas”. Era largamente utilizada pela população ribeirinha, servindo de recipiente para líquidos e sólidos e para beber o tacacá. MIRANDA, Vicente Chermont de. **Glossário Paraense** (Coleção de Vocábulos Peculiares à Amazônia e Especialmente à Ilha do Marajó). 2ªed. Belém: Universidade Federal do Pará, 1968. p.27.

⁴⁸ Durante o processo de produção da farinha d’água, a mandioca é triturada e prensada para a eliminação do líquido. Este líquido denomina-se manipueira, pode ser descartado ou transformado no tucupi. “[...] o tucupi é o molho parcialmente fermentado da manipueira, que fica em repouso por 1 ou 2 dias para a decantação do amido, que é posteriormente removido, ocorrendo naturalmente a sua fermentação.” O amido é transformado em goma, um dos ingredientes do tacacá. De coloração amarelada, possui alta concentração de ácido cianídrico, que é eliminado durante o processo de fervura. Após o líquido ser fervido com alho, chicória e sal, obtém-se o tucupi, caldo amplamente utilizado na culinária paraense. CHISTÉ, Renan Campos; COHEN, Kelly de Oliveira; OLIVEIRA, Suzy Sarzi. “Estudo das propriedades físico-químicas do tucupi”. **Ciência e Tecnologia de Alimentos**. Vol.7. n.3. Campinas, set. 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo>>. Acesso em: 29 maio 2009. Para Moraes, o tucupi transmitia às caças e peixes “gosto especial, sabor picante e esquisito”. MORAES, op. cit., p.154. Utiliza-se o tucupi para cozer o pato, consumido tradicionalmente no dia do Círio de Nossa Senhora de Nazaré, o tacacá, facilmente encontrado nas ruas de Belém, e também peixes, aves, porco, entre outros.

⁴⁹ ANDRADE, Gilberto Osório. “A Amazônia na Exposição Nacional Belém-Pará”. **Pará Ilustrado**. Ano III. n.53. Belém, 24/02/1940.

2° de latitude do equador”, era a mais populosa do mundo⁵⁰, o que servia para que Belém requisitasse a posição de Metrópole da Amazônia.

Na propaganda, vários fatores contribuía para que a cidade, em 1940, pudesse ser considerada a Metrópole da Amazônia:

Já se disse – e com muito acerto – que Belém, por sua posição geográfica, pelo seu clima, movimento de seu comércio e de sua indústria, pela beleza de seus monumentos, edifícios públicos e particulares, praças e avenidas, pelo número de seus habitantes e pela extensão de sua quadra urbana, é a metrópole da Amazônia.⁵¹

O título era requerido e justificado pela “posição geográfica”, pelo clima, pelo movimento comercial e industrial, pelos monumentos, edifícios públicos e particulares, praças, avenidas, pelo número de moradores, pela extensão de sua quadra urbana e ainda pelas continuadas e constantes realizações do poder público; tudo isso fazia de Belém a Metrópole da Amazônia.⁵²

As impressões deixadas por Raimundo de Menezes⁵³ permitem verificar um olhar sobre o centro da cidade:

Da janella do meu quarto, neste Grande Hotel da Paz, no popular e aristocrático Largo da Pólvora, eu tenho sob os olhos, numa visão larga e espraçada, como uma tela de paisagem, a cidade de Belém, com o seu casario multiforme e cor de cinza.

[...]

Entremeando as casas e os palacetes, enfeitando-os, com o encanto de sua chlorophila, as arvores de um verde carregado, aqui e ali, alegam architectura da cidade.

⁵⁰ Os dados aqui apresentados encontram-se em: PENTEADO, Antonio Rocha. **Belém do Pará: Estudos de Geografia Urbana**. Vol.I. Belém: Universidade Federal do Pará, 1968. p.37.

⁵¹ PARÁ ILLUSTRADO. **Belém: Metrópole da Amazonia**. Belém, 1940.

⁵² Na década de 60, Penteado, em sua obra, principalmente no capítulo II, utilizou argumento similar ao propagado na Revista Pará Ilustrado para afirmar ser Belém a detentora do título de Metrópole da Amazônia. PENTEADO, op. cit.

⁵³ Raimundo de Menezes visitou Belém entre 1925 e 1927, período da intendência de Crespo de Castro. Suas impressões sobre a cidade foram publicadas no livro “Nas Ribas do Rio-Mar”.

E além, cor de barro, chamalotada de ilhas e ilhotas verdejantes, a baía apertada e estreita, como um fita a scintilla á luz do sol...

Belém! Como és encantadora, cidade do Guajará!

As tuas arvores são a tua maravilha! Não conheço cidade de arborização mais perfeita e mais completa.

As tuas ruas, as tuas praças, as tuas avenidas, os teus largos, os teus “boulevards” parecem as alamedas de um parque.⁵⁴

Surgida às margens do rio e no interior da grande floresta amazônica, Belém despontava no olhar do observador como uma “tela de paisagem”. Forjava-se, assim, a imagem de uma cidade que aparentemente se mantinha em harmonia com a natureza. Pelas ruas, avenidas, praças, largos, boulevards e por entre as casas e palacetes, “nos becos mais sórdidos”, por onde quer que se olhasse, observavam-se as árvores verdejantes que alegravam a arquitetura da urbe.

Belém convivia harmoniosamente com a paisagem natural que a enfeitava e humanizava o meio ambiente, dominando-o, subjugando-o, transformando-o em paisagem. Essa imagem de aparente harmonia desprezava todos os outros elementos que caracterizavam Belém, bem como os prejuízos causados ao meio ambiente, os conflitos e tensões sociais gerados no bojo do processo de urbanização, a destruição de modos de vida e visões de mundo, temporalidades e ritmos sociais presentes na urbe e em seus arredores.

Ao caminhar pela cidade, Menezes lançava o olhar primeiramente para o centro, buscando apreciar suas características modernas; ao fazer isso, virava as costas para a baía do Guajará. Somente após apreciar e convencer-se da “faceta de progresso” existente no centro, voltava-se à baía, a porta de entrada da urbe. Primeiro o “progresso” do homem moderno evidenciava-se na perspectiva do observador, e somente então a paisagem “selvagem” surgia, em segundo plano, no horizonte longínquo, como uma “fita cintilante à luz do sol”.

O ato de virar as costas para a baía poderia simbolizar a vontade, o desejo, a ânsia dos grupos mais abastados de esquecerem, ocultarem as “ilhas e ilhotas” e sua

⁵⁴ MENEZES, Raimundo de. **Nas Ribas do Rio-Mar**. Rio de Janeiro: Edição do Anuario do Brasil, 1928. p.31-2.

população ribeirinha de índios, mestiços e caboclos que viviam em palafitas nos arredores da cidade e nas ilhas próximas a Belém, que em nada lembravam a “faceta de progresso” descrita pelo visitante. A capital do Pará, em seu processo de expansão urbana, virou as costas para o rio, a baía, deixando somente algumas pequenas “janelas” que possibilitavam ao observador atento perceber a sua ativa e dinâmica vida ribeirinha.

Ao caminhar pela urbe, Menezes sentia-se encantado, deslumbrado com a arborização da cidade, já que não conhecia nenhuma outra com “arborização mais perfeita e mais completa”. Arborização essa que podia ser percebida nas ruas, praças, avenidas, largos, boulevards, fazendo com que toda a cidade parecesse um verdadeiro parque.

Menezes não se esqueceu de descrever o encantamento e felicidade sentidos ao se deparar com as mangueiras:

As tuas mangueiras! Ah! As tuas mangueiras, simetricamente dispostas, quer nas ruas mais elegantes, quer nos becos mais sórdidos, fornecem ao visitante uma nota de novidade.

Eu percorri quasi todas as tuas vias, numa curiosidade insatisfeita e, em cada artéria nova que encontrei, tive a ventura de sorrir, numa alegria de sceptico, ao verde-negro das tuas mangueiras que se erguiam para o ar, como ramos de esperança...

Eu sorri e acreditei na felicidade...

Que maravilha os parques de Belém!

Em cada recanto de praça descobre-se um, todo verde, verde garrafa, verde gaio.

E, cá e lá, os bancos ensombrados, os caramanchões acolhedores e suaves, os coretos recobertos de musgos.

[...] ⁵⁵

As mangueiras “simetricamente dispostas, quer nas ruas mais elegantes, quer nos becos mais sórdidos”, chamavam-lhe a atenção. O encantamento diante de tanta

⁵⁵ MENEZES, Raimundo de. **Nas Ribas do Rio-Mar**. Rio de Janeiro: Edição do Anuario do Brasil, 1928. p.31-2.

beleza natural trazia-lhe aos lábios um sorriso largo, e um sentimento de intensa felicidade invadia-lhe a alma. Em cada via percorrida, “em cada recanto de praça”, descobria “um todo verde, verde garrafa, verde gaio”. Nas praças, deparava-se com bancos cobertos com as sombras das árvores, que permitiam ao visitante sentar-se e descansar tranquilamente, caso desejasse. Os caramanchões recobertos de trepadeiras mostravam-se acolhedores e agradáveis, enquanto “os coretos recobertos de musgos” o atraíam.⁵⁶

Menezes, apesar de observar a existência das mangueiras “nos becos mais sórdidos”, foi incapaz ou não quis registrar que a maioria da população belenense não tinha acesso à “faceta de progresso” do centro da cidade. Nos bairros suburbanos, o fornecimento de energia elétrica, o de água e o transporte eram quase inexistentes; as ruas mal pavimentadas ou sem nenhuma pavimentação, enlameadas, esburacadas e cheias de capim demonstravam que os benefícios do “progresso” observados pelo narrador na área central não se estendiam aos espaços de moradia da população com menores recursos.⁵⁷ A cidade descrita, visualizada, era a dos grupos abastados, que buscavam impor seus valores estéticos e culturais a mestiços e caboclos belenenses.

No final da década de 1920, as dificuldades financeiras do Estado eram extremamente graves; o aumento das dívidas interna e externa tornava-as praticamente impagáveis.⁵⁸ Seus reflexos foram sentidos na capital e traduziram-se na elevação do custo de vida – que atingia principalmente os setores populares –, no aumento dos aluguéis e nos baixos salários, além do não pagamento do funcionalismo público, civil e militar e do descaso do poder público com os locais de moradia dos grupos menos abastados. Todos esses problemas geravam um clima de insatisfação e tensões, que

⁵⁶ MENEZES, Raimundo de. **Nas Ribas do Rio-Mar**. Rio de Janeiro: Edição do Anuario do Brasil, 1928. p.31-2.

⁵⁷ Edilza Fontes, ao analisar o cotidiano dos trabalhadores da indústria de panificação, observou que os moradores dos bairros populares sofriam com a falta de infraestrutura urbana. FONTES, Edilza. **“O Pão Nosso de Cada Dia”**: Trabalhadores, indústria da panificação e a legislação trabalhista em Belém (1940-1954). Belém: Paka-Tatu, 2002. Sobre essa questão, ver também: SPINOSA, Vanessa. **Pela Navalha** - Cotidiano, moradia e intimidade (Belém - 1930). Dissertação (Mestrado em História Social), São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2005. Nos jornais e revistas encontram-se muitas reclamações referentes aos problemas de infraestrutura existentes nos bairros suburbanos.

⁵⁸ SOUSA JUNIOR, José Alves de. “A Revolução de 1930 no Pará: A 1ª Interventoria de Magalhães Barata (1930-1935)”. In: FILHO ALVES, Armando; JÚNIOR ALVES, José; NETO BEZERRA, José Maia. **Pontos de História da Amazônia**. Vol.2. Belém: Paka-Tatu, 2000. p.19.

contrastavam com a aparente tranquilidade, harmonia e “progresso” observados pelo cronista.

Outro visitante da capital paraense, em crônica intitulada “Como vi Belém”, publicada na Revista Pará Ilustrado em 1940, deixava entrever uma imagem da “formosa capital marajoara”.

Eu vi Belém, formosa capital marajoara, entre surpreso e encantado. Esse encantamento e aquela surpresa tomaram vulto e cresceram em meu espírito deslumbrado através do movimento febricitante, do seu porto, das suas ruas, praças e avenidas borborinhantes de gente, exibindo uma vida de intenso trabalho e de elegância requintada.

[...]

Visitei o seu parque magnífico, o museu Goeldi, de nomeada indiscutível, e a Basílica de Nazaré, onde toda uma população se prosterna, num milagre de fé, por ocasião da festa do Círio, aos pés da miraculosa imagem da padroeira da cidade.

Confundi-me no tumultuar incessante do Ver-o-Peso, com o seu mercado sui generis, pela variedade de exposição, pela garridez colorida de seus jarros, suas louças de cerâmicas em que pompeam motivos da arte marajoara.

Admirei o majestoso Teatro da Paz, as telas e quadros de valor de notáveis pintores, na Prefeitura e no Palácio governamental.⁵⁹

Serrão surpreendia-se e encantava-se com a cidade. Deslumbrava-se com a agitação do porto, das ruas, praças e avenidas povoadas de sujeitos ruidosos, “exibindo uma vida de intenso trabalho e de elegância requintada”.⁶⁰ Observava a imposição de um novo ritmo à vida cotidiana da urbe. Ritmo febricitante, alucinante, acelerado, intensificado pelo processo de industrialização, pela inovação tecnológica, pelos novos meios de comunicação, como o cinema e o rádio, e pelos meios de transporte.⁶¹ Ritmo que se contrapunha à monotonia e à tranquilidade dos bairros suburbanos, onde outros

⁵⁹ SERRÃO, Gustavo. “Como vi Belém”. *Pará Ilustrado*. Ano III. n.51. Belém, 27/01/1940. p.8.

⁶⁰ *Ibidem*. p.8

⁶¹ Sevcenko ao analisar as mudanças provocadas pela introdução de novas técnicas na capital federal observou a aceleração do ritmo urbano. SEVCENKO, Nicolau. “A Capital irradiante: Técnica, ritmos e ritos do Rio”. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). *História da Vida Privada - República: da Belle Époque à Era do Rádio*. Vol.3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.513/619.

ritmos sociais e temporalidades podiam ser observados. Ritmo que impunha uma vida de intenso trabalho, de caráter “elegante” e “requintado” e que paulatinamente foi destruindo as formas tradicionais de trabalho e as temporalidades na capital Guajarina.

Os dias passados em Belém permitiram-lhe conhecer o Museu Emílio Goeldi, a Basílica de Nazaré, misturar-se no “tumultuar incessante do Ver-o-Peso”, observar o seu “mercado sui generis, pela variedade de exposição, pela garridez colorida de seus jarros, suas louças de cerâmicas”, em que se ostentavam “motivos da arte marajoara”. Além disso, pôde admirar “o majestoso Teatro da Paz, as telas e quadros de valor de notáveis pintores” expostos na “Prefeitura e no Palácio governamental”,⁶² amostra do que era considerado o aprimoramento cultural dos habitantes da urbe.



Figura 4 - Doca do Ver-o-Peso. Revista Pará Ilustrado, 1940.
Acervo da Academia Paraense de Letras.

Itera-se aqui que, com seus parques, museus, igrejas, teatro, Belém despontava como uma cidade culta, de gosto refinado e elegante próprio dos valores apregoados pelas elites. Além do mais, esses territórios eram locais em que se exibia a moda, os costumes e os hábitos considerados modernos, onde se podia ver e ser visto, onde se criavam distinções e se afirmavam identidades.

⁶² SERRÃO, Gustavo. “Como vi Belém”. **Pará Ilustrado**. Ano III. n.51. Belém, 27/01/1940. p.8.

Serrão participou da vida noturna da urbe:

Estive no Palace Cassino, única e luxuosa casa de diversões existente no norte do Brasil, onde a graça e a elegância da sociedade de Belém, pelas suas mulheres belas e fidalgas, se reúnem sobre a magnificência das luzes e em esfuziante alacridade.

[...]

Foi assim, entre surpreso e encantado, que eu vi Belém, magnífica, culta e formosa capital do Pará.⁶³

O narrador pôde participar da vida noturna belenense frequentando o “Palace Cassino, única e luxuosa casa de diversões existente no norte do Brasil, onde a graça e a elegância da sociedade de Belém [...] se reúnem”, divertindo-se em um ambiente reluzente e alegre. Teve a oportunidade de conhecer Soure e Salvaterra⁶⁴, encontrar-se com autoridades e desfrutar a companhia de intelectuais e amigos. Concluiu seu relato reafirmando sua surpresa, encantamento e deslumbramento diante de uma Belém considerada “magnífica, culta e formosa”.

Não somente o movimento febricitante e o intenso trabalho eram perceptíveis em Belém, mas também a dinâmica vida noturna da cidade, com espaços requintados e luxuosos onde, segundo o cronista, com graça e elegância, se reuniam os grupos que podiam pagar esse requinte e sofisticação. Entretanto, em outros espaços não tão “finos”, “luxuosos” e “elegantes”, como o Sousa Bar, construído em madeira e coberto de palha, “garotas com as pernas e coxas nuas, o busto com decotes arrojados”, dançavam e representavam,⁶⁵ divertindo seus habituais frequentadores. É possível supor que muitas dessas moças também se prostituíam, bem como que muitos senhores “finos” e “elegantes” usufruíam os carinhos e prazeres que elas proporcionavam. Entretanto, esses cavalheiros não precisavam sair do centro da cidade; ali mesmo, nas proximidades do Palace Cassino, no City Club, “talvez o seu

⁶³ SERRÃO, Gustavo. “Como vi Belém”. **Pará Ilustrado**. Ano III. n.51. Belém, 27/01/1940. p.8.

⁶⁴ Cidades paraenses localizadas no arquipélago do Marajó.

⁶⁵ MEIRA, Clóvis. **O Silêncio do Tempo**. Belém: s/e, 1989. p.165.

‘boudoir’ elegante”⁶⁶, e em outros territórios nos arredores encontravam garotas com as quais poderiam “divertir-se”.

Barreto viveu em Belém exercendo suas atividades profissionais como professor. Ao deixar a cidade, em 1939, escreveu carta em que agradecia ao povo paraense o afeto e acolhimento. Nela, fazia referências ainda às suas atividades como professor de aproximadamente três gerações de paraenses; em seguida, tecia imagens sobre a cidade, na qual viveu durante dez anos.

O clima equatorial de Belém causou estranhamento e dificultou a adaptação, fazendo o professor confessar que:

[...] muitas vezes maldisse [...] as tardes de bochorno, abafadas, calorentas, sem um fio de aragem, sem o remexer de um ramo, sem o pio de uma ave. Mas afora esses momentos anestésicos, em que parece morta a vida, extenuada a atividade, rendida a mais indomável coragem, afora esses momentos terrivelmente equatoriais, Belém é a cidade encantadoramente jovial, acolhedora, digamos paraense.⁶⁷

As tardes calorentas e abafadas do verão belenense afetavam o professor e os moradores da urbe. O calor gerava cansaço e desânimo, diminuía a vontade de sair de casa e trabalhar, restringia a circulação de pessoas no espaço público e desacelerava o ritmo citadino. Esperava-se o seu abrandamento para se retomar novamente o ritmo urbano. Mesmo com os momentos de sofrimento provocados pelo sol abrasador, a cidade era considerada jovial e acolhedora.

Para Barreto, Belém era a:

[...] cidade luz, cidade sol, cidade chuva, cidade sombra, cidade sorriso. Luz do Equador, plena luz, desperdício de luz, luz que encandeia. Sol abrasador, de queimar, de rachar, de carbonisar. E, mais tarde, a chuva, a chuva matematicamente das luas cheias, das luas novas. Chuvas cronométricas das três horas, das cinco horas, das sete horas, conforme a lua: chuva relógio de

⁶⁶ DUVAL, Armand. “Quando as estrelas sonham”. **Revista Belém Nova**. Ano III. n.55. Belém, 27/03/1926.

⁶⁷ BARRETO, A. “Grande Saudade”. **Pará Ilustrado**. Ano I. n.24. Belém, 21/01/1939. p.4.

Belém, como a água, no dito de Raimundo Morais, é o relógio da Amazônia. Chuva... Chuva que traz água, e depois deixa calor. A reação da terra, a vingança do calor contra sua antagonista, a água. Antagonista não: sua comparsa. Porque na Amazônia, ao contrário do que se passa alhures, o calor, ao invés de secar traz chuva. O sol lá, é o parceiro da chuva.

Cidade sorriso. No Pará existe um dia para chorar: o dia de Finados. O resto da vida é sorrir. Belém sorri. E vê-la matinalmente, saída apenas de seu repouso, beijada de sol orvalhada, cantante em seu despertar matutino... E vê-la sorrindo na garrulice de seus 15.000 colegiais e crianças dos grupos carregando para o meio da rua a alegria de sua felicidade. Toda uma floração de rostos joviais, uniformes vistosos; todo um concerto de risadas, de tagarelice em voz alta, ruas afora, avenidas afora, atulhando praças, congestionando travessas e encruzilhadas, na ruidosa e cantante algazarra da Amazônia a despertar. Belém sorrindo... [...]⁶⁸

Belém, além de encantadora e jovial, era considerada também a cidade luz, sol, chuva, sombra, sorriso. “Luz do Equador, plena luz, desperdício de luz, luz” que encandeava e que se fazia presente cotidianamente na vida dos moradores. Por isso, Belém era a cidade sol, “sol abrasador, de queimar, de rachar, de carbonisar”. Mas podia ser também a cidade sombra, já que, diante da luz forte e abrasadora do sol, exigia que se buscasse proteção nas sombras oferecidas pelas mangueiras. Era ainda a cidade chuva, que, aparentemente, caía para amenizar o calor, mas, ao final, contribuía para tornar a cidade mais calorenta e abafada.

Para o professor, Belém era também a cidade sorriso. Ele percebia o sorriso da urbe “na garrulice de seus 15.000 colegiais e crianças carregando para o meio da rua a alegria da sua felicidade”. Ruas, avenidas e praças invadidas com a alegria e felicidade dessas crianças e adolescentes que todas as manhãs despertavam a cidade com seus “rostos joviais” e sons alegres de conversas, risadas e algazarras.

Entretanto, Barreto esquecia que a maioria dos rostos joviais, alegres e sorridentes era de moradores dos arrabaldes, os quais não tinham condições de frequentar os grupos escolares. Não era bem para eles que se dirigia o discurso educacional proposto pelo Estado. Como conseguiriam frequentar a escola “se não

⁶⁸ BARRETO, A. “Grande Saudade”. **Pará Ilustrado**. Ano I. n.24. Belém, 21/01/1939. p.4.

tinham roupa, sapatos?”⁶⁹ A cidade sorriso ocultava suas mazelas sociais, mazelas que, no entanto, não tiravam os momentos de alegria, felicidade e prazer que a vida podia proporcionar até aos mais simples dos mortais.

A alegria e felicidade dos moradores eram percebidas nos sorrisos das crianças e jovens estudantes com os quais Barreto mantinha contato diário. Em consonância com suas impressões, a propaganda considerava a cidade “alegre, risonha, comunicativa”.⁷⁰ Já para Moraes, a população da capital do Pará era pobre, mas alegre.⁷¹

No que diz respeito à imagem de Belém como cidade das mangueiras, cabe notar que tentava harmonizar as relações entre a urbe e a natureza, mas acabava por camuflar a destruição do meio ambiente e as formas de trabalho e sobrevivência tradicionais presentes na localidade.

Os intelectuais que visitaram Belém nas décadas de 1920 a 1940, ao penetrarem o mundo amazônico e se depararem com Belém, encontravam uma cidade que, nascida e criada às margens da baía do Guajará, cercada de água por todos os lados, no interior da grande floresta, despontava como centro de civilização. Libanio a considerava civilizada, inteligente e culta, com “anseios de progresso e de perfeição”⁷², enquanto Neves via-lhe características das grandes capitais: visão de modernidade em região com aspectos fortemente “primitivos”. Na propaganda, ela era a Metrópole da Amazônia. Assim, a capital do Pará surgia como a porta, a ponte que ligava duas idades, dois mundos tão diferentes: o pré-histórico e o contemporâneo⁷³, o primitivo e o civilizado.

O movimento do porto, das ruas, praças e avenidas demonstrava a imposição de um ritmo diferente, em que as mudanças e transformações ocorriam rapidamente, alterando a vida dos moradores. A existência de atividade comercial dinâmica reforçava a percepção de uma “vida de intenso trabalho e de elegância requintada”; ademais, apontava a destruição de formas de trabalho tradicionais existentes em

⁶⁹ ANTUNES, Oseas. **Quarteirão**. Belém: s/e, 1943. p.21.

⁷⁰ PARÁ ILLUSTRADO. Ano IV. n.93. Belém, 09/10/1941. p.13.

⁷¹ MORAES, Eneida. **Banho de Cheiro**. Belém: Secult/FCPTN, 1989.215-6

⁷² LIBANIO, Mario. “Belém, doce amiga”. In: PROENÇA, Edgar. **Gravetos**. São Paulo: Anchieta, 1941. p.25.

⁷³ Cf.: PROENÇA, op. cit., p.23-4.

Belém, assim como a presença de prédios como o Museu Emílio Goeldi, a Basílica de Nazaré, o Teatro da Paz e o Palace Cassino, símbolos de uma modernidade a ser perseguida e insistentemente cultuada.

Nessa Belém descrita por intelectuais paraenses e por aqueles que a visitaram nas décadas de 1920 a 1940, considerada culta, elegante, moderna, com seus monumentos, praças e avenidas, mangueiras, exuberância natural, luz solar intensa e chuva cotidiana, ocultava-se “outra cidade” não tão “cultura”, “elegante” e “moderna” como desejavam as elites. Dar visibilidade a essa outra cidade e aos diferentes sujeitos que cotidianamente nela transitavam, imprimindo-lhe a marca de sua existência, será o foco da análise que se desenvolverá a seguir.

1.2 COTIDIANO E TRABALHO

Mendobi torrado / Alegria do namorado / As mocinhas na janela
 / Esperando mendobi torrado. / Sorvete Iaia / Um copo, um
 tostão / Quem não tem dinheiro / Não compra sorvete, não. /
 Mendobi torrãozinho / Só do Pará / Moreninhas bonitas /
 Também as de cá. / Quem tiver seu namoro, / Não esteja com
 azar, / Prenda-o bem segurinho / Se quiser casar. / Ai! Iaiazinha
 / Mendobi torrado / Compro-me um / para o namorado.⁷⁴

Cecília morava em uma barraca simples de um bairro suburbano da capital do Pará, juntamente com o irmão Severino e a tia D. Clotilde. Acordava cedo para trabalhar na Usina São João, onde ganhava três mil réis por dia. Severino, que trabalhara numa fábrica de cordas, estava desempregado. Incentivado por outros operários, denunciara um capataz que se encontrava com tuberculose. Desde então, não encontrou mais emprego fixo. A tia, D. Clotilde, que cuidava dos irmãos desde

⁷⁴ Intitulada “Mendobi Torrado”, a canção de Lily Pereira (classificada como samba) se reportava ao costume dos vendedores de amendoim torrado de venderem seu produto aos namorados. PEREIRA, Lily. **Mendobi Torrado**. Ao som da lyra. Belém: Editora da Guajarina, nº 28, s/d. p.5.

que eram pequenos, dedicava-se aos afazeres domésticos e também ajudava no sustento da família, costurando, lavando roupas ou vendendo tacacá.⁷⁵

Os três personagens são fictícios⁷⁶ e fazem parte do romance de Oséas Antunes intitulado “Quarteirão”⁷⁷. A partir deles consegue-se perceber como diferentes sujeitos, nas décadas de 1920 a 1940, se deixaram visualizar no espaço citadino, como pensaram, sentiram e viveram múltiplas experiências cotidianas⁷⁸ impregnadas de conflitos e tensões, como também de relações de sociabilidade e solidariedade.

Em Belém, durante o período focalizado neste estudo, a participação da mulher nos espaços urbanos poderia ser percebida nas fábricas, no comércio, nas escolas, nos hospitais, nos escritórios, nas ruas, nas praças, nos prostíbulos, nos teatros, nos cinemas, nos bares e em outros espaços da cidade. No exercício de atividades profissionais ou no lazer, no lar ou nas ruas, as “Cecílias” e “Donas Clotildes” invadiam a urbe e nela se deixavam visualizar cotidianamente.⁷⁹ A presença

⁷⁵ O tacacá é uma bebida típica do Pará. Seus ingredientes básicos são o tucupi, a goma, o jambú e o camarão salgado. É servido quente e em cuia, com pimenta ou sem pimenta. O paraense ainda hoje possui o hábito de tomar tacacá. Toma-se a bebida normalmente no final da tarde, quando o abrandamento do calor solar ameniza a transpiração provocada pela bebida.

⁷⁶ Cecília, Severino e D. Clotilde são personagens do romance de Oséas Antunes, escrito em 1943, ambientado em Belém e intitulado “Quarteirão”. A história enfatiza as experiências de diversos moradores de um bairro suburbano e de outros personagens de diferentes condições sociais, que, ao circularem pela cidade, cruzavam-se e entrecruzavam-se em uma trama que permite ao historiador reconstruir experiências que podem ter sido vividas por diferentes sujeitos históricos.

⁷⁷ Os historiadores têm se dedicado ao estudo de obras literárias, reconhecendo-as como documento histórico, principalmente ao retratarem diferentes aspectos da realidade social. Nesse sentido, assume-se posição idêntica à de Pereira e Chalhoub, que propõem historicizar a obra literária, seja ela romance, conto, poesia ou crônica, inserindo a obra literária “no movimento maior da sociedade, investigar as suas redes de interlocução social, destrinchar não a sua suposta autonomia em relação à sociedade, mas sim a forma como constrói ou representa a sua relação com a realidade social – algo que faz mesmo ao negar fazê-lo”. Os referidos autores argumentam que a obra literária é uma evidência situada no processo histórico e que, portanto, necessita ser adequadamente interrogada em suas propriedades específicas. “Em suma, é preciso desnudar o rei, tomar a literatura sem reverências, sem reducionismos estéticos, dessacralizá-la, submetê-la ao interrogatório sistemático que é uma obrigação do nosso ofício. Para historiadores, a literatura é, enfim, testemunho histórico.” CHALHOUB, Sidney; LEONARDO, PEREIRA. **A História Contada: Capítulos de História Social da Literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. p.7.

⁷⁸ Maria Izilda Santos de Matos pondera que “[...] a história do cotidiano não é um terreno relegado aos hábitos e rotinas obscuras. As abordagens que incorporam a análise do cotidiano têm revelado todo um universo de tensões e movimento com uma potencialidade de confrontos, deixando entrever um mundo onde se multiplicam formas peculiares de resistência/luta, integração/diferenciação, permanência/transformação, onde a mudança não está excluída, mas sim vivenciada de diferentes formas [...]”. MATOS, Maria Izilda Santos de. **Cotidiano e Cultura: história, cidade e trabalho**. Bauru - SP: EDUSC, 2002. p.26.

⁷⁹ Marina Maluf e Maria Lúcia Mott observaram que a presença da mulher no cenário urbano era percebida desde fins do século XIX. A invasão da urbe pelo “sexo frágil”, entretanto, não se traduziu em abrandamento das exigências morais. Ao contrário, quanto mais ela escapa da esfera privada, mais a sociedade reprovava sua

feminina em diversos espaços e suas experiências no mundo do trabalho serão o foco central da análise que se pretende desenvolver, sem, entretanto, relegar ao silêncio o trabalho masculino, que também focaliza-se, em menor escala.

Nos bairros suburbanos, a movimentação de pessoas e animais começava muito cedo:

Na rua, tinha começado o movimento. Eram os carregadores de verduras para o mercado. Os carrinhos de mão. Leiteiros. Tamancos batendo. Falatório. No quarto junto, começaram a bichanar. A Cecília também tinha acordado. Barulho de cadeira arrastada e a voz tossida de D. Clotilde: - Cecilhinha, o café esta na “checulateira”, em cima do fogão...⁸⁰

Os sons e ruídos vindos da rua, provocados por carregadores de verduras, leiteiros, carrinhos de mãos passando, tamancos batendo, conversas e palavras trocadas rapidamente entre aqueles que se cumprimentavam ao se cruzarem nas ruas, pelos que vendiam algum produto ou por aqueles que compravam, ajudavam a acordar os que teimavam em permanecer deitados. No interior da moradia, a troca de palavras em voz baixa, o barulho da cadeira arrastada e a voz que sinalizava que o café estava pronto indicavam que seus moradores preparavam-se para o início de mais um dia.

atitude, cobrando sua permanência no lar. Forjava-se uma representação em que era tida como esposa, mãe e dona-de-casa, amorosa, mas assexuada. Estas exigências morais seriam questionadas, rejeitadas e transgredidas por alguns sujeitos históricos. MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. “Recônditos do mundo feminino”. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). **História da vida privada no Brasil**. Vol.3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Vanessa Spinosa considerou que em Belém, na década de 1930, mulheres de diferentes grupos sociais poderiam se visualizadas no espaço público sem a vigilância masculina. Segundo a autora, “era um momento histórico em que não somente as mulheres populares transitavam com maior liberdade pela cidade, como também as moças de várias camadas sociais”. SPINOSA, Vanessa. **Pela Navalha: Cotidiano, moradia e intimidade (Belém - 1930)**. Dissertação (Mestrado em História Social), São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2005. p.119.

⁸⁰ ANTUNES, Oséas. **Quarteirão**. Belém: s/e, 1943. p.9.

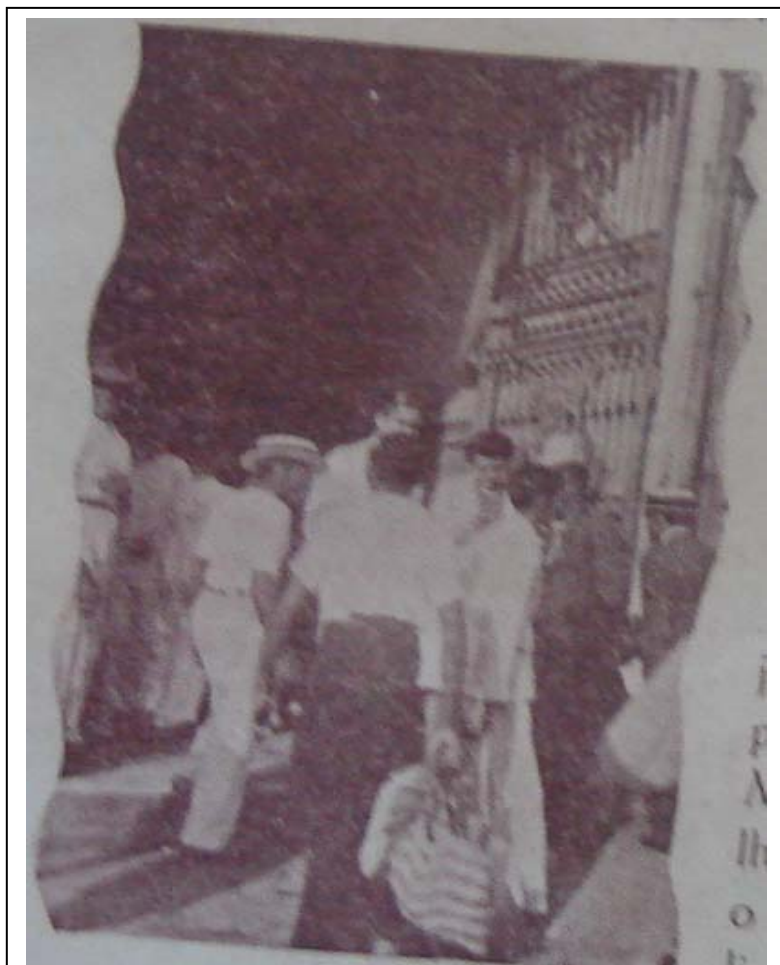


Figura 5 - Mercado Municipal. Movimentação de pessoas na entrada do Mercado Municipal de Belém. Revista Pará Ilustrado, 1939.

Acervo da Academia Paraense de Letras.

Dos três membros da família, Cecília era a única que possuía emprego fixo, em uma usina de castanhas.⁸¹ Todos os dias acordava cedo, trocava algumas palavras com a tia, tomava banho, vestia-se, tomava café e dirigia-se à rua, onde tomava o bonde que a levaria ao local de trabalho.

Ao chegar à usina, dirigia-se ao vestiário para guardar a bolsa, e então adentrava uma “grande sala aberta” cheia de mesas compridas e altas, em que, juntamente com outras operárias, executava exaustivamente a mesma tarefa: descascar castanhas. A mesa em que trabalhava possuía divisões em madeira, utilizadas para separar as castanhas com casca das sem casca. O trabalho era supervisionado por uma

⁸¹ A castanha-do-pará é a semente da castanheira-do-pará. O fruto, um ouriço, possui entre 5 e 25 sementes. É consumida in natura, torrada ou em forma de farinhas, doces e sorvetes. Sua casca é bastante resistente e requer esforço para ser extraída manualmente.

fiscal, encarregada de manter o ritmo entre as operárias. Quando a fiscal se afastava um pouco, as operárias conseguiam trocar algumas palavras, mas o que se ouvia mesmo, o dia todo, era o tróc-tróc-tróc do ferro quebrando as castanhas.⁸²

No dia a dia, o trabalho na usina era pontuado por conflitos e tensões entre as operárias e seus superiores hierárquicos.

[...] Outro dia a Piedade, só porque deixou cair umas castanhas, foi chamada ao escritório e ouviu o que não se diz pr'a cachorro. A Safira foi revistada para ver se não levava nada. Quasi despiram a pequena. Que vergonha! Seu Fernandes é bruto pra xuxú... seu Domingos, nem tanto; mas, tem uma parte de querer conquistar a gente... [...]⁸³

No interior da fábrica de castanhas, além do controle exercido sobre as operárias para que não conversassem durante o trabalho, os fiscais, capatazes e gerentes procuravam também coibir descuidos e furtos. Durante o processo de descascamento das castanhas, as trabalhadoras eram vigiadas e repreendidas caso não tivessem o cuidado exigido, que ia desde evitar que o produto caísse ao chão até a maneira de quebrar as castanhas. Provavelmente havia uma cota mínima a ser cumprida pelas operárias, cujo descumprimento poderia implicar descontos nos salários e demissões, nos casos das operárias que seguidamente falhassem em atingi-la.

Quando havia suspeitas de furto, as trabalhadoras eram revistadas; caso a suspeita fosse confirmada, a demissão seria a punição mais provável. A violência, que poderia ser verbal e/ou moral, permeava as relações estabelecidas entre os fiscais, capatazes ou gerentes e as operárias.

O fim de mais um dia de trabalho na fábrica de castanhas era anunciado pelo toque alto e insistente da campainha:

⁸² ANTUNES, Oséas. **Quarteirão**. Belém: s/e, 1943. p.45.

⁸³ *Ibidem*. p.20-1.

[...] Mal ouviu a campã para terminar o trabalho. Foi automaticamente para o vestiário. Tomou a sua bolsa barata de couro encarnado, botou dois grampinhos no cabelo e saio. Ia no meio das outras. Não percebia. Parecia que ia sozinha, tão cheia do que estava pensando. Tomou o bonde na Independência. Apinhado. [...] ageitou-se, aos empurrões, num logarsinho no meio do bonde. Saltou no canto da Aveirensê. Gente na farmácia. Reclames de cinemas. Cartazes. Um homem com um peixe nas costas. A Saúde da Mulher. Passou por ela um ônibus, entupido, um radio tocando. No canto da Vila Teta, o carrinho de bucho, cercado de gente, coberto de mosca. [...] ⁸⁴

Ao entardecer, logo após o toque de final de expediente, “as Cecílias da castanha”⁸⁵ encaminhavam-se apressadamente ao vestiário, pegavam as bolsas e outros objetos, arrumavam os cabelos e dirigiam-se ao ponto mais próximo de bonde ou ônibus, que passavam lotados, transportando de volta aos lares as trabalhadoras e os trabalhadores da urbe.

Um intenso e frenético movimento era percebido no retorno para casa: o movimento daqueles que se dirigiam à farmácia, que passavam açodadamente com peixes nas costas, que vendiam e compravam vísceras, que aguardavam os bondes e ônibus, que anunciavam ou vendiam “a saúde da mulher”. Ouvia-se então o barulho urbano dos ônibus e bondes, dos que anunciavam os mais recentes lançamentos cinematográficos, do rádio que tocava.

Assim como Antunes, o articulista Francisco Sampaio conseguiu perceber a intensificação do ritmo urbano.

A cidade acordou agitada como sempre. Hoje, Sábado. [...] Amanhã, Domingo. Dia em que toda a gente descansa e se recrea. Hoje as fábricas tripidam e as chaminés soltam, pelo espaço, um dos defumo espesso e cálido. Os homens de trabalhos encerram a sua fêria semanal. Médicos, Dentistas, Advogados, têm o seu coeficiente profissional diminuído, porque se lembram de curar os males e ajustar causas. [...] É a

⁸⁴ ANTUNES, Oséas. **Quarteirão**. Belém: s/e, 1943. p.13.

⁸⁵ Na década de 1980 Edna Castro, pesquisadora do Núcleo de Altos Estudos Amazônicos, analisou a situação de vida e trabalho das mulheres empregadas nas fábricas de castanha em Belém. A pesquisa deu origem ao documentário intitulado “As Marias da Castanha”. Troco os nomes, apropriando-me da expressão cunhada pela pesquisadora.

febre do tempo que domina tudo. È a sentelha electrica das máquinas que excita a trama neuronal. É o rádio que hiperestesia as turbas. Tudo marcha acelerado.⁸⁶

Para Sampaio e Antunes, a urbe e seus moradores, cotidianamente, conviviam com ritmos e atividades aceleradas e intensificadas pela industrialização, pela inovação tecnológica, pelos novos meios de transporte, assim como pelos novos meios de comunicação, como o cinema e o rádio, que propagavam junto à multidão uma outra sensibilidade.⁸⁷ Em contrapartida, De Campos Ribeiro conseguia visualizar um Umarizal tranquilo “com suas centenárias mutambeiras, seus cercados com caramanchões de onde se debruçavam recendentes jasmineiros em flor, embalsamando crepúsculos em tépidas noites!”⁸⁸ Nesses territórios, o tempo passava tranquilamente, lentamente, permitindo aos moradores e transeuntes esquecerem a agitação presente no centro da cidade.

Segundo Sampaio, após o frenesi semanal, todos aguardavam ansiosos o domingo, dia reservado ao descanso e ao lazer. Nesse momento, o belenense poderia acordar mais tarde e sair de casa sem pressa para um passeio no bosque Rodrigues Alves, onde teria a possibilidade de apreciar o canto melódico dos pássaros, caminhar tranquilamente por entre as árvores, distrair-se com a algazarra provocada por aqueles que brincavam nos balanços pendurados aqui e ali, deixar-se envolver pela mistura de sons provocada pelos risos altos, pelas conversas alegres, pelo toque do vento nas folhagens.

Nesse dia da semana poder-se-ia também assistir a um filme em um dos diversos cinemas dispersos nos bairros, frequentar os bares, refrescar-se tomando um gostoso sorvete ou suco de frutas regionais, assistir à missa na Igreja Nossa Senhora de Nazaré ou da Sé e na saída deliciar-se com um doce vendido na porta da igreja, visitar

⁸⁶ SAMPAIO, Francisco. “Os sete dias”. **A Semana**. Ano XV. s/n. Belém, out. 1933.

⁸⁷ A intensificação do ritmo urbano em decorrência da industrialização, das novas tecnologias, dos novos meios de transportes e comunicação foi percebida por Sevcenko, nas décadas iniciais do século XX, no Rio de Janeiro e em São Paulo. Em relação ao Rio de Janeiro, ver: SEVCENKO, Nicolau. “A Capital irradiante: Técnica, ritmos e ritos do Rio”. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). **História da Vida Privada** - República: da Belle Époque à Era do Rádio. Vol.3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.513/619. Já em relação a São Paulo, ver: SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu Estático na Metrópole**: São Paulo - sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

⁸⁸ RIBEIRO, De Campos. **Gostosa Belém de Outrora**. Reedição. Belém: Secult, 2005. p.35.

parentes e amigos, namorar e, durante o namoro, degustar o amendoim torrado vendido pelas ruas e praças da cidade. Nesses momentos de lazer, por alguns instantes, conseguia-se esquecer a agitação semanal. No entanto, não se deixava de lembrar que, na segunda-feira, tudo voltaria a caminhar aceleradamente.

Enquanto Sampaio focalizava profissões ligadas aos grupos médios, como médicos, dentistas e advogados, que no sábado diminuían o ritmo de trabalho preparando-se para o domingo, Antunes e outros literatos, além de focalizarem o trabalho feminino, evidenciavam diversas atividades desenvolvidas nas ruas pelos setores populares, como vendedores de vísceras, carregadores de peixes, de verduras, de leite, de tacacá.⁸⁹

Pelas ruas da cidade era possível encontrar leiteiros que, de porta em porta, forneciam leite recém-ordenhado e chamavam a atenção com o toque de um sininho,⁹⁰ além de padeiros carregando nas costas ou em bicicletas cestas de pães, fazendo-se identificar por um toque de uma corneta.⁹¹ Podiam-se encontrar ainda fruteiros caminhando lentamente, conduzindo na cabeça tabuleiros cheios de frutas regionais, anunciando-se aos fregueses em “tom melódico [...] fruteiii...ro, fruteiii...ro!”⁹², ou então “olha o abacaxi-xi-xi, uxi, mari-ri-ri!”.⁹³ E também carregadores de verduras e outros produtos passavam apressadamente pelas ruas, transportando-os nas costas.

Empurrando o carrinho de mão, o bucheiro entregava vísceras nas residências⁹⁴ e, enquanto esperava nos cantos e esquinas mais movimentados os habituais compradores, apregoava “bu...cheiro”.⁹⁵ Por sua vez, os vendedores de

⁸⁹ Os sons de alguns vendedores de rua entoados na segunda metade do século XIX foram percebidos em: ALMEIDA, Conceição Maria Rocha de. **O Termo Insultuoso: ofensas verbais, história e sensibilidades na Belém do Grão Pará (1950-1900)**. Dissertação (Mestrado em História Social), Belém, Universidade Federal do Pará, 2006. Já Corrêa recuperou alguns dos cantos entoados pelos vendedores de rua na capital do Pará no início do século XX. Cf.: CORRÊA, Ângela Tereza de Oliveira. **Músicos e poetas em Belém no início do século XX: Incursionando na História da Cultura Popular**. Dissertação (Mestrado em Planejamento do Desenvolvimento), Belém, Núcleo de Altos Estudos Amazônicos, Universidade Federal do Pará, 2002. Vanessa Spinosa faz referências aos vendedores ambulantes que circulavam em Belém na década de 1930. SPINOSA, Vanessa. **Pela Navalha: Cotidiano, moradia e intimidade (Belém 1930)**. Dissertação (Mestrado em História Social), São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2005.

⁹⁰ OLIVEIRA, Alfredo. **O touro passa?** Belém: Grafisa, 1981. p.54.

⁹¹ Ibidem. p.65.

⁹² TOCANTINS, Leandro. **Santa Maria de Belém do Grão Pará**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. p.267.

⁹³ OLIVEIRA, op. cit., p.55.

⁹⁴ Ibidem.

⁹⁵ Ibidem. p.65.

amendoim torrado, ao anoitecer, carregando cestos dependurados no peito, vendiam o produto a todos aqueles que apreciavam a iguaria, encontrando entre os namorados seus maiores consumidores. Para chamar a atenção deles, alguns vendedores de amendoim anunciavam “mundubi torraaaado”,⁹⁶ enquanto outros cantavam:

Mundubi Torrado
Alegria dos namorados
A menina na janela
Esperando o mundubi torrado.⁹⁷

As doceiras saíam às ruas com os tabuleiros na cabeça, cheios dos mais deliciosos quitutes, “os bom-bocados, as mãe-bentas, as cocadas, os doces de castanha, fatias de pão-de-ló, madalenas e não faltavam os rebuçados envolvidos em papel de seda, com rabichos encrespados”.⁹⁸ Além das doceiras, os vendedores de sorvetes eram aguardados pelas crianças e identificados pelo canto melódico entoado: “Sorvê... te... de bacuri...”⁹⁹

Em datas especiais, como o dia 23 de junho, véspera de São João, o dia da festa de Nossa Senhora de Nazaré e os dias que precedem o final do ano, a cidade acordava movimentada, barulhenta, festiva e com um cheiro suave de ervas no ar. Vendedores com tabuleiros na cabeça cheios delas passavam gritando: “chêro chêroso”.¹⁰⁰ Outros preferiam cantar: “Olha o banho de cheiro, / De cheiro cheiroso, / Pra tirar o catingoso.”¹⁰¹

Cotidianamente, observava-se a movimentação dos vendedores de rua e ouviam-se os sons que entoavam para atrair os compradores. Era o vendedor do Jornal a Folha do Norte, que passava gritando; o pupunheiro, que apregoava “Pie pupunhê cozidê!”; o cascalheiro, que chamava atenção “tocando um triângulo de metal”. “E

⁹⁶ BARROSO, Rabello. “O Mundubi torrado”. **Jornal O Liberal**. Belém, 23/02/1973.

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ BARROSO, Rabello. “As velhas doceiras”. **Jornal O Liberal**. Belém, 18/03/1973.

⁹⁹ ANTUNES, Oséas. **Quarteirão**. Belém: s/e, 1943. p.32.

¹⁰⁰ MORAES, Eneida. **Banho de Cheiro**. Belém: Secult/FCPTN, 1989.p.201.

¹⁰¹ FIGUEIREDO, Napoleão. **Banho de Cheiro, Ariachés & Amacis**. Rio de Janeiro: Funarte/ Instituto Nacional do Folclore, 1983. p.8.

mais o tapioqueiro, o paçoqueiro, o sorveteiro, o comprador de jornais velhos e garrafas vazias [...] e a carrocinha da Cremação capturando cães soltos nas ruas.”¹⁰² Estes e diversos outros trabalhadores poderiam ser visualizados pelas ruas de Belém e nelas imprimiram indelevelmente a marca de sua existência.¹⁰³

Severino, personagem de “Quarteirão”, citado anteriormente, trabalhava em uma fábrica de cordas e havia sido demitido por ter denunciado um capataz que supostamente se encontrava tuberculoso. Passaram-se dias, semanas, meses e Severino não conseguiu mais arrumar emprego em nenhuma fábrica da cidade. A denúncia feita tornou-o alvo de perseguição por parte do capataz denunciado, o que ocasionou sua demissão, e dos capatazes das outras fábricas em que buscava empregar-se e que lhe recusavam o tão necessário trabalho.

Sem emprego, Severino saía de casa cedo e perambulava o dia todo em busca de trabalho. Como o resultado da busca era sempre negativo, procurava voltar tarde da noite. Ficava nos botequins jogando e conversando, na tentativa de evitar encontrar-se com a tia:

O Severino já estava amolado com aquilo. Dona Clotilde não ralhava, não reclamava; mas aquele: “- Nada, Sivico?...”, todas as manhãs, já o estavam enfernizando. Até quando ia ouvir aquela pergunta? [...] Saio mesmo sem tomar café. Custava-lhe ser sustentado por aquelas duas mulheres. Não que elas reparassem nisso. Isso não. Era lá uma cousa a mexe dentro dele. Uma cousa parecida com remorso, com vergonha, com humilhação... [...]

Severino incomodava-se com a situação de desempregado. Talvez o remorso que sentia se devesse ao fato de ter se deixado influenciar pelos companheiros e denunciado o capataz tuberculoso: se não fosse isso, provavelmente ainda estaria empregado e não seria alvo de perseguições. O desemprego trazia-lhe desonra;¹⁰⁴

¹⁰² OLIVEIRA, Alfredo. **O touro passa?** Belém: Grafisa, 1981. p.55.

¹⁰³ Vale esclarecer que os autores das obras utilizadas escritas nas décadas de 1970 e 1980 fazem referência a Belém nas décadas iniciais do século XX.

¹⁰⁴ Sueann Caulfield considera que a honra masculina, diferentemente da feminina, não estava relacionada à sua virtude sexual, mas ao seu comportamento em outros níveis sociais. Dessa forma, o homem honrado definia-se pelo empenho ao trabalho, respeito, cumprimento da palavra empenhada, pagamento de suas dívidas e pela

envergonhava-se de ser sustentado pela irmã e pela tia, o que fazia com que se sentisse derrotado, fracassado, humilhado.

A situação fictícia em que se encontrava Severino era o simulacro da realidade vivida por milhares de trabalhadores belenenses. A falta de emprego estável, que atingia milhares de trabalhadores em atividade, levava muitos “Severinos” a buscarem sobreviver de empregos eventuais, praticando pequenos furtos, vivendo da mendicância e outras práticas consideradas ilegais.¹⁰⁵

Severino, assim como outros sujeitos históricos que viveram em Belém, em muitos momentos foi obrigado a transitar entre a legalidade e a ilegalidade em busca da sobrevivência. Foi o que Antunes deixou entrever ao narrar a opção do personagem:

O Tavares fez uma tapagem de madeira e botou o Severino para receber o jogo. E lá estava ele, às voltas com os talões, as centenas, os milhares... [...] Tinha feito a conta. Até, se aquilo durasse, podia dizer que estava bem.

- Olha, Cecília, parece que o Sivico arrumou um emprego com o seu Tavares...

- Tomara que dure...

Estava durando. Se a polícia não implicasse... [...] ¹⁰⁶

Tavares, o banqueiro do jogo do bicho, entrelaçou alguns pedaços de madeira, improvisou uma banca e colocou Severino para anotar nos talões os jogos realizados

virilidade. CAULFIELD, Sueann. **Em defesa da honra: Moralidade, Modernidade e Nação no Rio de Janeiro (1918-1940)**. Campinas - SP: Editora da UNICAMP, 2000. Matos afirma que os discursos médicos, ao definirem os papéis masculino e feminino, estabeleceram para o “homem a função de pai-provedor. O homem teria sua função social de provedor viabilizada pelo trabalho, fonte básica de auto-realização, veículo de crescimento pessoal, sendo através do trabalho reconhecido como homem. Sem o trabalho o homem não poderia ser reconhecido como tal”. MATOS, Maria Izilda Santos de. **Âncora de emoções: corpos, subjetividades e sensibilidades**. Bauri - SP: EDUSC, 2005. p.69.

¹⁰⁵ Sidney Chalhoub percebeu que muitos populares, ao se verem obrigados a “conviver com as agruras de um futuro incerto, baixos salários, longas jornadas de trabalho e árdua competição para conseguirem uma ocupação como assalariados da indústria e no comércio”, optaram, “temporária ou definitivamente, por desempenhar atividades à margem desse mercado de trabalho em formação, exercendo atividades autônomas que lhes garantiam a sobrevivência.” CHALHOUB, Sidney. **Trabalho, Lar e Botequim**. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1986.p.74. Da mesma forma, José Murilo de Carvalho observou que no Rio de Janeiro muitos trabalhadores sobreviviam de empregos eventuais que os situavam entre as “fronteiras da legalidade e ilegalidade, às vezes participando simultaneamente de ambos”. CARVALHO, Murilo. **Os Bestializados e a República que não foi**. 3ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

¹⁰⁶ ANTUNES, Oséas. **Quarteirão**. Belém: s/e, 1943. p.15.

pelos clientes. Este, antes de se arriscar no exercício de uma atividade considerada ilícita, fez as contas de quanto ganharia e considerou que o retorno financeiro validaria os riscos corridos.

É provável que muitos populares, ao se encontrarem na situação do personagem, ponderassem que seria melhor exercer uma atividade ilegal que continuar desempregados e sustentados por mulheres, mesmo sabendo dos riscos que correriam caso a polícia resolvesse agir para impor a legalidade. A atividade de agente de jogo do bicho não era o que Severino realmente desejava, como provavelmente não era o desejo de muitos outros “Severinos” exercer atividades ilegais e/ou informais, mas o trabalho poderia restituir-lhes a honra e a dignidade perdidas.

Diversas “profissões” desenvolvidas nas ruas não eram exercidas somente por homens; as mulheres também participavam ativamente dessa economia “invisível”, atuando como tacacazeiras, doceiras e amassadeiras de açaí. A árdua luta pela sobrevivência levava homens e mulheres a criar alternativas para engrossar o parco orçamento doméstico.¹⁰⁷

A canção intitulada “Tacacá”, do músico e compositor paraense Gentil Puget, remete à atividade de tacacazeira, muito comum em Belém. Era exercida principalmente por mulheres negras, mulatas e caboclas pobres, que, pelas ruas, esquinas e mercados, ofereciam o tacacá aos apreciadores da iguaria. Uma das estrofes da canção diz:

E a mulata que faz o tacacá
 Tem uma flor no cabelo
 E patcholi
 De chinela no pé
 Vai para a rua
 Com a panela de goma
 E o tucupi.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Segundo Matos, “O esforço para trazer à família recursos monetários marginais, vitais em caso de crise, sempre acarretou um aumento da atividade feminina, levando as mulheres a reproduzir as ocupações desenvolvidas nos quadros domésticos, como lavar, passar e engomar [...]”. MATOS, Maria Izilda Santos de. **Cotidiano e Cultura**. Bauru - SP: EDUSC, 2002. p.144. No caso específico de Belém, acrescenta-se a essa lista as atividades de vendedoras de doces, tacacá e amassadeiras de açaí.

¹⁰⁸ PUGET, Gentil. **Tacacá**. S.l., 1941.

Na capa do disco, Gentil Puget explicava que:

O tacacá é uma bebida caracteristicamente típica da Amazônia que as mulatas vendeiras fazem o tucupi da goma cozida com jambú e camarão.

E vem a tacacageira [sic] com seu taboleiro na cabeça. Como cheira o tacacá que ela faz.

As cuias passam cheinhas da bebida cor de oiro fosco e no ar fica um cheiro de molho de pimenta...¹⁰⁹

As vendedoras de tacacá iniciavam cedo o preparo da iguaria, pois era necessário ralar a mandioca e espremê-la para daí retirar o tucupi, que deveria ser fervido e temperado. Em seguida, se ocupavam da preparação da goma, cozinhavam o jambu e selecionavam o camarão. Lá pelas três horas da tarde, arrumavam “a panela de goma, o tucupi, as pimentas, o paneiro de cuias pitingas”¹¹⁰ e dirigiam-se para as esquinas mais movimentadas, armavam a mesa e aguardavam a freguesia chegar.

As tacacazeiras iniciavam, então, mais uma etapa da sua estafante tarefa: serviam a freguesia, preparando o tacacá ao gosto de cada freguês. Pouca goma, pedia um, sem pimenta, exigia outro, quero mais tucupi, solicitava o freguês habitual. Enquanto as vendeiras tentavam atender às exigências dos fregueses, “as cuias passa[va]m cheinhas da bebida cor de oiro fosco”, e no ar ficava um cheiro gostoso de molho de pimenta e tucupi.¹¹¹ E assim as vendedoras labutavam até o fim da tarde, quando então começavam a arrumar as cuias e as panelas para retornarem às suas casas e reiniciarem, no dia seguinte, a mesma rotina.

¹⁰⁹ PUGET, Gentil. Tacacá. S.l., 1941.

¹¹⁰ ANTUNES, Oséas. **Quarteirão**. Belém: s/e, 1943. p.34.

¹¹¹ PUGET, op. cit..



Figura 6 - Vendedora de tacacá. Intitulada “A Vida nos Mercados”, a fotografia mostra a tacacazeira Nhá Merandolina vendendo a bebida no Mercado Municipal. Revista Pará Ilustrado, 1939.

Acervo da Academia Paraense de Letras.

Portanto, muitas mulheres trabalhavam descascando castanhas e exercendo diversas atividades nas ruas, esquinas e mercados, mas poderiam ser encontradas também trabalhando na indústria de panificação. Em crônica publicada em 1930 na Revista Guajarina, o autor, que assinou o texto simplesmente como A. B., conclamava os defensores das causas proletárias a criarem uma sociedade de proteção ao trabalho feminino e redigirem um documento solicitando aos patrões que atenuassem a carga horária de trabalho exigida de suas operárias.

Segundo o cronista:

Há patrões que além de explorarem essas pobres moças, ainda as obrigam a certos trabalhos que não estão na tabella de seus serviços como succede em uma das nossas maiores fabricas de industria confeitaria que entre nós goza de certos privilégios.

Essas pobres moças alli empregadas depois de prompta sua tarefa quotidiana ainda vão fazer a limpeza de certos compartimentos de serventia physiologica, quando tal serviço a ellas não compete, uma vez que sua missão alli e, trabalharem em produtos alimentícios.

[...] deve procurar mostrar aos srs. proprietários e gerentes de fabricas que 1000 e 2000 poucos réis não compensam o trabalho dessas moças, que além de morarem em bairros afastados da cidade, passam fome, pois a bagatella que ganham não lhes permitem nem sequer comerem uma posta de peixe frito com um punhado de farinha. E as pobresinhas, algumas, limitam-se a tomar um assahy parco, outras, levam de casa n'um pequenino embrulho qualquer coisa que, se fossemos ver, nós assustaria e nós revoltaria só de pensarmos como um pedaço de peixe seco assado e uma mão cheia de farinha sirva de alimento a um corpo que arduamente trabalha por uma miséria para encher as arcas e engodar os déspotas que enriquecem a custa do suor, da vida, pode-se dizer, dessas pobres que pelo escasso da alimentação e excesso de trabalho, no fim de poucos annos são cadáveres vivos espondendo por onde passam os traços vivos da amargura, da velhice precoce, da fome, da maldade dos poderosos, do cansaço do trabalho, da desgraça, finalmente. [...]¹¹²

O trabalho feminino em foco era realizado em uma confeitaria conceituada na capital do Pará.¹¹³ Segundo A. B., as mulheres empregadas nessa fábrica, além de trabalharem como auxiliares de caramelleiros e confeitarias, embaladoras de chocolates e caramelos e preparadoras de embrulhos¹¹⁴, eram obrigadas a executar “a limpeza de

¹¹² A. B. “Bric-a-brac”. *Revista Guajarina*. s/n. Belém: Editora da Guajarina, 07/03/1930. p.5.

¹¹³ Edilza Fontes identificou a presença feminina nas fábricas Palmeira, União, Vitória e Anjo da Guarda, executando atividades “nas sessões de confeitaria, embalagem e caramelos [...]”. FONTES, Edilza. **“O Pão Nosso de Cada Dia”**: Trabalhadores, indústria da panificação e a legislação trabalhista em Belém (1940-1954). Belém: Paka-Tatu, 2002. p.125.

¹¹⁴ Fontes, ao analisar o cotidiano dos trabalhadores da indústria de panificação em Belém no período compreendido entre 1940 e 1954, percebeu que a presença feminina nessa indústria era permitida caso o trabalho fosse realizado de dia “[...] e em tarefas que não indicassem esforço físico, ou ainda que não se exigisse responsabilidade sobre o processo produtivo”. A autora ponderou que “[...] a relação entre trabalho não qualificado/trabalho de mulher e trabalho qualificado/trabalho de homem, se expressa pelas profissões; as

certos compartimentos de *serventia physiologica*”, atividade que não estava incluída entre aquelas para as quais haviam sido contratadas, mas que eram obrigadas a efetuar por exigência dos patrões.

Para o cronista, o salário recebido, entre aproximadamente 1.000 e 2.000 mil réis por dia, era insuficiente para prover a subsistência das trabalhadoras. Ademais, a sobrecarga de trabalho exigida pelos patrões contribuía para o desgaste físico e o envelhecimento prematuro das operárias. Morando em bairros distantes dos locais de trabalho, precisavam ainda deslocar-se cedo e gastavam parte do salário com o transporte que as levava até a fábrica. A alimentação resumia-se a um pedaço de peixe frito¹¹⁵ ou seco¹¹⁶ com farinha ou a uma porção de açáí.

Em Belém, percebe-se que, em momentos de crise econômica, em muitas famílias populares, todos os seus membros contribuía de alguma forma para prover a subsistência cotidiana. Esse era o caso dos personagens de Oséas Antunes no romance “Quarteirão”: Cecília, operária empregada em uma fábrica de castanhas; Severino, que, diante do desemprego, obrigava-se ao exercício de atividade ilegal; e D. Clotilde, que, além de se responsabilizar pelas tarefas domésticas, se via obrigada a criar estratégias de sobrevivência que lhe permitissem aumentar o rendimento familiar. Era ela:

[...] quem arrumava para a comida... Arrumava para o feijão duro de oitocentos réis o quilo e para o bucheiro. Primeiro arranjou uma roupinha para lavar. Mas, o lucro era muito aperreio e muito aborrecimento. Aqueles quarenta mil réis que lhe pagava dona Clarinda do doutor Bené, chegavam tarde, às vezes aos pedaços e não davam para o sabão “jacaré” que tinha encarecido. Largou a roupa. Estava experimentado vender tacacá. [...]¹¹⁷

mulheres ocupavam empregos que não constituíam profissões, que não tinham importância no processo produtivo. [...] O trabalho que designa uma qualificação e, portanto, um lugar denominado no processo produtivo, era o de masseiro, forneiro e o que implica em reconhecimento profissional, enquanto o trabalho de embaladoras seria um trabalho que não confere uma profissão por ser um serviço. E era então, tarefa de mulher. Esta divisão obedecia à tradição e excluía as mulheres de profissões com importância no processo produtivo”. FONTES, Edilza. **“O Pão Nosso de Cada Dia”**: Trabalhadores, indústria da panificação e a legislação trabalhista em Belém (1940-1954). Belém: Paka-Tatu, 2002. p.127-8.

¹¹⁵ O peixe frito com farinha ainda hoje constitui hábito alimentar das camadas populares paraenses.

¹¹⁶ Peixe salgado e seco ao sol.

¹¹⁷ ANTUNES, Oséas. **Quarteirão**. Belém: s/e, 1943. p.9.

O trabalho realizado por D. Clotilde, assim como aqueles efetuados por outras mulheres dos setores populares, ajudava no sustento da família. Entretanto, a lavagem de roupa era desgastante e trazia muitos aborrecimentos.¹¹⁸ Os recursos conseguidos, além de escassos, eram pagos aos poucos e, às vezes, com atraso, levando a família a não poder contar com o dinheiro proveniente dessa atividade. Cabe notar ainda que o atraso no pagamento não diminuía as exigências em relação ao trato e aos cuidados com a roupa. Deduz-se, assim, que esses atrasos e as exigências realizadas tornavam tensas as relações entre as lavadeiras e a freguesia.

Parte do dinheiro angariado com a lavagem de roupa era empregada na compra do sabão “jacaré”. Como o preço do sabão havia aumentado, os ganhos conseguidos com a atividade ficavam ainda mais reduzidos. O pagamento irregular, as exigências da freguesia, o desgaste físico provocado pelo trabalho e o aumento no preço do sabão – que caracterizaria o aumento do custo de vida – devem ter levado muitas mulheres a optarem por outras estratégias de sobrevivência, como foi o caso de D. Clotilde, que decidiu trocar a lavagem de roupa pela venda do tacacá.

A atividade de vendedora, apesar de estafante, provavelmente propiciava retorno financeiro mais regular, permitindo um maior planejamento do orçamento doméstico e uma relação menos tensa com a freguesia. Daí a opção de muitas mulheres por essa atividade. Outras buscavam sobreviver empregando-se em atividades domésticas nas residências das famílias mais abastadas, nas quais atuavam como cozinheiras, copeiras, serventes, lavadeiras, engomadeiras, costureiras, arrumadeiras, amas e governantas.

Jacques Flores, em crônica intitulada “‘Beiceiros’ de domésticos”, permite entrever as relações estabelecidas entre as domésticas e seus patrões. Segundo Flores:

¹¹⁸ Matos afirma que “as trabalhadoras externas (lavadeiras, engomadeiras) enfrentavam, além da faina cotidiana do seu trabalho doméstico, as obrigações com a freguesia, os prazos para a entrega das encomendas. Encaravam cotidianamente a sobreposição de tarefas e obrigações, com um tempo picotado e constantemente reconstruído, percorrendo grandes distâncias [...] com pesadas e volumosas trouxas de roupas sujas ou limpas”. MATOS, Maria Izilda Santos de. **Cotidiano e Cultura: história, cidade e trabalho**. Bauru - SP: EDUSC, 2002. p.143-4.

Constantemente lemos nos jornais notícias de homens e mulheres, às vezes ainda na idade juvenil, que se vão queixar á policia contra os respectivos patrões, pelo fato destes se recusarem a lhes pagar os ordenados, de um, dois, três, quatro ou mais mezes de trabalho.

Chamado o acusado para responder pela queixa, o dito vem com um chove-não-molha com desculpas de cabo de esquadra, dando em resultado, quasi sempre, ficarem os queixosos no ora veja...

Justificando a falta de pagamento é costumes os acusados apresentarem uma enxertada nota de despesas feitas com a compra de algumas peças de roupa e sapatos para a empregada ou com remédios por ocasião de a mesma estar doente. [...]

Digamos que a domestica seja uma cabocla de 18 anos (as nossas patrícias nascidas no interior são as maiores vitimas desse lamentável hábito) e que ganhe vinte mil réis por mez.

Quem é que quer trabalhar, na cozinha, na copa, como lavadeira, engomadeira ou ama, em qualquer casa de família, para, no fim, depois de muito suar, não receber os seus vencimentos?

Depois de trabalhar como uma burra de carga, mezes sobre mezes, a patroa um dia, embirra com a pobre e põe-na a passear, sem todavia, pagar o que é devido á pequena.

[...]

Posso garantir que é por causa desse péssimo vezo de não pagarem os domésticos, que hoje se luta, com os seiscentos, para encontrar-se ao menos um... [...]¹¹⁹

O trabalho doméstico, extremamente árduo, era exercido por mulheres jovens vindas do interior do Pará. Essas jovens, ao empregarem-se como domésticas, recebiam moradia, alimentação, roupas, sapatos, remédios, caso adoecessem, e a promessa de um salário de aproximadamente vinte mil réis por mês. Os salários, entretanto, não eram pagos ou eram efetuados irregularmente.

Distantes da família, sem local para morar e sem perspectivas de conseguir outro emprego, muitas dessas mulheres continuavam trabalhando em troca de abrigo e comida, na esperança de um dia receberem seus salários.

¹¹⁹ FLORES, Jacques. “Beiceiros’ de domésticos”. **Pará Ilustrado**. Ano IV. n.91. Belém, 12/07/1941. p.22.

Essas trabalhadoras, no decorrer do dia, desempenhavam serviços como cozinhar, lavar, engomar, arrumar a casa e cuidar das crianças.¹²⁰ No entanto, a rigidez de algumas patroas em relação aos cuidados com a casa e as crianças e o não pagamento dos salários ou seu pagamento irregular tornavam as relações entre as domésticas e os patrões tensas e conflituosas. Algumas vezes, os conflitos existentes no interior da moradia culminavam com a demissão da empregada.

Sem emprego, casa e comida, restava à doméstica retornar para o interior do estado ou procurar a polícia para registrar queixa contra os patrões, na esperança de receber os salários atrasados e, assim, conseguir sobreviver enquanto buscase emprega-se novamente. Os patrões justificavam o não pagamento dos salários das domésticas argumentando que haviam suprido gastos com a compra de roupas, sapatos e remédios. As queixas à polícia raramente chegavam a reverter a situação. Daí a dificuldade, segundo Flores, de se conseguir contratar uma empregada doméstica. Parece que, para as autoridades policiais, os argumentos apresentados pelos patrões eram suficientes para isentá-los do débito com a trabalhadora.

Em Belém, entre as elites, buscava-se estabelecer quais profissões poderiam ser exercidas pelo “sexo dócil”. A crônica intitulada “O Sexo e o Trabalho” remete ao entendimento das elites sobre a inserção feminina nesse mundo. Leia-se, então, um trecho do documento:

Há profissões que somente deviam ser exercidas pelo sexo dócil.

Exemplo: - professoras para crianças, dentistas para mulher, médica para mulher, enfermeira, enfim, misteres que exercidas por homens não dão resultado, totalmente satisfatório. Já pela falta de paciência destes, já pela imposição moral de evitar-se sempre que possível o contato entre os sexos. Depois temos os casos de serviços que obrigam a uma vida sedentária. Imagine-se, por exemplo, em uma casa comercial, o trabalho do “caixa”. Preso no seu posto de serviço, cujo afazer é só pagar e receber, o

¹²⁰ Matos indica que muitas famílias contratavam trabalhadores domésticos específicos para atividades de lavar, passar, cozinhar. Entretanto, a autora considera que o “mais comum era uma única empregada que realizava todos os serviços: lavar, engomar, cozinhar e arrumar”. MATOS, Maria Izilda Santos de. **Cotidiano e Cultura: história, cidade e trabalho**. Bauru - SP: EDUSC, 2002. p.135. Em Belém, acrescenta-se a essa lista o cuidado com as crianças.

individuo sentir-se-á, ao fim de um tempo, ou dominado por deletéria indolência ou presa de estado neurastênico.

O mesmo não acontece com os escriturários, datylografos, operários, caixeiros de artigos para homens, barbeiros, etc., que sempre se locomovem para uma consulta ou pela natureza própria do seu mister.

Destas considerações, levemos em conta que o ocupar cargos de certa qualidade por homens é prejudicial e o exercício de muitos empregos por mulheres é danoso. Afasta-as do casamento, põe-nas em contato com meios menos puros que o lar, acarreta a péssima distribuição da riqueza, quando marido e mulher trabalham e tantos homens ficam sem o cargo que a mulher está exercendo; diminui o valor da mão-de-obra, e outras causas mais. Aconselhem-se, por isso, as mães, a que só habilitem suas filhas para os misteres que, como os acima enumerados, apenas devam e possam ser desempenhados por mulheres.¹²¹

Nas décadas iniciais do século XX, ampliavam-se as perspectivas profissionais para as mulheres, que, assim, passavam a ser vistas com mais frequência no espaço público. Entretanto, segundo o cronista, existiam certos limites que deveriam ser respeitados.¹²² Atributos considerados essencialmente femininos, como docilidade e paciência, somados às imposições morais, habilitavam-nas apenas ao exercício de profissões como professora, dentista, médica e enfermeira, ligando-as ao que supostamente era considerado como suas funções naturais: a maternidade, o cuidado com a casa e a família.¹²³

Atividades que levavam a uma vida sedentária e indolente, como a de caixa, eram tidas como propícias às mulheres. Esse tipo de atividade, em contrapartida, seria prejudicial aos homens, pois poderia transformá-los em trabalhadores indolentes ou neuróticos. Aos homens destinavam-se profissões como as de escriturário, datilógrafo,

¹²¹ PARÁ ILLUSTRADO. **O Sexo e o Trabalho**. Ano I. n.24. Belém, 07/01/1939. p.26.

¹²² Maluf e Mott afirmam que a ampliação das profissões femininas deve ser tomada com cautela, já que as autoras observaram que existiam dificuldades para as mulheres terem acesso às profissões que não estivessem no limite daquilo que era considerado como suas atribuições naturais. Ver: MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. “Recônditos do mundo feminino”. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). **História da vida privada no Brasil**. Vol.3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.367/422.

¹²³ Para os médicos, a função social e comportamental da mulher era determinada a partir de seu sistema reprodutivo: “o útero e o ovário determinariam a conduta feminina desde a puberdade até a menopausa, bem como seu comportamento emocional e moral, produzindo um ser incapaz de raciocínios longos, abstrações e atividade intelectual, mais frágil do ponto de vista físico e sedentário por natureza [...]” MATOS, Maria Izilda Santos de. **Âncora de emoções: corpos, subjetividades e sensibilidades**. Bauru - SP: EDUSC, 2005. p.53.

operário, caixeiro, barbeiro, entre outras, ou seja, que lhes possibilitassem maior locomoção e dinamicidade.

Profissões que exigissem dinamismo, força física e aptidões intelectuais deveriam ser evitadas pelas mulheres, pois estariam destinadas aos homens. Para as mulheres, o exercício de determinadas atividades era considerado danoso, pois poderia contribuir para afastá-las do casamento e do lar,¹²⁴ assim como para o aumento do desemprego do homem e para a desvalorização da sua mão-de-obra. O cronista aconselhava as mães a habilitarem as filhas ao exercício de profissões que não causassem prejuízos a elas, aos homens e à sociedade. A representação do feminino delineada valorizava a sensibilidade, a devoção e a submissão, e desvalorizava as aptidões intelectuais e físicas das mulheres.

Percebe-se que as atividades femininas eram desqualificadas econômica e socialmente. Os salários pagos eram menores que os dos homens, sendo que muitas das atividades exercidas por mulheres nem sequer eram consideradas profissões. Tentava-se limitar a inserção das mulheres no mundo do trabalho por meio de um discurso que as prendia ao casamento e, conseqüentemente, ao lar, assim como ao exercício de atividades consideradas condizentes com suas habilidades, como as de doceira, tacacazeira, costureira, cozinheira, engomadeira, criada. Atributos como paciência e docilidade habilitavam-nas ao exercício de profissões ligadas ao cuidado de crianças e de outras mulheres; e, nesse sentido, atividades que exigissem esforço físico, aptidões intelectuais e que estabelecessem contato entre os sexos não deveriam ser exercidas por elas.

Verifica-se ainda que a movimentação de pessoas não se fazia somente na luta cotidiana por sobrevivência, mas também na vida noturna da urbe. Os sons dos boêmios seresteiros, que podiam ser ouvidos nas ruas, praças e bares, ecoavam pela

¹²⁴ Matos, ao analisar os corpos masculinos e femininos, percebeu que nos discursos médicos “Condenava-se o trabalho extradoméstico das mulheres, que era visto como um desperdício físico de energias femininas e como fator de dissolução da saúde e da capacidade de desempenho das funções maternas, além de elemento nocivo à moralidade, comprometedor da dignidade feminina, responsável pela mortalidade infantil e pelas desordens sociais, tendo como conseqüências nocivas o abandono das crianças, a marginalidade, a tuberculose e a prostituição.” Ver: MATOS, Maria Izilda Santos de. **Âncora de emoções: corpos, subjetividades e sensibilidades**. Bauru - SP: EDUSC, 2005. p.51.

cidade e expressavam uma forma específica de se viver a noite. É esse mundo boêmio e seresteiro que se tentará descrever e analisar nas linhas seguintes.

CAPÍTULO II - A CIDADE E A NOITE

No final do século XIX e início do XX, Belém, como outras capitais brasileiras, enfrentou uma série de transformações em seu traçado urbano. As reformas objetivavam disciplinar os grupos populares. Nesse sentido, diversas práticas culturais populares desenvolvidas nas ruas e à noite foram condenadas e combatidas pelas elites. As serenatas, das quais se tem notícia desde o século XIX, ocorriam nas ruas e praças da cidade e contavam com a participação de diferentes sujeitos que amavam a noite e a música. Apesar da condenação e do combate por parte das elites, essa prática manteve-se viva em Belém no decorrer do século XX.

Na década de 1920, diversos intelectuais boêmios mantiveram contato com os músicos seresteiros, que, em sua maioria, eram negros ou mulatos e pobres. A interação dos intelectuais com os músicos tocadores de violão levou-os a construir uma representação sobre o boêmio e a boemia seresteira. Analisar como a boemia e o boêmio seresteiro foram representados nas décadas de 1920 a 1940 é o que se tentará fazer nas páginas a seguir.

Primeiramente, o presente capítulo envereda pela boemia seresteira do século XIX e pelo combate a essa prática desencadeado pelas elites. Em seguida, mostra que a cidade de Belém, que se pretendia moderna, possuía ritmos noturnos diferentes dos diurnos. As elites consideravam o dia como o mundo da ordem e do trabalho, e a noite o universo da desordem e do ócio. Entretanto, com o crescimento da urbe, passou-se a oferecer um lazer noturno ordenado, disciplinado e higiênico, possível de ser vivido por homens e mulheres que se enquadravam nos padrões estabelecidos pelas elites. Contudo, a noite era também considerada o lócus daqueles que viviam fora da ordem e no ócio: vadios, prostitutas, malandros, boêmios.

Nas décadas de 1920 a 1940, ante a permanência dos boêmios seresteiros pela cidade, emergiu uma representação idealizada e romantizada desse universo e, finalmente, foram percebidas outras formas de se viver a noite, consideradas mais sofisticadas e requintadas que a boemia seresteira.

2.1 OS RITMOS NOTURNOS

Dóra/ Menina-flor do meu jardim!/Chora/O que de mal fizeste a mim/
 Por teu amor/ Quando sozinhos abraçados/ Na mesma dor/ Na mesma
 cruz sacrificados./ Linda/ O meu amor conhecerás/ Porque não finda;/
 Ó Dora, jura!/ Por te querer/ Eu serei teu, ó sim querida/ Tu és, ó
 Dora, ó minha flor,/ O lindo amor/ Da minha vida¹²⁵

Durante algum tempo, as pesquisas históricas preocuparam-se em analisar principalmente a vida diurna e o mundo do trabalho, considerando periféricas as temáticas que focalizassem a vida noturna e o universo da boemia. Todavia, a renovação historiográfica, ao pôr fim à dicotomia entre o que era central e periférico na História, possibilitou a descoberta de novas temáticas, abordagens e sujeitos históricos, bem como o surgimento de análises sobre a noite e a boemia.¹²⁶

Ao historiador compete entender que os homens, em sua vida social, não podem ser separados dos outros aspectos de sua existência, das formas pelas quais constroem o seu modo de vida e relacionam-se com o meio e com suas ideias. As pessoas não experimentam sua própria experiência apenas como ideias, no âmbito do pensamento e de seus procedimentos. Elas também experimentam sua experiência como sentimento e lidam com este na cultura, confrontando-o com normas, obrigações familiares, parentescos e relações de reciprocidade, ou mediante formas mais elaboradas, na arte ou nas convicções religiosas.¹²⁷ Destarte, trazer à tona experiências constitutivas do “fazer-se” boêmio significa compreendê-las como “[...] processo ativo que se deve tanto à ação humana como aos condicionamentos”.¹²⁸

¹²⁵ Dorá. O Trovador. Belém, maio de 1930.p.43. Paródia de Arinos de Belém.

¹²⁶ Matos, refletindo sobre essas questões, considerou que: “Para além da construção idealizada do boêmio – desvinculado de todas as normas familiares, do trabalho e das obrigações sociais –, o ser boêmio contém múltiplas experiências, formas de viver, estabelecer regras e códigos de modo distinto, busca de escape à monotonia e ao previsível. A boemia não é um todo fechado, autônomo e homogêneo, devendo ser observada de forma relacional, complementar e interdependente da vivência do dia e do trabalho, e não em confronto a elas. Também não se pode simplesmente identificá-la como forma de resistência, de submissão e/ou ilegitimidade, cabendo-se destacar toda a heterogeneidade de manifestações e vivências que circulam no universo da boemia.” MATOS, Maria Izilda Santos de. **A cidade, a noite e o cronista** - São Paulo e Adoniran Barbosa. Bauru - SP: EDUSC, 2007.p.32.

¹²⁷ THOMPSON, E. P. “O tempo ausente: a experiência”. In: THOMPSON, E. P. **A Miséria da Teoria**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981. p.180-201.

¹²⁸ Ibidem. p.9.

Os boêmios, ao deixarem vestígios de sua passagem pela cidade, oferecem ao historiador a possibilidade de recuperar diferentes experiências, sentimentos, emoções e atitudes presentes em uma dada temporalidade.¹²⁹ Interpretar esses sinais, estabelecendo nexos e buscando compreender como determinados sujeitos viveram suas experiências boêmias em Belém, será o foco deste estudo. Inicialmente, a intenção é visualizar os diversos ritmos noturnos e a boemia seresteira na Belém do final do século XIX, para então centralizar a análise nas décadas de 1920 a 1940.

Menezes, visitando a cidade em 1928, percebeu diferentes sujeitos, ritmos e sons na noite belenense. Segundo o cronista, ao anoitecer, o Largo da Pólvora transformava-se no grande epicentro citadino. Menezes descreveu assim suas impressões:

Estávamos no popularíssimo e elegante Largo da Pólvora, o “pivot” do grande movimento citadino belenense.

Fazia noite.

Os focos elétricos derramavam, em todas as direções, a alegria da sua luz intensa.

Pelos espaçosos passeios, uma multidão heteroclita, movimentava-se, congestionando o trânsito.

Cortado os espaços, um vago “brouhaha” de vozes em borborinho.

A avalanche parecia crescer a cada instante que passava.

O Olímpia, o Edén, o Palace, com suas fachadas brilhantes de luz, despejavam na rua os sons barulhentos dos seus “Jazz-bands”.

Iam começa as sessões cinematographicas. Nos “guichets” acotovelavam-se, um atrás do outro, os “habitues”.¹³⁰

As transfigurações noturnas da cidade chamavam a atenção do cronista. A alegria e o encanto proporcionados pela luz elétrica multiplicavam os jogos de luz e

¹²⁹ Pesavento considera que o sensível é difícil de se medido, “mas é fundamental que seja buscado e avaliado pela história [...]. Segundo a autora “as sensibilidades estão presentes na formulação imaginária do mundo que os homens produzem em todos os tempos.” PESAVENTO, Sandra Jatahy. “Sensibilidades: Escrita e Leitura da Alma”. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy; LANGUE, Frédérique (Orgs.). **Sensibilidades na História: memórias singulares e identidades sociais**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2007. p.21. Ver também: MATOS, Maria Izilda Santos de. **Âncora de Emoções: corpos, subjetividades e sensibilidades**. Bauru - SP: EDUSC, 2005.

¹³⁰ MENEZES, Raimundo. **Nas ribas do rio-mar**. Rio de Janeiro: Edição do Anuario do Brasil, 1928. p.69.

sombra, pontuando os locais de diversão e de entretenimento. Despontava uma nova sensibilidade, perceptível nos ritmos acelerados, na predominância da técnica, na velocidade e no movimento. Os novos ritmos noturnos dependiam da intimidade, da intensidade e da codificação da iluminação propiciada pelo uso da eletricidade.¹³¹

Ao abrandar a diferença entre o dia e a noite, a luz elétrica desnaturalizou o tempo, transformou a fisionomia da cidade e criou novos hábitos.¹³² As luzes artificiais espalhavam seus focos luminosos, descontraíndo¹³³ e tranquilizando os transeuntes e possibilitando-lhes, nos bares, teatros, cinemas, um lazer ordenado, normatizado e higiênico, no qual, acreditava-se, imperavam os valores de respeitabilidade e de moralidade propagados pelos grupos elitizados.

A “terrace” do sumptuoso Grande Hotel um jardim de elegância feminina.

Ao redor dos bancos, os grupos do “grande monde”.

Há um vago perpassar de essências caras pelos ares.

Senhoritas de vestidos ricos que trançam as pernas.

Cavalheiros de roupas “dernier-cri” que dizem, entre o fumo dos cigarros, insolências “chics”...

Os garçons, atarefados servem mal.

As bandejas passam atafalhadas de sorvetes, de guaraná, de schopps, de xaropes...

No salão de refeições, a orchestra executa uma marcha somnolenta.

¹³¹ Roncayolo afirma que “a cidade sempre procurou dominar a luz, sinal de originalidade técnica do mundo urbano, primeiro elemento, talvez, de sua artificialidade”. A técnica de iluminação desenvolveu-se, segundo o autor, paralelamente à industrialização, situando-se entre 1850 e 1950. Ainda segundo o autor, a “eletricidade vem se misturar às mudanças que, exercendo-se em todos os domínios – modos de vida, poder, técnica e sensibilidade, caracterizam essa época”. RONCAYOLO, Marcel. “As transfigurações noturnas da Cidade: O Império das Luzes Artificiais”. *Projeto História*. nº18. São Paulo, Programa de Pós-graduação de História da PUC-SP, maio de 1999. p.97.

¹³² Lacerda, ao analisar a vida dos migrantes cearenses em Belém, observou os diversos significados atribuídos a essa experiência no momento em que a eletricidade era incorporada ao cotidiano da população. Cf.: LACERDA, Franciane Gama. **Migrantes cearenses no Pará: faces da sobrevivência (1889-1916)**. Tese (Doutorado em História Social), São Paulo, Universidade de São Paulo, 2006.

¹³³ Alvarez, ao comentar sobre a descontração existente à noite, afirma que: “As dimensões da noite – o tempo noturno, o espaço noturno – parecem maiores: as multidões são menos densas, o ritmo é mais lento, o estacionamento é mais fácil. E a partir de um determinado ponto, além da metade da noite, as pessoas até se tornam mais amistosas, talvez porque estejam em menor número, talvez porque insones tenham uma maçonaria própria e exista um sentimento de companheirismo em estar acordado pelas ruas enquanto o resto da humanidade dorme.” ALVAREZ, A. **Noite**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p.235.

Ao ar livre, entre as bancas da “terrasse”, a grande banda de música do corpo de bombeiros dá um concerto.

Os sons afinados enchem os ares de uma espectacular ópera.

As horas rápidas passam nessa “montra” de futilidades.

E a grande parada da “haute-gomme”.

Os bondes e os autos transitam barulhentos, [...].

O “mare magnum” vae engrossar mais agora.

Os cinemas estão despejando as primeiras levas de multidão.

E começa o perpassar incensante das damas de vestidos curtos e decotes largos.

Em pouco tempo não há mais nenhuma banca desocupada.

A “terrasse” regorgita.

E um espetáculo sempre novo.¹³⁴

Delineava-se o aparecimento de uma nova sociabilidade, em que as novas formas de convívio e diversão ultrapassavam a fronteira do espaço privado e ganhavam a rua. Os belenenses agora compareciam às praças, para assistir a apresentações de bandas de música, aos teatros, cinemas, bares e restaurantes. Buscava-se cada vez mais uma vida social na esfera pública, o que fazia esses locais despontarem como territórios em que se procurava viver um estilo de vida moderno e identificado com os valores civilizatórios propostos pelas elites.

O ritmo noturno iniciava-se, como o dia, com o aumento repentino de ruídos, burburinhos, vozes, passos, barulhos. Ao findar a tarde, as fábricas, lojas e escritórios fechavam suas portas, inundando as ruas de pessoas a caminharem apressadamente em direção aos bondes, na tentativa de chegarem com rapidez em casa. O trânsito intenso de pessoas congestionava as ruas, e os bondes e auto-ônibus passavam lotados, transformando a inquietação, que inicialmente apresentava-se como uma agradável descontração, em desconforto, mau humor, cansaço, impaciência. Enquanto as fábricas, lojas e escritórios fechavam suas portas, os bares, restaurantes, teatros, cinemas, clubes iniciavam as atividades que dinamizariam a vida noturna.

Menezes continua a narrativa afirmando que:

¹³⁴ MENEZES, Raimundo. **Nas ribas do rio-mar**. Rio de Janeiro: Edição do Anuario do Brasil, 1928. p.69-70.

O Largo da Pólvora tem desses imprevistos: é a um tempo aristocrático e popularíssimo, num paradoxo exótico.

Roçando as senhoras e senhoritas de ares ricos, passam creaturinhas modestas e sem graça.

Tropeçando com os cavalheiros de **falos** moderníssimos, o “paletot” surrado de algum português de quitanda...

Ao lado das donzellas acompanhadas dos sisudos papás, as mundanas espalhafatosas e insoletas.

É o contraste chocante da vida!

No mesmo passa uma senhora sumptuosamente vestida que descança no braço do gorducho marido, [...]

Os sons languidos de violino geram, de repente.

Uma valsa fora de moda veio trazida pelo vento.

Virei-me e vi.

Era um pobre cego, que do seu instrumento, tirava sons exóticos. Um mendigo a implorar a caridade pública.

[...]

Logo depois, a última arcada, saiu um pequeno, de banca em banca, a recolher, num prato, as migalhas do público caridoso.

[...]

Pelos grupos continuaram as palestras e o “flirts”, todos indiferentes ao chorar abemolado do violino do pobre pedinte que, coitadinho! parecia descobrir harmonias inéditas nos sons de seu velho instrumento.

Uma risada casquinha atrás de mim.

Era uma senhorita de olhos lânguidos, que comentava alto a música triste do cego violinista.¹³⁵

A presença feminina no espaço público tornou-se mais frequente no século XX, quando as mulheres passaram a ser visualizadas não somente no mundo do trabalho, mas também nos teatros, cinemas, cafés, restaurantes e clubes, nos quais dançavam, flertavam e travavam conversas com o sexo oposto. Entretanto, a invasão da urbe pelo “sexo dócil” não se traduziu em abrandamento das exigências morais, ao contrário, requeria-se cada vez mais a permanência da mulher no lar.

¹³⁵ MENEZES, Raimundo. **Nas ribas do rio-mar**. Rio de Janeiro: Edição do Anuario do Brasil, 1928. p.70.

Além da presença feminina na vida noturna da urbe, Raimundo Menezes observou também que o Largo da Pólvora possuía características, ao mesmo tempo, populares e aristocráticas, já que nele se concentrava e se movimentava uma multidão bastante heterogênea. Eram trabalhadoras e trabalhadores das fábricas, escritórios e lojas, pedintes, prostitutas, músicos, boêmios, senhoras, senhoritas e cavalheiros endinheirados, frequentadores do teatro da Paz, das sessões cinematográficas do Olímpia, Edén e Palace, do terraço do Grande Hotel, do City Club, do Café da Paz, os quais poderiam ser percebidos transitando à noite pela urbe em momentos diferentes.

Ao barulho provocado pela multidão e pelos bondes que circulavam pela cidade juntava-se o som distante do sino que badalava, o som suave da banda que tocava uma ópera, o som estridente da Jazz-Band e o som brando do violino solitário. Ouvia-se também o tilintar dos copos e talheres, a movimentação dos garçons por entre as mesas, o bulício dos guichês do Olímpia, Edén e Palace e daqueles que se acotovelavam nas filas dos cinemas, a agitação dos vendedores de jasmims e amendoim torrado. Podia-se perceber ainda o murmúrio plangente dos pedintes que eventualmente passavam por entre as mesas, o burburinho das conversas descontraídas entre os frequentadores do terraço do Grande Hotel, as risadas masculinas e femininas, o ruído das cadeiras arrastadas pelos ocupantes ao levantarem-se, a movimentação no City Club ao abrirem-se as portas para mais uma noite de jogatina, as roletas em funcionamento, o relógio que anunciava a hora, as folhas das mangueiras balançando ao vento e as mangas que eventualmente caíam ao chão.

Os cheiros das refeições, dos petiscos, da cerveja, das essências, dos amendoins e dos jasmims que antes impregnavam o ambiente começavam a dissolver-se, sendo lentamente substituídos pelo aroma das mangueiras, do vento, da relva. A cidade agitava-se até acalmar-se, por volta das onze horas, quando então os moradores buscavam o aconchego do quarto de dormir.

Menezes continuou a narrativa:

As bancas vão ficando desertas
 Quase onze horas nos relógios
 Começa a recolhida aos lares.
 No “terrasse” do Hotel da Paz já não se avista mais ninguém.
 Os retardatários recolhem-se aos grupos.
 Os cinemas, há muito, fecharam seus prédios.
 Belém ellegante esta quase toda agasalhada.
 Termina a sua noite de exhibições.
 Os bondes de São Jeronymo, do Sousa, de Nazareth, de Batista Campos já recolheram os seus habitantes endinheirados.
 O City Club tem já as suas portas abertas, por onde saem os sons de um infernal “Jazz-bands”, ou o “crac-crac” da roleta rouquenha...
 Vae começa a hora do vício.
 [...]

Que grande Kaleidoscopio! Durante o dia e um deserto.
 Apenas o ciclo das mangueiras, ao beija da brisa.
 A noite, a sua vida e de uma intensidade forte.
 E, todos os dias, o mesmo espetáculo, invariavelmente mixto de infortúnio e de prazer.
 [...]

Do alto, coodes [sic] docemente pelas mangueiras, os raios pálidos de um luar sem brilho.
 Melancolicamente, ao longe, badalou um relógio.
 Meia-noite!¹³⁶

A noite iniciava-se com o findar de mais um dia de trabalho e a movimentação dos trabalhadores para chegarem às suas residências. Em seguida, começava uma segunda onda, a daqueles que buscavam os bares, restaurantes, teatros, cinemas. Enquanto esses locais estavam ocupados, as ruas ficavam parcialmente desertas, para serem novamente invadidas quando se encerravam as atividades. Os lugares

¹³⁶ MENEZES, Raimundo. **Nas ribas do rio-mar**. Rio de Janeiro: Edição do Anuario do Brasil, 1928. p.70-1.

anteriormente ocupados, paulatinamente, esvaziavam-se e iniciava-se uma nova corrida para casa. Então, o ritmo citadino acelerava-se momentaneamente e, logo depois, reduzia-se. Por volta das onze horas da noite, momento em que a maioria dos moradores se recolhia aos lares, acalmava-se até o amanhecer.

Contudo, as atividades noturnas não se encerravam quando a maioria dos moradores voltava para casa; ao badalar da meia noite, uma parcela da cidade continuava viva, vibrante, sonora. Iniciava-se então a hora dos cassinos, dos prostíbulos, das serenatas.¹³⁷ Segundo o entendimento das elites, era o momento da ociosidade, gatunagem, malandragem, vagabundagem, da jogatina, do crime, do pecado, da boemia, do vício.¹³⁸ Entretanto, esquecia-se que a noite era também espaço para o trabalho de garçons, cozinheiros, músicos, padeiros¹³⁹, enfermeiras, médicos e outros sujeitos que tinham sua sobrevivência ligada a atividades desenvolvidas à noite.

Desde o final do século XIX, as elites combatiam e reprimiam as práticas populares desenvolvidas nas ruas, como as serenatas; no entanto, elas permaneciam, resistiam e se faziam visualizar no espaço citadino. À boemia seresteira do final do século XIX dedicam-se as próximas linhas.

¹³⁷ Em relação às suspeitas que recaem sobre aqueles que circulam na noite, Alvarez comenta que: “Não importa quão eficiente seja a luz artificial para eliminar a diferença entre a noite e o dia, ela nunca poderá eliminar a suspeita primitiva de que os notívagos não têm boas intenções. Eles trabalham sob o manto da escuridão porque o que fazem não pode ser submetido ao escrutínio do dia. À noite, os policiais estão alertas para sinais diferentes de durante o dia. Estão menos preocupados com o conjunto que com os detalhes. Investigam as sombras em busca do que possa parecer fora do lugar ou fora do tom e, quando vêem alguém que se move na madrugada, sua primeira reação é: “Por que ele está aqui? O que ele pretende?” Na melhor das hipóteses, imaginam que ninguém sai pela noite sem algum propósito definido – em geral algo que a pessoa preferiria não alardear de dia.” ALVAREZ, A. **Noite**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p.11-2.

¹³⁸ Alguns autores desenvolveram análises acerca da repressão e da violência desencadeadas pelas elites durante o processo de urbanização das cidades brasileiras. A repressão e a violência dirigiam-se ao que consideravam a “desordem” praticada pelas “classes perigosas”. Cf.: PINTO, Maria Inez Machado Borges. **Cotidiano e Sobrevivência**. A vida do trabalhador pobre na cidade de São Paulo (1890-1914). São Paulo: Edusp/ Fapesp, 1994. CUNHA, Maria Clementina Pereira. **O Espelho do Mundo**: Juquery, a História de um asilo. 2ªed. São Paulo: Paz e Terra, 1988. SEVCENKO, Nicolau. **A Revolta da Vacina**: mentes insanas em corpos rebeldes. São Paulo: Brasiliense, 1984. CARVALHO, José Murilo de. **Os Bestializados**. O Rio de Janeiro e a República que não foi. 3ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

¹³⁹ Segundo Fontes, os trabalhadores das padarias possuíam uma jornada de trabalho que normalmente iniciava-se “às 18 horas para preparar a massa e fazer o pão até às 3 horas, quando a massa já tinha estancando e começava-se a cortar, embolar, modelar e assar o pão. Este processo ia até às 4h30, quando o pão era distribuído para os entregadores [...]”. FONTES, Edilza. **“O Pão Nosso de Cada Dia”**: Trabalhadores, indústria da panificação e a legislação trabalhista em Belém (1940-1954). Belém: Paka-Tatu, 2002. p.99.

2.2 A BOEMIA SERESTEIRA NO SÉC. XIX

Vae, vae!/ Que eu sou tudo pra ti/ - menos dinheiro/Que anda
vasqueiro/ E em meu bolso nunca vi/ Eu nunca vi...

Amor é o de quem toca,/Meu amor,/ Cheio de solos e bemóes/ Pois só
com solos te consola, linda flor,/Pois que faz sempre alegre a vidóca/
Só p'ra nós...¹⁴⁰

No final do século XIX, José Eustáchio de Azevedo¹⁴¹ e Paulino de Brito¹⁴², entre outros, registraram a presença de boêmios seresteiros circulando por Belém. Em “Livro de Nugas: Letras e Farras”, Eustáchio de Azevedo, conhecido na boemia como Jacques Rolla, rememorou as rodas boêmias das quais havia participado – em especial uma serenata que promovera juntamente com os amigos Zeca Freire, Eduardo Calheiros, Leopoldo Sousa e o violonista Papapá –, e Paulino de Brito, em “Histórias e Aventuras”, narrou aspectos do cotidiano da cidade e da sua vida noturna.

Segundo Azevedo, seus amigos boêmios andavam a “farrear” por logradouros públicos quando foi sugerida a realização de uma serenata no quintal da casa de Rolla. Todos acataram a ideia e, então, dirigiram-se à mercearia mais próxima, onde compraram uma lata de sardinhas, farinha, pão, cachaça e, conforme conta: “[...] aproveitando um descuido do merceiro, *batemos* de um côfo á mostra, alguns camarões, com que enchemos os bolsos e... viva a pandega!”¹⁴³

Então, os amigos seguiram em direção à residência na qual realizariam a serenata:

¹⁴⁰ Amor de “Músico”. O Trovador. Belém, maio de 1930.p.50. Paródia de autoria de Seu Bina.

¹⁴¹ José Eustáchio de Azevedo nasceu em 20 de setembro de 1867 e faleceu em 5 de outubro de 1943 em Belém. Trabalhou como escrevente do Arsenal de Guerra do Pará, foi escriturário na agência de navegação do Loyde Brasileiro e do Banco do Estado do Pará. Trabalhou como jornalista e colaborou em vários jornais literários. Em 1º de janeiro de 1894, junto com outros rapazes de letras, criou a “Mina Literária”, com o intuito de desenvolver a literatura na Amazônia. Entre suas obras encontram-se: “Nevoeiros”, “Brasil”, “A viúva”, “Anthologia amazônica”, “Vidimas”, “Literatura Paraense”, “Livro de Nugas: Letras e Farras” e “Duas Musas”. ROCQUE, Carlos. **Antologia da cultura Amazônica**. Belém: Edições Culturais, s/d.

¹⁴² Paulino de Almeida Brito nasceu em Manaus em 9 de abril de 1858 e faleceu em Belém em 17 de julho de 1919. Foi escritor, jornalista e professor. cursou em São Paulo a faculdade de Direito, tendo concluído o curso na Faculdade de Direito do Recife. Como jornalista, foi redator-chefe do jornal Folha do Norte, um dos principais jornais de Belém. Como escritor, escreveu “O Homem das Serenatas”, “Contos”, “Novos Contos”, “Histórias e Aventuras”. Como professor de língua portuguesa, escreveu “Gramática Primária da Língua Portuguesa” e “Gramática Complementar”. Nesta pesquisa utiliza-se do autor o livro de crônicas intitulado “Histórias e Aventuras”, publicado em 1902.

¹⁴³ AZEVEDO, José Eustáchio de. **Livro de Nugas: Letras e Farras**. Belém: s/e, 1924. p.26.

Todos falavam, cantavam, riam, contavam anedotas. A vida bohemía estava allí patente, era uma hora da madrugada [...].

Na esquina, um polícia que presenceava o quadro, foi conviva também, porque beijou a garrafa de água... e manducou alguns camarões restantes. Nesse tempo tínhamos em cada soldado um amigo e podíamos impunemente fazer as maiores estroinices. [...]

Fomos para o fundo da casa. O luar, - nunca mais vir outro assim! - inspirava-nos, além da inspiração que já tínhamos...

- Vamos! Quem canta? Perguntou Leopoldo Sousa.

- Eu! Respondi.

O Papapá afinou a Lyra e eu cantei: [...].

E o gemebundo violão do Papapá acompanhava dolorido: [...].

- Bravos Rolla! Agora canto eu! Brandou o Leopoldo beijando a garrafa de água... que passarinho não bebe, - afina o violão, Papapá, eu canto em dó!... [...].

Agüenta a nota, poeta! Berrou o Zéca, enquanto o violão estremecia, chorava, gemia, nas mãos do Papapá! [...]

O Papapá esticou as cordas do pinho e exclamou entusiasmado:

- Agora canto eu canalhas! Apreciem o vozeirão do mestre de vocês!

Foi a nota final. Com a bella voz que possuía cantou naquella noite banhada de lua a mais velha das modinhas conhecidas e na qual o saudoso actor Xisto Bahia tinha o seu melhor cavallo de batalha.¹⁴⁴

A noitada boêmia aparece descrita idilicamente. Era vivida de forma simples, pelas ruas e quintais, contando com poucos recursos financeiros, descompromissada, alegre, recheada de conversas humorísticas, risos, cantorias e bebedeiras.¹⁴⁵ Entretanto, observa-se na continuidade do relato que a “farra” quase provocou confusão:

¹⁴⁴ AZEVEDO, José Eustáchio de. **Livro de Nugas**: Letras e Farras. Belém: s/e, 1924. p.28-9.

¹⁴⁵ Souza Rodrigues, ao analisar a construção de uma memória da boemia literária carioca, considerou que pautou-se por uma representação idílica da vida boêmia. Entretanto, para os literatos que dela participaram, ela significava “uma fase difícil, provatória, na vida dos jovens escritores, poetas e jornalistas, que queriam viver de suas penas. Possuía um sentido político definido: era uma luta cotidiana de afirmação da atividade literária, que, para além de ter conseqüências estéticas, como a produção de romances ou poesia, era uma luta pela abertura de “capítulos fulgurantes” na história do país, materializados na Abolição e na República”. SOUZA RODRIGUES, João Paulo Coelho de. “A Geração Boêmia: Vida Literária em romances, memórias e biografias”. In: CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (Orgs.). **A História Contada**: Capítulos de História Social da Literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. p.246. Acredita-se que as análises desenvolvidas pelo autor sejam válidas para a boemia literária belenense do século XIX.

Passado tempo a vizinha Umbelina, que morava junto da casa, contava à minha velha mãe que quase endoidece naquella noite, e que já tinha resolvido ir dar parte á polícia, se aqueles vagabundos continuassem, na noite seguinte, com as taes serenatas.¹⁴⁶

A seresta realizada pelos boêmios atrapalhou o sossego da vizinhança, que cogitou chamar a polícia caso a cantoria noturna continuasse nas noites seguintes.

Em 1886, Sganarello¹⁴⁷ também reclamava das pândegas boêmias que ocorriam no centro da cidade:

Multiplica-se a malandragem a escorregar invisivelmente por entre as barbas policiais [...].

A rua do Rosário muito freqüentada por meia dúzia de rapazes, empregados nas diversões, trovadores de alta noite, inimigos do socego público [...].

Ainda uma noite d'estas, queixa-se um amigo, as cocettes d'essa rua foram embaladas pelas melodias de um melancólico violão, de um cavaquinho e de uma fastidiosa sanfona, instrumentos de vez enquanto interrompidos pela voz fanhosa do trovador [...].

D'ahi a pouco a cachaça vinha por ventura do café do canto [...].

Entendemos que se devia prohibir as deveras esses ajuntamentos lyricos, que cheiram á desordens, no centro da cidade [...].

Trabalho para essa gente poética!¹⁴⁸

De acordo com Antônio Pádua de Carvalho – pseudônimo Sganarello –, meia dúzia de rapazes, malandros, pessoas que trabalhavam nas casas de diversões, poetas e trovadores noturnos invadiam o centro da cidade e, os dois últimos, embalados pelo som do violão, do cavaquinho e de uma sanfona, cantavam e bebiam cachaça, perturbando o sossego público. E a polícia, que teria a função de coibir o que o cronista chamava de desordem, nada fazia, permitindo a multiplicação dos grupos pela urbe. Pádua de Carvalho indicava a necessidade de se proibir e combater, pela ação

¹⁴⁶ AZEVEDO, José Eustáchio de. **Livro de Nugas:** Letras e Farras. Belém: s/e, 1924. p.30.

¹⁴⁷ Sganarello era o pseudônimo de Antônio de Pádua Carvalho.

¹⁴⁸ DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Belém, 1º de agosto de 1886.

policial, a circulação dos grupos boêmios pela urbe, considerando, entretanto, que a forma mais eficaz de combatê-los seria disciplinando-os por meio do trabalho.

Na primeira narrativa a vida boêmia aparece representada idilicamente, enquanto que na segunda assemelha-se a desordem. Nos dois relatos emerge a ideia de proibição às práticas noturnas desenvolvidas nas ruas, bem como a convivência policial com os que as praticavam, já que, ao invés de coibirem as “desordens”, os policiais solidarizavam-se com os boêmios. Entretanto, tanto Umbelina – a vizinha incomodada com as serenatas de Eustáchio de Azevedo e seus amigos – como Sganarello consideravam os boêmios como vagabundos, desordeiros e perturbadores do sossego público que impunemente circulavam pela cidade atrapalhando, rompendo a monotonia e tranquilidade dos moradores.

No final do século XIX, disciplinar os hábitos, controlar os costumes e impor determinadas restrições aos grupos populares foram metas consideradas prioritárias pelas elites.¹⁴⁹ Indivíduos que não tinham ocupação regular, estável e remunerada, assim como os que praticassem certos atos que extrapolassem os limites morais prescritos pela legislação e códigos de comportamentos vigentes, eram taxados de vagabundos e vadios. Combatia-se a vagabundagem, pois se entendia que o ócio levaria o indivíduo a praticar crimes, constituindo-se assim no retrato do perigo e da suspeição por excelência.

Comportamentos considerados desviantes, como gritarias, falas altas, bebedeiras, serenatas, entre outras práticas desenvolvidas à noite, foram condenados e sistematicamente proibidos.¹⁵⁰ Na tentativa de enquadrar ou disciplinar os grupos populares, a eles eram impostas determinadas regras de comportamento tanto no

¹⁴⁹ O saneamento e embelezamento das cidades brasileiras iniciados no século XIX devem ser compreendidos pela sua lógica excludente e hierarquizante. Segundo Sevcenko, a Regeneração pautava-se por quatro princípios fundamentais: “[...] a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento da cultura popular que pudesse macular a imagem da sociedade dominante; uma política de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense.” SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como Missão** - Tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1999. p.30.

¹⁵⁰ Em Belém, os códigos de posturas municipais proibiam sistematicamente diversas práticas populares noturnas desenvolvidas nas ruas da cidade. Ver: lei de nº 1.028, artigo 107.

espaço público como no privado.¹⁵¹ As normas que se tentava instituir pautavam-se pelo ideal de comportamento burguês e estavam de acordo com os preceitos de “civilização” difundidos pelas elites.

A nova ética do trabalho que se buscava implantar procurava valorizar o trabalho e negava o ócio, estabelecendo-se a noite como o momento de descanso e reposição das forças do trabalhador¹⁵² e/ou do lazer controlado e ordenado. A ordenação do mundo do trabalho trazia consigo a necessidade de se criar um conjunto de regras que visassem a disciplinar o não trabalho. Racionalizava-se o tempo do trabalhador e disciplinava-se o lazer. As elites consideravam que era com a luz do dia, no mundo da ordem, que se moviam os homens de bem e as mulheres de boa família, e na noite, considerada o universo da desordem, circulavam os boêmios, os marginais, as prostitutas.

Os boêmios e outros sujeitos que buscavam a noite como lócus de trabalho e/ou lazer, com horários, territórios e normas distintos daqueles da maioria dos moradores de Belém, não possuíam uma forma de vida pautada pelas normas de conduta estabelecidas como aceitáveis pelas elites, que os consideravam irresponsáveis, imorais e ociosos.¹⁵³ O modo de vida alternativo de uma parcela da população confrontava-se, desafiava, resistia às novas imposições, fazendo com que personagens como os boêmios tivessem suas figuras associadas à ideia de transgressão e à marginalidade.¹⁵⁴

¹⁵¹ Sobre os conflitos em relação às práticas culturais populares em Belém, ver: FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. **A cidade dos Encantados: Pajelanças, feitiçarias e religiões afro-brasileiras na Amazônia. A constituição de um campo de estudo - 1870-1950.** Dissertação (Mestrado em História Social), Campinas - SP, Universidade Estadual de Campinas, 1996. Ver também: CORRÊA, Ângela Tereza de Oliveira. **Músicos e Poetas na Belém do início do século XX: Incursionado na história da cultura popular.** Dissertação (Mestrado em Planejamento do desenvolvimento), Núcleo de Altos Estudos Amazônicos - Universidade Federal do Pará, 2002.

¹⁵² Matos afirma que: “Desde as origens da expansão da industrialização que as referências trabalho-ócio levaram a conceber a noite como momento de descanso e da reposição da força física, que se mantém como permanência no mundo capitalista-urbanizado.” MATOS, Maria Izilda Santos de. **A cidade, a noite e o cronista** - São Paulo e Adoniran Barbosa. Bauru - SP: EDUSC, 2007. p.31.

¹⁵³ Embora os boêmios possuíssem regras e formas de expressão diferentes, “[...] nem por isso eram marginais ou desvinculadas dos elementos fundantes da sociedade, como trabalho e família”. Ibidem. p.96.

¹⁵⁴ Chalhoub observou que existia, por parte das elites, a “intenção de controlar, de vigiar, de impor padrões e regras preestabelecidas a todas as esferas da vida. Mas a intenção de enquadrar, de silenciar acaba revelando também a resistência, a não conformidade, a luta [...]”. CHALHOUB, Sidney. **Trabalho, Lar e Botequim: O cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque.** São Paulo: Brasiliense, 1986. p.33.

A representação do boêmio e da boemia apresentava-se, destarte, marcada pela ambigüidade. De um lado, despontava associada à vadiagem, à malandragem e à ociosidade; de outro, valorizava-se, idealizava-se e romantizava-se a figura dos músicos e intelectuais boêmios que faziam serenatas noturnas, tocando modinhas pelas ruas da cidade.

Portanto, em Belém, desde o final do século XIX, observa-se a condenação e o combate sistemático das práticas boêmias seresteiras. Entretanto, percebe-se também um processo contínuo de renovação e preservação da memória dessa prática boêmia.

Em 1931, Raymundo Moraes¹⁵⁵ escrevia que:

A capital paraense é a terra dos músicos boêmios, das famosas orquestras de pau e corda,¹⁵⁶ dos tocadores de flauta e violão, dos cantadores de modinhas, dos trovadores noturnos, que levantam, em setembro e outubro, nas noites brancas de lua cheia, em lânguidas serenatas, quarteirões inteiros.¹⁵⁷

Por sua vez, Vicente Salles, em 1980,¹⁵⁸ comentava a participação do músico Tó Teixeira¹⁵⁹ nos grupos boêmios e seresteiros presentes em Belém nas décadas de 1920 e 1940. Na década de 1970, Tó Teixeira, em entrevistas aos jornais *A Província do Pará* e *O Liberal*, falava sobre sua inserção nos grupos seresteiros que circulavam

¹⁵⁵ Nasceu em 15 de setembro de 1872 e faleceu em 1941 em Belém. Aos 18 anos tornou-se comandante de navios fluviais do Amazonas, o que lhe permitiu tornar-se exímio conhecedor da região sobre a qual escreveu diversos livros. Publicou romances amazônicos, ensaios, apólogos, memórias, comentários à viagem de Agassiz à Amazônia, estudos sobre a origem do vale Amazônico e um dicionário de coisas da Amazônia. Seu conhecimento sobre a Amazônia o levou a fazer parte da Societé des Americanistes de Paris. MENEZES, Raimundo de. **Dicionário Literário Brasileiro**. 2ªed. Rio de Janeiro: LTC, 1978.

¹⁵⁶ Sobre os conjuntos de Paus e Cordas, comuns em Belém, Salles afirma que estes eram conjuntos musicais integrados por instrumentos de madeira (clarinetas, flautas) e cordas (violinos, violões, cavaquinhos), típicos do Norte e Nordeste brasileiro. Assemelhavam-se aos grupos de choro do Rio de Janeiro. Considerados como seresteiros e boêmios tocavam também em bailes e cinemas. SALLES, Vicente. **Música e músicos do Pará**. 2ª Ed. (Corrigida e Ampliada). Belém: Secult/Seduc/Amu, 2007.

¹⁵⁷ MORAES, Raymundo. **Paiz das pedras verdes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira Editora, 1931. p. 213.

¹⁵⁸ SALLES, Vicente. “Tó Teixeira minha gente”. **A Província do Pará**. 3ª cad. Belém, 24/10/1980. p.5.

¹⁵⁹ Antonio do Nascimento Teixeira Filho, mais conhecido como Tó Teixeira, nasceu em 13/06/1895 e faleceu em 29/10/1982 em Belém. Violonista e compositor, participou dos grupos boêmios seresteiros nas décadas de 20 a 40. Musicou peças para o teatro de revista, participou de diversos grupos musicais, entre outras atividades. Além do violão, tocava também violino e trombone. Seu conhecimento musical foi adquirido junto ao pai e convivência com outros violeiros.

pela cidade entre os anos 1920 e 1940. E Salomão Habbib,¹⁶⁰ na primeira década do século XXI, convidava o público belenense a rememorar as antigas serenatas que ocorriam pela cidade.

Ao analisar a boemia seresteira das décadas de 1920 a 1940, o presente estudo buscou compreender como os intelectuais que delas participavam representaram o boêmio e a boemia desse período.

2.3 SERESTEIROS NAS DÉCADAS DE 1920 A 1940

Meus cabelos cor de prata são restos de serenata.¹⁶¹

Desde o final do século XIX, percebe-se a presença de intelectuais nas rodas boêmias e seresteiras de Belém. As elites procuravam associar a figura do boêmio e da boemia ao vagabundo, ao malandro, à ociosidade e à desordem; entretanto, os intelectuais que participavam da boemia nas décadas de 1920 a 1940 imprimiram nela significados específicos e gestaram uma representação idealizada e romantizada do boêmio e da boemia seresteira.¹⁶²

Os modernistas paraenses, ao inserirem-se nas rodas boêmias da cidade, registraram de maneira fragmentada a sua movimentação noturna. São eles que auxiliam no caminho que se pretende trilhar neste estudo, cujo intuito é analisar as

¹⁶⁰ Em 2007, o violonista Salomão Habbib apresentou, em Belém, um show intitulado “Serenata”. Em entrevista à televisão local, o músico paraense informava que o objetivo do projeto era reviver, junto ao público, as antigas serenatas que aconteciam nas ruas da capital. Segundo Habbib, a violência e a insegurança existentes na cidade levaram ao desaparecimento das serenatas, já que impossibilitaram seu acontecimento. O músico se propunha a fazer a apresentação no Teatro da Paz e encenar o clima das serenatas que ocorreram pela cidade nas décadas anteriores.

¹⁶¹ Depoimento de Antonio Nascimento Teixeira Filho (Tó Teixeira), em entrevista concedida ao jornalista de “A Província do Pará”, referindo-se aos seus cabelos brancos. Cf.: VENTURA, Valério. **Violões em Serenata: o instrumento proscrito. A Província do Pará**. Belém, 1978.

¹⁶² Segundo Pesavento, o conceito de representação “tornou-se uma categoria central para as análises da história cultural” já que, analiticamente, privilegia aspectos simbólicos da dinâmica social, evocando, ao mesmo tempo, uma ausência e uma presença: compõe-se da presentificação de um elemento, ausente na medida em que permite ver, por meio de uma imagem, concreta ou não, construções complexas de sentido que o pensamento atribui à realidade. PESAVENTO, Sandra Jatahy. “Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano”. **Estudos Históricos**. Vol.8. n.16. Rio de Janeiro, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil - CPDOC/FGV, 1995. p.280. Ver também: CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990.

representações dos intelectuais modernistas sobre o boêmio e a boemia seresteira no período compreendido entre as décadas de 1920 e 1940.

Na década de 1920, jovens literatos paraenses envolveram-se no debate acerca das definições da identidade brasileira. Esses intelectuais tencionavam produzir uma cultura voltada às origens negras, mestiças e caboclas, reconhecendo suas influências na construção da identidade nacional.¹⁶³

Aproximadamente em 1921, os jovens modernistas paraenses fundaram em Belém a Associação dos Novos e, a partir de 1923, passaram a editar a Revista Belém Nova, em torno da qual se reuniam estudantes, jornalistas e poetas. A Associação dos Novos e a Revista Belém Nova foram resultado da união de dois grupos de intelectuais que, percorrendo um objetivo, procuravam criar “uma arte genuinamente nacional”.¹⁶⁴

Um desses grupos, conhecido pelo apelido de Academia ao Ar Livre, costumava reunir-se no terraço do Grande Hotel, no Largo da Pólvora.

À noite, no terraço do Grande Hotel, debaixo de copadas mangueiras, reuniam-se os grupos habituais. O círculo de conhecidos ia se alargando. Emendava-se, às vezes, com outras rodas. Vinham o Braguinha, o Proença, o Orlando, Clóvis de Gusmão, o Abguar Bastos, às vezes Nunes Pereira. Discutia-se de tudo. Entravam em comentários os fatos correntes, fofocas, anedotas. [...]¹⁶⁵

No outro grupo, mais modesto e boêmio, reuniam-se “Paulo de Oliveira, De Campos Ribeiro, Ernani Vieira, Muniz Barreto, Arlindo Ribeiro de Castro, Lindolfo Mesquita, Sandoval Lage e Rodrigues Pinagé”, que, pelos botecos do Ver-o-Peso, bebiam “cachaça de 500 réis a dose” acompanhada de “posta de peixe frito de 200 réis e farinha d’água de 10 tostões o litro”¹⁶⁶, hábito que lhes conferiu o apelido de

¹⁶³ “Eternos Modernos” é a principal obra de referência sobre o modernismo na arte e na literatura na Amazônia. Ver: FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. **Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929**. Tese (Doutorado em História Social), Campinas - SP, Universidade de Campinas, 2001.

¹⁶⁴ BASTOS, Abguar. “A Poesia na Terra das Amazonas”. **Revista Belém Nova**. Ano I. s/n. Belém, 30/09/1923.

¹⁶⁵ RAUL, Bopp. “Belém em 1921”. Apud: FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. **Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929**. Tese (Doutorado em História Social), Campinas - SP, Universidade de Campinas, 2001. p.219.

¹⁶⁶ ROCHA, Alonso et. al. **Bruno de Menezes e a sutileza da transição**. Belém: Cejup, s/d. p.14.

Academia do Peixe-Frito. Grande parte dos componentes dos dois grupos participava das “festanças do Umarizal e outros subúrbios”¹⁶⁷, discutia literatura e equacionava revoluções.

Apesar das diferenças sociais de ambos os grupos – diferenças essas que deveriam separá-los, pois alguns vinham de famílias mais abastadas, tendo podido frequentar faculdades do Rio de Janeiro e de São Paulo, enquanto outros vinham de famílias mais humildes –, eles comungavam ideias e projetos de uma cultura “nacional” e “regional”. Seus membros tinham entre 16 e 40 anos e, embora possuíssem os mais diferentes credos estéticos, mantinham entre si uma constante integração. O desejo de produzirem uma “cultura nacional”¹⁶⁸ baseada nos elementos da “cultura popular” foi capaz de uni-los, assim como as noites de diversão, já que parece terem “sido freqüentes as escapadas de vários integrantes do grupo do Grande Hotel em noitadas suburbanas, onde exercitavam poesia, política e vida amorosa”¹⁶⁹.

Foi como fruto dessa integração que nasceram os Vândalos do Apocalipse. A denominação foi utilizada por Bruno de Menezes para definir a nova geração de intelectuais paraenses que ansiavam por criar uma “arte-nova”, livre das regras e do formalismo tão caro aos parnasianos.

Muitos desses intelectuais boêmios, nas suas andanças pelos bairros suburbanos, entraram em contato com vários músicos violonistas, com os quais passaram a estabelecer laços de afetividade e sociabilidade. Músicos como Tó

¹⁶⁷ ROCHA, Alonso et. al. **Bruno de Menezes e a sutileza da transição**. Belém: Cejup, s/d. p.14.

¹⁶⁸ Nas décadas de 20 e 30 do século XX, os intelectuais brasileiros estavam repesando o Brasil. Uma das principais questões focalizadas os levou a refletir sobre as bases para a construção de uma identidade nacional independente de modelos, valores e pensamentos provenientes da Europa, nesse momento vista como ultrapassada e decadente, devido às destruições e perdas sofridas durante a Primeira Guerra Mundial. Os elementos que comporiam a cultura nacional, identificando a nação, deveriam ser procurados no interior da cultura popular. Nesse sentido, o popular torna-se o *locus da autenticidade*. OLIVEIRA, Lucia Lippi. “A Questão Nacional na Primeira República”. In: LORENZO, Helena Carvalho de; COSTA, Wilma Peres da (Orgs.). **A década de 1920 e as origens do Brasil moderno**. São Paulo: UNESP, 1997. p.185, 193. Na década de 1930, sob a égide do estado varguista, a política cultural implantada procurou inviabilizar as múltiplas práticas culturais existentes no interior da sociedade brasileira que destoavam do conceito de cultura nacional e popular que se desejava implantar. Assim, a cultura foi colocada sob a tutela do Estado, definindo-se enquanto “matéria oficial” e o esboço de um projeto de nacionalização paternalista que promovesse a elevação cultural do povo. MENDOÇA, Sônia Regina de. “As Bases do Desenvolvimento Capitalista Dependente: da Indústria Restringida à Internacionalização”. In: LINHARES, Maria Yedda (Org.). **História Geral do Brasil**. 9ªed. Rio de Janeiro: Campus, 1990. p.344, 347.

¹⁶⁹ FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. **Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929**. Tese (Doutorado em História Social), Campinas - SP, Universidade de Campinas, 2001. p.220.

Teixeira, Santa Cruz, Aluisio Santos, Artemiro Ponte Sousa, conhecido como Bem-Bem, Pedro Matafome, Belém, Vicente Teixeira, Raymundo Canella, Raymundinho Pinheiro, Maçunho e Passarinho¹⁷⁰ tornaram-se parceiros de noitadas boêmias, noitadas em que o violão era o acompanhante inseparável e as serenatas apreciadas por todos.

A maioria dos violonistas seresteiros morava no Umarizal – considerado um bairro suburbano e festeiro –, que, no início do século XX, abrigava uma população composta principalmente de operários:

Depois que o asfalto e as novas construções vieram chegando o bairro mudou completamente. Deixou de ser o que era: um bairro de operários. E mais que isso: um viveiro de pássaros. Tudo que era instrumentista, compositor, letrista de pastorinha morava por lá. As barracas eram pobres e alegres. Cheias de sons, risos, festas, cantorias.¹⁷¹

O bairro sofreu os efeitos da expansão urbana ocorrida no início do século XX. Com a urbanização do Umarizal, boa parte dos moradores foi obrigada a adentrar o bairro da Pedreira, que, inicialmente, não passava de “um matagal medonho”¹⁷², mas, na década de 1930, começou a transformar-se em território de moradia das camadas populares.

Para a Pedreira, junto com os antigos moradores do bairro vizinho, transferiram-se “alguns dos mais famosos batuques de Belém”, que, nas décadas anteriores, funcionavam no Umarizal.¹⁷³ Os bairros centrais recebiam algumas

¹⁷⁰ NASCIMENTO FILHO, Antônio Teixeira do. **Reminiscência**. (Anotações pessoais de Tó Teixeira). s/d. Acervo Vicente Salles (Tó Teixeira, Pasta 01).

¹⁷¹ Depoimento de Antonio Nascimento Teixeira Filho (Tó Teixeira), em entrevista concedida ao jornalista de “A Província do Pará”, referindo-se aos seus cabelos brancos. Cf.: VENTURA, Valério. **Violões em Serenata: o instrumento proscrito**. **A Província do Pará**. Belém, 1978.

¹⁷² Salles afirma que o Umarizal foi um bairro tipicamente popular e proletário, “onde os indivíduos negros forros habitavam mais ou menos segregados, tal era a abundância de negros ou seus descendentes mestiços naquela zona de Belém, que se prolongava até o bairro de São João do Bruno e se canalizava, além, pela estrada da Pedreira acima”. SALLES, Vicente. **O negro no Pará sob o regime da escravidão**. Belém: Graficentro/Cejup, 1988. p.189.

¹⁷³ Segundo Salles, o Umarizal era o “centro de atividades festivas mais intenso e de maior repercussão” em Belém. Era habitado por negros e mulatos que impressionaram “toda a cidade, como bons músicos e compositores populares”. *Ibidem*. p.190.

melhorias, e os populares eram empurrados para locais com infraestrutura precária: sofriam com a falta de assistência do poder público. Nessas localidades, as ruas eram cheias de capim e buracos, o ar infestado de carapanãs¹⁷⁴ e a luz elétrica e o transporte eram quase inexistentes.

O gosto pela música e pelas serenatas contribuiu para aproximar literatos e músicos violeiros. Entretanto, não eram somente violonistas e moradores do Umarizal que frequentavam as rodas boêmias seresteiras. Muitos músicos paraenses, como Emílio Albim¹⁷⁵, Waldemar Henrique¹⁷⁶ e Guiães de Barros¹⁷⁷, juntaram-se aos boêmios seresteiros. Tais músicos comungavam das ideias e projetos de uma cultura nacional que incorporasse elementos regionais à produção musical e, na década de 1930, envolveram-se nas discussões estéticas e políticas que ocorriam no Brasil. A participação nesse debate de renovação cultural também contribuiu para unir músicos e literatos; portanto, não era somente a vida boêmia, o gosto pela música e as serenatas que os aproximavam, mas também inquietações políticas, sociais e culturais.

¹⁷⁴ Expressão comumente utilizada para designar toda espécie de mosquito existente na região. Alguns são inofensivos, mas incomodam pela picada e pelo zumbido que provocam; outros transmitem febre e provocam feridas nos locais das picadas. “A melhor arma contra eles é o mosqueteiro. O caboclo do Baixo Amazonas fecha a casa antes do pôr do sol, apaga as luzes e faz fumaça em torno da vivenda, como defesa.” MORAES, Raymundo. **O Meu dicionário de Cousas da Amazônia**. Rio de Janeiro: ALBA, 1931. p.113-4.

¹⁷⁵ Emílio Albim nasceu em Belém em 10 de julho de 1910 e faleceu em 10 de julho de 1939 ao completar 29 anos. Cantor e compositor, compôs o samba “Cabrocha do Rocha” e as marchas “Não te quero mais” e “Chegou o carnaval”. No concurso de 1935, realizado pelo governo do Estado e pelo Jornal “O Estado do Pará”, ganhou o 1º e o 3º prêmio com os sambas “Batuque da Pedreira” e “Tem tem pra ganhar vintém”, respectivamente. SALLES, Vicente. **Música e músicos do Pará**. 2ªed. Belém: Secult/ Seduc/ Amu, 2007. p.19.

¹⁷⁶ Waldemar Henrique da Costa Pereira, pianista e compositor, nasceu em 15 de fevereiro de 1905 e faleceu em 30 de março de 1995 na cidade de Belém. Em 1911, após o falecimento da mãe, foi enviado à cidade do Porto, em Portugal, onde viveu a infância; em 1918 retornou à capital do Pará, recebendo as primeiras lições musicais. Estudou solfejo, piano, violino, harmonia, composição e canto, contrariando a vontade do pai, que não o queria músico. Em 1923 compôs sua primeira música “Minha Terra”; em 1929 ingressou no Conservatório Carlos Gomes; e em 1933 embarcou para o Rio de Janeiro. Na Capital Federal, além de dar continuidade aos seus estudos musicais, trabalhou em rádios, teatros e cassinos. Excursionou pelo Brasil e Exterior, exerceu o magistério e produziu programas para diversas rádios, como a Roquette-Pinto, na qual foi diretor da sessão de música orquestral. Em 1966, a convite do governo do Estado, voltou definitivamente a Belém para dirigir o Departamento de Cultura da Secretaria Estadual de Educação e o Teatro da Paz. Sua produção possui mais de 120 composições, entre as quais: “Tamba-tajá”, “Uirapuru”, “Curupira”, “Cobra Grande”, “Essa Negra Fulô”, “Meu Boi Vai-se Embora”, “Meu Último Luar”, entre outras. *Ibidem*. p.158, 160.

¹⁷⁷ Manuel Guiães de Barros, pianista, compositor e regente, nasceu em Belém em 27 de julho de 1910 e faleceu em 18 de julho de 1983. Tocou piano em cinema e, em 1928, ingressou na PRC-5, na qual dirigiu e organizou o primeiro conjunto de câmara do rádio paraense. Em 1933, durante seis meses, excursionou por Portugal com uma orquestra regional, apresentando-se em Lisboa, Figueira da Foz e Porto. Em 1938 criou e regeu o “Broadway Jazz-Band” e em 1940 o “Palace Jazz” orquestra do Palace Theatro, considerada uma das melhores do norte do país. Junto com Edir Proença, compôs: “Saci-Pererê”, “Minha Negra”, “Mademoiselle Cinema”, “Adeus”, entre outras. *Ibidem*. p.51.

Além “dos botecos do Ver-o-Peso”, esses boêmios seresteiros poderiam ser encontrados no Café do Frederico, que ocupava um prédio simples, como a maioria em seu entorno, localizado na Avenida Independência, próximo à rua Três de Maio.¹⁷⁸ Ali, além do poeta Ernani Vieira, provavelmente poder-se-iam encontrar José Esteves, Elmano Queirós, De Campos Ribeiro e os músicos Cirillo Silva, “Caboclo de Sola” e tantos outros que apreciavam a música e a vida noturna. Acompanhados de violão, tocavam e escutavam modinhas, valsas, sambas, canções sertanejas, entre outras, declamavam e escreviam poemas, letras de músicas e libretos para o teatro de revista, parodiavam músicas conhecidas, bebiam, discutiam política e falavam das dificuldades de sobrevivência do artista na cidade.

De Campos Ribeiro, ao relatar uma noitada em que foi celebrado o casamento de Elzamann Freitas, possibilitou perceber outros territórios boêmios:

A década de vinte, com suas noites de fina boêmia iniciada no Bar “Paraense” e no “Pilsen”, ali na Independência, para terminar no “Kean” em São Braz, depois de obrigatório giro pelo City Club, [...] com seus tipos estranhos que eram como parte da paisagem noturna, em pândegas quase sempre improvisadas [...].¹⁷⁹

Segundo De Campos Ribeiro, uma noitada boêmia poderia ser iniciada no Bar Paraense e no Pilsen, localizados na Avenida Independência, teria parada obrigatória no meio da noite no City Club, próximo à Praça da República, mas o seu término invariavelmente seria em São Brás.¹⁸⁰ O Bar Kean e os logradouros públicos próximos ao mercado de São Brás eram territórios boêmios para onde convergiam diversos grupos que circulavam pela cidade para encerrarem mais uma noitada.

Lá se encontravam músicos, compositores, cantores, poetas e intelectuais das mais diversas categorias sociais, que relatavam suas aventuras noturnas, declamavam poesias, tocavam e ouviam músicas, bebiam, compunham canções e conversavam com os amigos. Santa Cruz, Tó Teixeira, Bem-Bem, Aluisio Santos e outros violeiros

¹⁷⁸ RIBEIRO, De Campos. **Gostosa Belém de Outrora**. Belém: Secult, 2005. p.121.

¹⁷⁹ Ibidem. p.129.

¹⁸⁰ Ibidem. p.129.

tocavam então para os companheiros que paravam para ouvi-los e aplaudi-los ao final do último acorde. Somente ao despertar dos primeiros raios solares, quando os bondes já circulavam pela urbe¹⁸¹, os boêmios começavam a retirada para os seus respectivos lares.

Os intelectuais que conviviam com a boemia seresteira passaram a representar as noites de lua cheia e os finais de semana como os momentos privilegiados para a realização das serenatas pelas ruas, praças e bares da cidade. Nessas noites saíam entoando canções melosas e românticas. Um desses momentos foi assim descrito:

Três horas da manhã... O luar puríssimo iluminava meu quarto, dando-lhe um aspecto encantador de um presépio... Pairava lá fora aquele silêncio profundo que embeleza as noites de setembro...

De súbito, sentei-me no leito; uns sons longínquos, vindos de muito longe, se aproximavam de minha janela... E alegremente reconheci neles os acordes tristes de uma serenata. E bem debaixo de minha janela começaram a tocar...

Oh! que harmoniosas combinações de notas! Que plangentes acordes, doloridos!

O bandolim tremia tristemente nas mãos do tocador... O violão fazia-se ouvir grave e saudosamente, como a lembrar-se de tempos felizes que não mais voltarão...¹⁸²

A vida boêmia aparece representada romanticamente. O boêmio era então o seresteiro que, madrugada afora, sob o céu enluzado e coberto de estrelas, quebrava o silêncio, a rotina e a monotonia noturna. Despertavam os moradores com suaves acordes e canções sentimentais que purificavam, envolviam e acalantavam os que se encontravam adormecidos.

Os instrumentos musicais vibravam harmoniosamente enquanto o trovador imponentemente cantava uma melodiosa canção:

¹⁸¹ RIBEIRO, De Campos. **Gostosa Belém de Outrora**. Belém: Secult, 2005.

¹⁸² PARÁ ILLUSTRADO. **Serenata**. Ano I, n.31. Belém, 22/04/1939. p.16.

E o violeiro, erguendo aos ares a sua voz cheia e sonora, começou a cantar:

Dormes, ainda, criança?

Teu rubro lábio quer rir!

Acorda! A lua é tão linda!

Que luz infinda

Vem-lhe sorrir!¹⁸³

Para os modernistas, os boêmios seresteiros conseguiam, com suas músicas entoadas pelas ruas do centro, dos subúrbios, pelas estradas e avenidas, expressar seus amores e desamores, esperanças e decepções, alegrias e tristezas. Tinham uma forma específica de viver, sentir e representar o amor. Amor idealizado, romanceado, hierarquizado. Esperava-se que às “três horas da manhã” a mulher estivesse dormindo tranquilamente e, quem sabe, até sonhando com a pessoa amada, enquanto o homem saía às ruas, cantando e declamando seu amor à lua e à amada.

O observador noturno ouvia a serenata que se realizava e deixava-se envolver pelo clima aparentemente harmonioso que vinha da rua:

Ergui-me do leito e pela veneziana pude ver o que se passava lá fora: homens sentados na calçada, outros de pé, tocavam sentimentalmente uma valsa comovida, olhos fitos no infinito azulado, recamado de estrelas cintilantes, e lá no alto, a lua pálida e triste que lhes sorria num adeus de despedida...

O banjo tremeluzia e gemia... junto ao meu quarto respirava musica, poesia e pureza... e por fim lá se foram eles [...].¹⁸⁴

Homens sentados e em pé tocavam e cantavam sob a janela do observador. A rua e a noite despontavam como lócus em que os sentimentos podiam manifestar-se sem que os homens recebessem condenações. As noites enluzadas e cheias de estrelas os desarmavam, permitindo assim emergirem sentimentos profundos e contraditórios por uma mulher, já que, ao mesmo tempo em que expressavam sentimentos de amor,

¹⁸³ PARÁ ILLUSTRADO. *Serenata*. Ano I, n.31. Belém, 22/04/1939. p.16.

¹⁸⁴ *Ibidem*. p.16.

paixão, saudade e alegria, também demonstravam ódio, raiva, frustração e tristeza causados por aquela que lhes inspirava amor.

Boêmio apaixonado significava serenata junto à janela de seu amor. Músicas, geralmente românticas, contavam do sentimento que o notívago nutria naquele momento. As serenatas poderiam ser combinadas com certa antecedência, estabelecendo-se a hora e o local em que ocorreriam, ou acontecer repentinamente. Em uma ou outra situação, uma vez decidida a realização da seresta, todos se encaminhavam para a residência da jovem a quem ela se dedicaria.¹⁸⁵ Ao chegarem, os seresteiros paravam em frente à janela do quarto em que se supunha que a moça dormia e punham-se a tocar e cantar músicas românticas.

As serenatas serviam para que o boêmio pudesse expressar, pela música, sentimentos de amor, ódio, tristeza, alegria, felicidade¹⁸⁶, mas também para levá-lo simbolicamente a aproximar-se da mulher amada, já que, pelos padrões morais vigentes, ela deveria estar recolhida ao lar, ao quarto, ao “leito virginal” e, portanto, distante do olhar e do toque que poderiam maculá-la, desvirtuá-la, desvirginá-la.¹⁸⁷

Elzamann Freitas idealizou a figura do boêmio contando a emblemática experiência de Santa Cruz. Segundo Freitas, Santa Cruz era:

¹⁸⁵ Vicente Salles observou que: “Os poetas, sozinhos ou em grupos, procuravam os balcões das Julietas. Com o tempo, os costumes se modificaram. Surgiram seresteiros boêmios e as serenatas podiam ser *contratadas* por algum inábil Romeu. De qualquer forma, a “função” era a mesma: transmitir recado ou mensagem, exprimir mágoas ou sentimentos líricos.” SALLES, Vicente. **A Modinha no Grão-Pará** - Estudo sobre a ambientação e (re)criação da Modinha no Grão-Pará. Belém: Secult/ IAP/ AATP, 2005. p.37. Ver também: OLIVEIRA, Júlio César de. **Noite Cheia de Estrelas** - A Paisagem Sonora do Arraial do Tijuco e da Cidade de Diamantina. Tese (Doutorado em História Social), São Paulo, Pontifícia Universidade Católica, 2005.

¹⁸⁶ Matos afirma que era difícil para os homens falarem de seus “medos, inseguranças e fantasias. Não devem se queixar de insatisfações ligadas ao terreno afetivo e ao profissional com parcimônia. A tendência é guardar a dor, ocultar o afeto, reprimir, agüentar, suportar. O homem não deve exprimir sentimentos de fraqueza, insegurança e vulnerabilidade. Os homens em geral não falam de seus sentimentos e receios mais íntimos e desde meninos são estimulados a performances intimistas, devendo ser discretos no que se refere às suas dificuldades e expressivos quando falam das conquistas amorosas e profissionais”. Nesse sentido, considera-se que a música servia para que eles pudessem exprimir seus sentimentos de forma socialmente aceitável. MATOS, Maria Izilda Santos de. **Dolores Duran: Experiências Boêmias em Copacabana nos anos 50**. 2ªed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005. p.123.

¹⁸⁷ Os discursos médicos, ao enfatizarem o “culto da virgindade, a exaltação do pudor e da defesa da castidade para ambos os sexos, reforçam a representação do leito conjugal como um altar onde tem lugar o ato sagrado da reprodução, sendo a procriação a função da família e a maternidade o destino ideal da mulher”. MATOS, Maria Izilda Santos de. **Âncora de Emoções: corpos, subjetividades e sensibilidades**. Bauru - SP: EDUSC, 2005. p.60.

[...] o caboclo mais cortejado daquela redondeza.

Violão nos punhos rijos, chapéo na nuca, a trova á flor dos lábios – não havia noite que elle não sahisse em serenata pelos burgos esconsos da cidade.

E era fatal, creaturinha de saias que ouvisse, por alli, as suas trovas dolentes, ficava logo fascinada, perdida de paixão pelo *seu Cazuza Cantador*.¹⁸⁸

Todas as noites, com violão em punho, “chapéo na nuca, a trova á flor dos lábios”, Santa Cruz saía em serenata pelas ruas da cidade. As mulheres encantavam-se com suas “trovas dolentes”, ficavam fascinadas, “perdidas de paixão pelo seu Cazuza Cantador”.

A construção do boêmio feita por Elzamann de Freitas apresentava sua figura de forma idealizada, associada a um universo de encantos e magia. Aparece como aquele que, descompromissadamente, todas as noites saía pela cidade tocando e cantando para todos que o quisessem ouvir. Era bem recebido e acolhido por onde fosse, vivia cercado de mulheres que se encantavam com as notas suaves emitidas pelo violão e pelas músicas românticas cantadas. O ser boêmio, portanto, apresentava-se levando uma vida diferente, cheia de aventuras, as quais lhe permitiam escapar à monotonia cotidiana do homem comum.

Essa representação idealizada, entretanto, servia para esconder outras facetas desse universo, já que os violonistas boêmios eram, em sua maioria, negros e mulatos pobres que, além de exercer atividades como músicos, eram também obrigados a buscar outras formas de sobrevivência cotidiana, e constantemente sofriam com o preconceito, a discriminação e a perseguição policial.¹⁸⁹ Tal representação escondia

¹⁸⁸ FREITAS, Elzamann de. “Santa Cruz, o último trovador”. *Revista Belém Nova*. Ano III. n.50. Belém, 27/01/1925.

¹⁸⁹ Observou-se que, tanto no século XIX como no XX, os intelectuais que participavam da boemia seresteira não faziam referências à repressão policial sobre os boêmios que dela participavam. José Eustáquio de Azevedo deixa entrever certa convivência e simpatia policial para com os boêmios. AZEVEDO, José Eustáquio de. **Livro de Nugas**: Letras e Farras. Belém, 1924. A partir da década de 1920 não encontramos, nas fontes utilizadas, referências à perseguição policial aos boêmios seresteiros. Entretanto, Tó Teixeira, violonista negro e boêmio seresteiro, comentou que o violão era um instrumento considerado marginal, destinado a ser usado por negros, mulatos e brancos pobres. VENTURA, Valério. **Violões em Serenata**: o instrumento proscrito. **A Província do Pará**. Belém, 1978. No início do século XX, Lacerda observou que muitas das perturbações noturnas eram desenvolvidas por jovens das elites e que eles não sofriam nenhuma perseguição policial, a qual, segundo a autora, reservava-se aos grupos populares. Cf.: LACERDA, Franciane Gama. **Migrantes Cearenses no Pará**:

também que a vida boêmia envolvia o consumo de bebidas alcoólicas, o fumo e as drogas, e que a realização das serenatas, em geral promovidas a céu aberto, prejudicava a saúde de muitos deles.¹⁹⁰

Freitas continuou a narrativa afirmando que, em um belo domingo, Santa Cruz teve o coração invadido de amores por uma bela mulata chamada Bemvinda:

A Bemvida era uma mulheraça de alto lá!

Chinelinha na ponta do pé, ancas fortes, cabeça bem plantada nos ombros de atleta, era o “ai Jesus” de quanto rapaz lhe botava a vista em cima.

Mas a todos, com um tregeito de desdém nos lábios fartos, ella respondia:

- Vae te crear, lambisgóia!

E não havia meio.¹⁹¹

Bemvinda despontava como uma mulher diferente das demais moradoras do Umarizal. A mulata, por sua beleza e sensualidade, atraía a atenção dos rapazes do bairro, mas os ignorava, os rejeitava, não se mostrando interessada no cortejamento. Por outro lado, Santa Cruz era o boêmio seresteiro acostumado a atrair a atenção e a encantar as mulheres com músicas românticas entoadas nas serenatas que realizava pela cidade.

Apaixonado por Bemvinda, “todo garrido e cheiroso”, Santa Cruz dirigiu-se até a casa da mulata com a intenção de conquistá-la. A estratégia de conquista seria aquela à qual já estava habituado: a serenata. Chegando lá, “pegou do bronze, afinou a garganta, pigarreou e, raspando o pé no chão, começou a tocar” e cantar:

faces da sobrevivência (1889-1916). Tese (Doutorado em História Social), São Paulo, Universidade de São Paulo, 2006.

¹⁹⁰ Contribuíram para as reflexões realizadas: MATOS, Maria Izilda Santos de. **Dolores Duran: Experiências Boêmias em Copacabana nos anos 50**. 2ªed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005. MATOS, Maria Izilda Santos de. **Âncora de Emoções: corpos, subjetividades e sensibilidades**. Bauru - SP: EDUSC, 2005. MATOS, Izilda Santos de. **A cidade, a noite e o cronista** - São Paulo e Adoniran Barbosa. Bauru - SP: EDUSC, 2007. OLIVEIRA, Júlio César de. **Noite Cheia de Estrelas** - A Paisagem Sonora do Arraial do Tijuco e da Cidade de Diamantina. Tese (Doutorado em História Social), São Paulo, Pontifícia Universidade Católica, 2005.

¹⁹¹ FREITAS, Elzamann de. “Santa Cruz, o último trovador”. **Revista Belém Nova**. Ano III. n.50. Belém, 22/01/1925.

Profundo dissabor me envolve a vida,
 Minha alma é triste como a flor pendida,
 Sem viço e sem matiz...

[...]

Mas as janellas de Bemvinda – que elle, no seu sonhar de lenda, transformara num balcão florido – conservaram cerradas toda a noite.

E quando já o sol, ao longe, desfraldava as azas de oiro desceu o Santa Cruz, triste, despeitado, o violão emudecido sob o braço tremulo.

- E a primeira vez que isso me succede! – murmurou elle pelo caminho.

Nessa noite voltou e nas seguintes também.

Mas as malditas janellas, mysteriosamente vedadas, pareciam nem dar accordo do bardo trovador.

Santa Cruz, caprichoso, renitente, vinha sempre cantar à lua o seu amor infeliz.

Acostumado a que todas acorressem ao primeiro soluçar de seu violão, a attitude incomprehendida da mulata era um golpe profundo nos seus brios de troveiro e mais espertinava ainda o seu amor por ella.

Esfalfado pelas noites perdidas a fio garroteado pelo despeito, sentindo crescer n’alma aquella paixão que lhe cortava o sonno – o Santa Cruz enfraquecia, enfraquecia sempre...¹⁹²

Santa Cruz acreditava que a serenata levaria Bemvinda a abrir as janelas do seu quarto no momento em que tocasse as primeiras notas e cantasse a primeira canção. Entretanto, as janelas da casa, transformadas “num balcão florido”, permaneceram fechadas toda a noite. Com o dia já quase amanhecendo, Santa Cruz apareceu “triste, despeitado, o violão emudecido sob o braço tremulo”.

Segundo o cronista, o boêmio, acostumado a encantar as mulheres que cortejava, ficou triste, sentiu-se despeitado, frustrado diante da rejeição de Bemvinda. Mas, mesmo assim, continuava disposto a dedicar-se à empreitada da conquista. Por isso, todas as noites, “caprichoso, renitente, vinha sempre cantar à lua o seu amor infeliz”, na esperança de ver Bemvinda abrir as janelas e aceitar seu cortejamento.

¹⁹² FREITAS, Elzamann de. “Santa Cruz, o último trovador”. **Revista Belém Nova**. Ano III. n.50. Belém, 27/01/1925.

Entretanto, as janelas continuavam fechadas, e o trovador, se sentindo humilhado pela resistência da mulata e cansando pelas noites sem dormir, começava a ter também sua saúde prejudicada:

Pontadas agudíssimas no peito e nas costas mal o deixavam agora cantar, te que uma noite, em meio a uma modinha – a mais triste e melodiosa de todas – sentio uma salvação fartar inundar-lhe a bocca.

Escarrou, e uma onda maior, jorrando-lhe abundantemente das cavernas rotas, golfou-lhe dos lábios, alastrando-se pelo chão em coágulos rubros de sangue.

Parou em meio da trova e angaseado, ficou-se a ver as manchas que o luar irisava de prata.

Nisto a janella descerrou-se, devagar...

Elle soergeu-se e, o coração suspenso, já outro, já feliz, olhou...

E um vulto hirsuto, duma opacidade animal, surgio na penumbra, a espreguiçar-se no camisão folheado, bocejando para a rua:

- O rapaz toca lá essa viola! Porque parastes hoje que ias *tam bem?*!

E uma gargalhada fria de asno marinho na noite estrelada.

Era o taverneiro o *seu* Manoel!¹⁹³

Santa Cruz cada vez mais se mostrava empenhado na conquista de Bemvinda. Mesmo cansado e doente, o boêmio insistia. Entretanto, em uma noite, quando sua voz e seu violão silenciaram, a mulata deu sinal de sua presença, descerrando lentamente as janelas de seu quarto. Santa Cruz rapidamente ergueu os olhos, com a felicidade já a invadir-lhe o peito, e observou Bemvida surgindo “na penumbra, a espreguiçar-se” curiosa diante da mudez do trovador.

Da janela do quarto a mulata, então, gritou alto: “- O rapaz, toca lá essa viola! Porque paraste hoje, que ias tam bem?!” Santa Cruz, em seguida, ouviu uma “gargalhada fria de asno” ecoando no silêncio da noite coberta de estrelas. Era a risada do “taverneiro, o seu Manoel”. O músico, sentindo-se humilhado, pegou o violão e

¹⁹³ FREITAS, Elzamann de. “Santa Cruz, o último trovador”. **Revista Belém Nova**. Ano III. n.50. Belém, 22/01/1925.

fugiu. “Atraz delle, os escarros de sangue, pelo caminho, eram como perolas rubras cahidas do seu coração, onde se esfarrapara o seu grande sonho de amor...”¹⁹⁴

Na narrativa, a mulata bela e sensual chamava a atenção dos rapazes, provavelmente negros, mulatos e de condição social semelhante à sua. Entretanto, a moça desprezava as investidas dos pretendentes, optando por estabelecer relação amorosa com o senhor Manuel, taverneiro português, que, igualmente envolvido por seus encantos, oferecia-lhe segurança financeira.

Bemvinda não se encantou ou se apaixonou por Santa Cruz, mas apreciava, sentia-se lisonjeada com a cantoria noturna, tanto que reclamou quando o seresteiro, cansado e doente, silenciou. Todavia, sua escolha já havia sido feita, e nela não estavam incluídas as promessas românticas do boêmio.

Santa Cruz era um boêmio apaixonado que todas as noites encaminhava-se à janela da amada procurando conquistá-la. Sua insistência gerava cansaço e prejudicava-lhe a saúde: ele sofria pelo amor não correspondido e cantava sua desilusão, mas alimentava a esperança de que Bemvinda o aceitaria, de que a cantoria noturna conseguiria fazer penetrar o seu amor no coração da moça. Por isso, não desistia da conquista, até que descobriu que a amada acolhia outro em seu leito. A rejeição trazia-lhe sofrimento, dor, humilhação, sentimentos que seriam cantados pelas ruas, praças e bares.

Para Bemvinda aceitar o cortejamento de Santa Cruz, de condição social equivalente à sua e com imagem de boêmio, imagem essa vinculada à desordem e ao não-trabalho, significava renunciar à possibilidade de melhorar sua condição social diante dos moradores do bairro do Umarizal, o que conseguiria estando junto com o taverneiro. Era provavelmente por isso que recusava as investidas de Santa Cruz e dos outros rapazes negros e mulatos.

A representação de Santa Cruz ocultava que o músico, como a maioria dos violonistas que participavam da boemia seresteira, era mulato e pobre, bem como que, para muitos moradores da urbe, a figura do boêmio estava associada à vagabundagem,

¹⁹⁴ FREITAS, Elzamann de. “Santa Cruz, o último trovador”. **Revista Belém Nova**. Ano III. n.50. Belém, 22/01/1925.

à malandragem e à ociosidade. O cronista, ao idealizar e romantizar a figura do boêmio, procurava positivar sua imagem; entretanto, ao denominá-lo como “o caboclo mais cortejado”, mostrava-o distante, social e intelectualmente, do sujeito representado.¹⁹⁵

Para os literatos modernistas, o universo seresteiro e boêmio estava envolto em uma aura romântica, daí o boêmio padecer de amor. Sofria com saudades da amada que se encontrava distante ou por aquela que o traía. Sentimentos que seriam compartilhados e expressados junto àqueles que se solidarizavam com o seu sofrimento. Nas suas representações, os literatos se esqueciam que somente das mulheres exigia-se fidelidade, passividade, virgindade, dissimulando-se assim as relações de poder presentes entre os gêneros.¹⁹⁶

As serenatas, que nesse caso objetivavam a conquista da mulher amada, terminaram com a frustração do músico diante da descoberta de que Bemvinda entregava seu amor a outro. A moça não estava interessada no amor romanticamente idealizado que Santa Cruz lhe oferecia, assim como não se preocupava com os padrões morais e com a imagem da mulher construída no discurso das elites: passiva, romântica, fiel e, caso fosse solteira, virgem.

O “balcão florido” ou as janelas que separavam o que era considerado amor lícito do amor ilícito vinham sendo transpostas. Seu comportamento, ao aceitar o taverneiro em seu leito, não estava de acordo com as exigências morais da época; entretanto, muitas mulheres das camadas populares fizeram essa opção.

¹⁹⁵ Na Amazônia o termo “caboclo” utilizado como categoria de classificação social é empregado “por pessoas que não se incluem na sua definição”. LIMA, Deborah de Magalhães. “A construção histórica do termo caboclo: sobre estruturas e representações sociais no meio rural amazônico”. **Novos Cadernos NAEA**. Vol.2. n.2. Belém, dez. 1999. p.5.

¹⁹⁶ Matos, ao delinear as representações do feminino e do masculino nos discursos médicos, afirma que: “Nelas circulam as representações do cotidiano, que a Igreja difundia e que o governo republicano administrava, entrelaçando-se num processo interno de influência mútua, ou seja, simultaneamente constituintes e constituídas, com o discurso médico. Todavia, as representações masculinas e femininas construídas nesses discursos não só consolidam diferenças como contém hierarquias. São imagens de poder que explicitam visões mais voltadas para o ‘deve ser’ do que para o ‘ser’, num processo de construção das representações de gênero regido por uma dinâmica de relações de dominação e exclusão. Destacando que a mulher tem por natureza aptidões para os cuidados com a infância e é responsável pela família, o discurso médico valorizou-a positivamente dentro do lar e ampliou os poderes femininos no privado, delegando-lhe um novo estatuto e fazendo com que as mulheres se reconhecessem dentro da esfera familiar. Porém, quando posicionas as mulheres no centro da família, privilegiava o papel dos homens no espaço público”. MATOS, Maria Izilda Santos de. “Delineando corpos: representações do feminino e do masculino no discurso médico”. In: MATOS, Maria Izilda Santos de; SOIHET, Rachel (Orgs.). **O corpo feminino em debate**. São Paulo: UNESP, 2003. p.125.

Os sons noturnos alegravam diversos moradores da cidade, que manifestavam largamente seu contentamento. A canção intitulada “Serenata”, de autoria de Cyrillo Silva, remete à alegria sentida por aqueles que amavam as serestas e as realizavam na urbe. Segue então uma estrofe da canção:

Se estou dormindo
Quando passa a serenata
Sonho que estou de gravata
Vou correndo p'r'o portão.
Chego na rua
Bandolim, flauta, guitarra,
Ah, meu Deus, entro na farra
Que escangalho o violão.¹⁹⁷

O bandolim, a flauta, a guitarra e o violão despertavam o boêmio que se encontrava dormindo. O som da música que vinha da rua exercia sobre o notívago uma atração irresistível, levando-o a abandonar o momento de descanso para seguir a serenata e, assim, entrar na “farra”. Percebe-se o quanto a vida noturna era atrativa: o amor pela noite e pela música trazia alegria àqueles que dela participavam. A boemia era vivida intensamente por alguns sujeitos; já outros a rejeitavam, a condenavam e não aceitavam as diversas formas de se viver a noite presentes na cidade.¹⁹⁸

A representação idealizada e romantizada do boêmio e da boemia construída pelos modernistas, entretanto, confrontava-se com a imagem veiculada por setores das elites que entendiam o boêmio como vagabundo, bagunceiro e perturbador do sossego público, considerando-o como sujeito que vagava pelos logradouros públicos de violão em punho desrespeitando, atrapalhando o descanso e a tranquilidade daqueles que, cansados do trabalho diurno, ansiavam por uma noite de sono. Atirar água e chamar a polícia eram práticas comuns entre aqueles que se sentiam prejudicados pela cantoria

¹⁹⁷ SILVA, Cyrillo. **Serenata**. Revista Guajarina. Belém: Ed. da Guajarina, out.1932.p.6.

¹⁹⁸ Sevcenko afirma que, na passagem do século XIX para o XX, as elites brasileiras passaram a condenar a serenata e a boemia, considerando-as comportamentos desviantes e marginais. SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como Missão: Tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. São Paulo: Brasiliense, 1999. p.32.

noturna. Verifica-se, assim, que a vida noturna, apreciada por alguns, poderia também despertar a ira de outros que desejavam repousar. Os sons, noite alta, não alegravam a todos os moradores da urbe.



Para os modernistas vinculados à boemia seresteira, a melhor “farra” era aquela que se mostrava “sempre rodeada pelo elo de uma vivificante cordialidade, espalhando riosas alegrias entre os seus pares, é aquela que nasceu sem quê nem pra quê, isto é, ao acaso”.¹⁹⁹ Daí a atitude do boêmio que, ao escutar o som musical das

¹⁹⁹ FLORES, Jacques. “Como se faz uma farra”. *Pará Ilustrado*. Ano II. n.29. Belém, 23/03/1940. p.8.

ruas, inesperadamente levantava e esquecia inclusive que estava de “pijama”, saindo à rua alegremente para viver a boemia.

Mas somente o acaso não era suficiente para garantir uma boa pândega:

Outro elemento de grande valia para o êxito de uma patuscada é a falta de “nicolaus”, de “grana”.

Acham inacreditável? Pois é certo. Não quero com isso dizer que a “lisura” se instale na algibeira de todos aqueles que tomem parte numa estroinice.

Entanto, não é necessário o bolso estufado de pelegas, não é preciso um Pactolo para que a boêmia seja encantadora. Basta tão somente que uma harmonia de vistas, um congraçamento de almas, enfim, uma camaradagem ultra, una, em todos os pontos, os que, fugindo á vulgaridade burgueza da vida, se entregam, por momentos, ás delicias dos prazeres humanos.²⁰⁰

A “farra”, para os modernistas, era o momento de quebrar a rotina, a monotonia. Por isso deveria surgir ao acaso, sem planejamento; deveria ser momento de alegria e congraçamento entre aqueles que dela participavam, já que criava, fortalecia e renovava os laços de afetividade entre os seus membros. Para os boêmios seresteiros, uma “farra” não precisava necessariamente de muito dinheiro, bastava-lhes a instalação de um clima harmonioso que lhes permitisse fugir do que entendiam como as futilidades da vida moderna.²⁰¹

Os seresteiros mantinham uma relação amorosa com a noite. O céu enluarado e povoado de estrelas envolvia-os, levando-os a exprimir sentimentos que somente poderiam ser declarados por meio da música. Esses boêmios gostavam da vida noturna e criavam modos específicos de sentir e entender a noite, representada como o momento de fugir da rotina, “de matar o tédio e o desgosto da vida”²⁰², de amenizar a

²⁰⁰ FLORES, Jacques. “Como se faz uma farra”. **Pará Ilustrado**. Ano II. n.29. Belém, 23/03/1940. p.8.

²⁰¹ Segundo Figueiredo, o grupo modernista, liderado por Bruno de Menezes, optou “por uma visão mais popular e engajada da vida literária. Desde sua inserção no universo anarquista, o poeta tornara-se crítico da sofisticação dos encontros literários em cafés a moda parisiense [...]”. FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. **Eternos Modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929**. Tese (Doutorado em História Social), Campinas - SP, Universidade Estadual de Campinas, 2001. p.212.

²⁰² REVISTA BELÉM NOVA. **Bar Santa Cruz**. Ano III. n.49. Belém, 12/01/1925. p.9.

dor, o sofrimento “por um amor que o enganava”, e de sentir saudades da amada que se encontrava distante.²⁰³

As músicas dedilhadas e entoadas nas reuniões e andanças boêmias acalmavam, confortavam os corações sofridos e magoados, faziam emergir gostosas lembranças dos momentos vividos junto daquela que se amava, acalentavam e renovavam os ânimos daqueles que sofriam com as adversidades cotidianas, dando-lhes força para que, ao nascer do dia, uma nova esperança se anunciasse em seus semblantes.

Se as noites enluaradas eram consideradas ideais para a boemia, já que os notívagos, nessas ocasiões, envolviam-se por uma aura romântica, e se era pela música que conseguiam exprimir todo o seu romantismo, o violão despontava como o instrumento essencialmente boêmio, companheiro inseparável, sempre presente nas noitadas que ocorriam na cidade.

Ao “companheiro inseparável” das noitadas boêmias, Ernani Vieira dedicou o seguinte poema:

Tensas, tangidas pelos dedos ágeis dos artistas bohemios, desses eternos namorados do luar, essas seis cordas que te são os bronchios, gritam, nervosamente, a gênese dos seis sentidos do Homem transfigurado em um Deus! Dir-se-iam farrapos de uma prece essas sonorencias que te fogem, como um bando de pássaros rebeldes que fugissem do sereno viveiro que tu és. Sempre bohemio, sempre suave, sempre bom, tu vaes da rua erma e longa, onde plages, para a cella sombria do presídio, onde também plages, cantarolado o mesmo sentimento, a mesma phantasmagoria, a mesma transfiguração. Virgens e messalinas, jovens e anciãos, cavalheiros e bandidos, tu os commoves, tu os elevas, tu os arrebatas, como arrebatas e elevas e commoves a alma simples e branca dos Troveiros, cujo coração é um luar sereno e cujo caráter é uma serenata ao luar... Dentro d’esse teu bojo interessante, anda como que a revolução euphonica da Vida, chromatisando o sentimento universal! Nova retorta machiavelica e suprema, alchimisas o som do bronze das tuas

²⁰³ PROENÇA, Edgar. “Santa Cruz, o violão das estrelas e dos namorados”. In: PROENÇA, Edgar. **Gravetos**. São Paulo: Anchieta, 1941. p.74.

cordas, em sonoridades de ouro puro para a idealidade dos que sonham!²⁰⁴

O violão, pela facilidade de transporte, pelos sons suaves que emitia, pela comoção que provocava, pelos sentimentos que despertava, seria ouvido indistintamente por “virgens e messalinas, jovens e anciãos, cavalheiros e bandidos”. Os sons emitidos pelo instrumento, além de comoverem, também elevavam e purificavam a alma de todos.

Em 1933, a editora Guajarina publicou o primeiro volume do folheto de canções intitulado “Violão - Trovas e Canções”. Em sua apresentação ao público, o editor considerava que o:

VIOLÃO e esse instrumento mágico e popular, cujas seis cordas tem o condão divino de emocionar a gente, levando-nos por accordes dulçurosos, ao verdadeiro mundo da ventura...

... é esse instrumento mago e popular que vem sendo a base musical, desde que existe, de todos os amores, de todos os sonhos lindos, de todas as realidades bellas...

... é esse instrumento mágico e popular que se fez o namorado eterno dos luars tropicaes, mormaçados e lindos, ao luar desperdiçando a sua alma de tonalidades mornas e inspirantes, para o contentamento da alma e do coração de quantos tenham alma e tenham coração. [...] ²⁰⁵

O violão despontava, assim, como o instrumento popular que emocionava pela suavidade de seus acordes, e ainda como o recurso utilizado nas noites enluaradas para se cantar o amor. Contudo, no final do século XIX e no início do XX, o violão era considerado um instrumento marginal.²⁰⁶ Nesse comenos, segundo Tó Teixeira, “A

²⁰⁴ VIEIRA, Ernani. “Violões”. **Revista Belém Nova**. Ano IV. n.72. Belém, 30/07/1927. p.12.

²⁰⁵ VIOLÃO - Trovas e Canções. Vol.I. Belém: Guajarina, dez. 1932.

²⁰⁶ Sevcenko afirma que: “Sendo por excelência o instrumento popular, o acompanhante indispensável das ‘modinhas’ e presença constante nas rodas de estudantes boêmios, o violão passou a significar, por si só, um sinônimo de vadiagem.” SEVCENKO. Nicolau. **Literatura como Missão: Tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. São Paulo: Brasiliense, 1999. p.32.

chamada ‘gente de bem’ achava que o violão era instrumento de vagabundo [...]”²⁰⁷ e que, portanto, estava destinado aos pobres, negros e mulatos.²⁰⁸

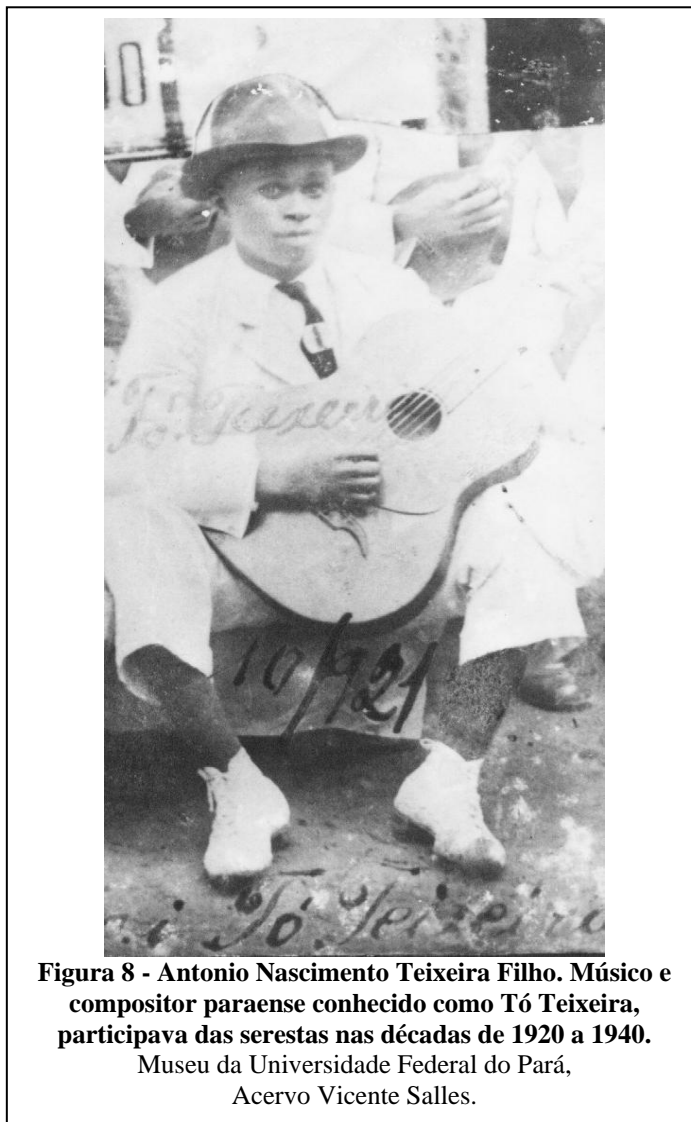


Figura 8 - Antonio Nascimento Teixeira Filho. Músico e compositor paraense conhecido como Tó Teixeira, participava das serestas nas décadas de 1920 a 1940.
Museu da Universidade Federal do Pará,
Acervo Vicente Salles.

A partir da década de 1920, o violão paulatinamente iniciava sua penetração nas salas de concertos e nos conservatórios de música, não somente no Brasil, mas

²⁰⁷ Depoimento de Antonio Nascimento Teixeira Filho (Tó Teixeira), em entrevista concedida ao jornalista de “A Província do Pará”, referindo-se aos seus cabelos brancos. Cf.: VENTURA, Valério. **Violões em Serenata: o instrumento proscrito. A Província do Pará.** Belém, 1978.

²⁰⁸ Salles afirma que foi com a República que “se criou a imagem do instrumento identificado com o capadócio”. SALLES, Vicente. **A modinha no Grão-Pará: Estudo sobre a ambientação e (re)criação da Modinha no Grão-Pará.** Belém: Secult/ IAP/ AATP, 2005. p.40.

também na América do Sul.²⁰⁹ A entrada do violão nos territórios frequentados pelos grupos elitizados possibilitou que em Belém alguns violonistas como Artemiro de Ponte e Sousa, Aluisio Santos e Tó Teixeira, a partir da década de 40, passassem a complementar a renda familiar ministrando aulas particulares de violão.

Nesse período, o conservatório de música de Belém não possuía professor para o instrumento, o que levava aqueles que desejassem aprender a tocá-lo a recorrer às aulas particulares. Assim, os boêmios seresteiros tornaram-se os primeiros professores de violão de Belém. As aulas eram ministradas normalmente nos finais de semana, nas residências dos músicos,²¹⁰ que continuavam exercendo outras profissões. A atividade servia para complementar o orçamento doméstico e também lhes dava a possibilidade de fazer o que mais gostavam: dedilhar o violão.

Tó Teixeira foi um dos boêmios seresteiros que assumiu a tarefa de ensinar a tocar o instrumento. Em frente à porta da oficina de encadernação em que trabalhava, fixou o anúncio de suas atividades como professor de violão:

AMIGOS!

Tive a felicidade da musica gostar de mim – nas minhas horas vagas, meu saudoso pai ensinou-me Dó, Ré, Mi, Fa, Sol, Lá, Si. Aproveitou a minha vocação, estudei divisão, solfejo – composição, interpretação, transposição, acompanhamento, orquestração, etc., com segurança absoluta. Leciono violão e outros instrumentos de cordas pelos métodos dos grandes mestres nacionais e estrangeiros, aos sábados, das 9 às 12 hs. da manhã, e das 15 às 18 hs. da tarde, aos domingos das 9 às 13 horas, em nossa residência à rua Domingos Marreiros n 340 – entre Almirante Wandenkolk e Dom Romualdo de Seixas.

UMARIZAL – Belém-Pará.

HARMONIA, MELODIA, RITMO.²¹¹

²⁰⁹ ESTEPHAN, Sérgio. **Viola minha viola**. A obra violonística de Américo Jacomino, o Canhoto (1889-1928). Tese (Doutorado em História Social), São Paulo, Pontifícia Universidade Católica, 2005. p.199, 207.

²¹⁰ NASCIMENTO FILHO, Antônio Teixeira do. **Reminiscência**. (Anotações pessoais de Tó Teixeira). s/d. Acervo Vicente Salles (Tó Teixeira, Pasta 01).

²¹¹ O LIBERAL. 3º cad. Belém, 17/10/1976. p.19.

O músico, detentor de um conhecimento musical transmitido pelo pai e aprimorado pelos estudos dos métodos musicais, colocava-se à disposição daqueles que desejassem aprender a tocar o instrumento.²¹² Nas décadas iniciais do século XX, aprendia-se a tocar o violão nos grupos familiares e nas rodas de amigos. Contudo, com o processo de expansão urbana, muitos saberes e práticas culturais populares foram paulatinamente desarticulados.

Os boêmios seresteiros estabeleceram forma específica de viver, sentir, representar a vida noturna. Entretanto, suas experiências se confrontavam com outras formas de se viver a noite presentes na urbe das décadas de 1920 a 1940. A esses outros grupos boêmios dedicam-se as linhas a seguir.

2.4 EXPERIÊNCIAS DA NOITE EM BELÉM

Coitada da prostituta/ que da vida em plena lucta/ vive a carpir triste pena... Vive a soffrer dissabores/ em desgraçados amores,/ ora triste, ora serena;/ vive a rolar Marne/ dos mil ímpetos da carne/ - como a pobre Magdalena...

Oh rosa, rosa fanada,/ flor do crime, flor de Abril/ quem te fez tão desgraçada,/ oh rosa despetalada/ foi a modinha maguada/ da serenata gentil. [...]²¹³

Além dos boêmios seresteiros, outros grupos poderiam ser visualizados transitando em diversos territórios da cidade em busca de diversão. Alguns, em vez de optarem pelas serenatas, preferiam ocupar os botequins e bares dispersos pelos bairros e dedicar-se ao jogo de bilhar, normalmente regado a cachaça ou cerveja paraense. Havia também aqueles que preferiam ocupar espaços mais elegantes, como o terraço do Grande Hotel.²¹⁴

²¹² Segundo Salles, a partir da década de 1940, em decorrência da morte da mãe e, posteriormente, da esposa, Tó Teixeira reduziu as suas incursões noturnas, o que lhe permitiu dedicar-se a ensinar gerações de paraenses a tocar o violão. SALLES, Vicente. "Tó Teixeira minha gente". **A Província do Pará**. 3º cad. Belém, 24/10/1980. p.5.

²¹³ Rosa fanada. Modinhas. Belém: Tipografia da Guajarina, n 2 s/d.p.7. Paródia de autoria de Ernani Vieira.

²¹⁴ Na Praça da República além do Grande Hotel da Paz, localizavam-se o Teatro da Paz, o Cine Olímpia e o Café da Paz, territórios luxuosos e requintados frequentados por aqueles que podiam pagar.



Considerado um território de lazer, o terraço do Grande Hotel, com as mesas postas sobre a calçada em frente ao vultoso estabelecimento, até às onze horas da noite era o local onde a “fina” e “elegante” elite belenense tomava sorvete de frutas regionais, guaraná ou chopp. Nas mesas, risadas, conversas alegres e flertes ocorriam enquanto se aguardava o início da sessão cinematográfica no Cine Olímpia ou o espetáculo que se iniciaria no Teatro da Paz. Os garçons, bastante ocupados, passavam por entre as mesas com as bandejas cheias e serviam apressadamente. A abertura dos guichês do Olímpia esvaziava o terraço, que, a partir da onze horas, começava a ser ocupado por boêmios:

No terraço do Grande Hotel, de Belém, a noite, a vida é suave.
 [...]

Depois das onze: apenas uma ou outra mesa, sortida de boêmios, a caricaturarem o próximo. A iluminação dos cigarros. Veia cômica canalhesca. O desencanto dos medalhois venerandos rindo nos guizos das troças, Imaginação. Gargalhadas.

A gíria das gargalhadas.

A madrugada caíva de silencio o largo da Pólvora. Cresceu a roda com alguns revisores da “Folha” e do “Estado” e com os malandros do Palace Casino. Sortilégios sonolentos. As sátiras, errantes, já envesgavam pelos derredor. E ninguém tinha o topete de retirar-se...

- lá vem o desembargador Dico-Dinamite.

- São três horas. Pode acertar o relógio.

Um senhor malentrouxado, apesar de esguio, espertou todas as energias no semblante melancólico. Os sentidos em sentido. Uma das mãos engatilhada na volta de ouro do guarda-chuva. Passou pertinho do grupo e marcou intervalo na conversa, murmurando um cumprimento seco, rápido.

A narrativa do caso de adultério, recortada com minúcias fesceninas, do repertório mefistofelicamente alegre dum dos nativagos, foi interrompida. A espirituosa malícia ficou reprimida na penitência dum preconceito da espinha dorsal. Institivas flexões de cabeças, de bustos, e varias vozes responderam-lhe: - Boa noite, bom dia, desembargador.

E o eco duns passos firmes doía no sossego da estrada de Nazaré.²¹⁵

Após as onze horas da noite, apenas uma ou outra mesa continuava ocupada. Os boêmios, no terraço do Grande Hotel, entre conversas zombeteiras em que pessoas e acontecimentos cotidianos eram ridicularizados em gargalhadas sarcásticas a ecoarem no silêncio da madrugada, passavam a noite tentando fugir da rotina e da monotonia citadinas.

A frequência de boêmios aumentava no terraço com a chegada da madrugada. Em busca de notícias para compor as crônicas da cidade, à roda juntavam-se os jornalistas da Folha do Norte e do Estado do Pará. Os “malandros do Palace Casino” faziam crescer ainda mais a roda boêmia. As troças, sátiras e zombarias aumentavam, envolvendo todos e impedindo-os de abandonarem o grupo.

Às três horas da manhã, a conversa era momentaneamente interrompida com a passagem do desembargador *Dico-Dinamite*. O transeunte, secamente, cumprimentava os boêmios e seguia seu caminho pela Estrada de Nazaré. Os boêmios respeitosamente respondiam ao cumprimento. O desembargador, ao se distanciar do grupo, tornava-se

²¹⁵ PARÁ ILLUSTRADO. *Instantaneos*. n.53. Ano III, Belém, 24/02/1940,p.7.

alvo de suas troças e zombarias. Assim os boêmios passavam as noites, ironizando, caricaturando e troçando dos acontecimentos, públicos e privados, e dos moradores da cidade.

Outros grupos boêmios preferiam frequentar ambientes e atividades noturnas não tão “inocentes” quanto as do grupo do Grande Hotel. No City Club alguns se concentravam mais no “crac-crac” da roleta que nos sons da Jazz-band.

O city club tem já as suas portas abertas, por onde saem os sons de um infernal “Jazz-bands”, ou o “crac-crac” da roleta rouquenha...

Vae começa a hora do vicio.

E a grande atracção do pano verde, onde se abysmam, como numa derrocada, centenas de mil-reis...²¹⁶

O City Club se constituiu em um território boêmio em que seus frequentadores passavam a noite dedicando-se ao jogo de cartas, dançando e bebendo. Em crônica intitulada “Quando as estrellas sonham”, Armand Duval permitiu fisgar alguns traços desse mundo:

Depois que as estrellas florescem e a noite avelluda-se em trevas. Belém, a cidade dos jardins, desperta para a vida nocturna dos “cabarets”. Desperta e sorri. Cidade “coquette” toma do “rouge”, do “baton”, do “creme”, e pinta os lábios, ensombra as olheiras, colore as unhas. Derrama “Coty” sobre a pelle, veste-se ao derradeiro capricho da moda e aguarda a hora do club.

Belém é uma flor nocturna, de perfumes exóticos. Tem seus vícios e suas virtudes. Aperta entre os dentes uma boquinha de marfim e fuma as suas “cigarettes” opiadas; empalma com fidalguia e elegância as fichas de âmbar e madrepérolas e atira-as no pano verde.²¹⁷

²¹⁶ MENEZES, Raimundo. **Nas ribas do rio-mar**. Rio de Janeiro: Edição do Anuario do Brasil, 1928. p.71.

²¹⁷ DUCAL, Armand. “Quando as estrellas sonham”. **Revista Belém Nova**. Ano III. n.55. Belém, 27/03/1926. p.14.

Belém, a cidade jardim, tinha seus vícios e virtudes. À noite a urbe despertava para os vícios da vida moderna. A cidade aparece descrita com as características atribuídas ao que se considerava uma “mulher moderna”, uma mulher pública que esperava pacientemente o apagar das luzes diurnas para sair às ruas e ir ao City Club. Caprichosamente vestida, perfumada, unhas, lábios e faces pintadas, fumava sua “cigarrete” e jogava elegantemente. A noite era o lócus em que se buscava o prazer e a felicidade²¹⁸:

[...] Belém cultua a bohemia disticta e adora a música, as excentricidades do jazz. E quem quizer penetrar fundo o seu coração, vá ao City Club, que é, talvez, o seu “boudoir” elegante, onde ella recebe os eleitos do Sonho. Os artistas, os homens que amam a vida no que ella possui de bello e maravilhoso.

O City Club é o “bungalow” doirado onde Belém dá entrevistas aos seus amantes nocturnos. E em meio as danças estylisadas, ao tilintar das taças, ao ruído álaire do gargalhar do “champagne”, quando os risos se alteram e o “jazz” guincha um “fox” é que o homem que adora o sol nas estrellas, sente a felicidade entrar-lhe na alma.²¹⁹

Elegância, requinte e sofisticação seriam marcas desse universo boêmio. O notívago divertia-se em ambiente fechado, tendo ao seu lado, como companhia, uma mulher, bebia champanhe, dançava, ouvia música e jogava roleta em local onde aparentemente se esbanjava felicidade e agregavam-se bebidas alcoólicas, jogo, música, dança e prostituição.²²⁰ “Vícios” da modernidade do início do século XX,

²¹⁸ A noite apresentava-se como lócus do prazer e também espaço “da perdição, onde o público, cada vez mais voraz, estende seus tentáculos no domínio da intimidade. Percebem-se, por detrás de uma certa positividade do espaço da noite, as conotações negativas do perigo, indiferença, estranhamento, circulação, enquanto o privado representa o refúgio seguro, o domínio da natureza [...]”. ALVAREZ, A. **Noite**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p.236.

²¹⁹ DUVAL, Armand. “Quando as estrellas sonham”. **Revista Belém Nova**. Ano III. n.55. Belém, 27/03/1926. p.14.

²²⁰ Segundo Margareth Rago, o conceito da prostituição construído no século XIX a partir de referência médico-policiaal constituiu-se em fenômeno fundamentalmente urbano, inscrevendo-se numa “economia específica do desejo, característica de uma sociedade em que predominam as relações de troca, e em que todo um sistema de codificações morais, que valoriza a união sexual monogâmica, a família nuclear, a virgindade, a fidelidade feminina, destina um lugar específico às sexualidades insubmissas”. RAGO, Margareth. **Os Prazeres da Noite: Prostituição e Códigos da Sexualidade Feminina em São Paulo (1890-1930)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. p.23.

transformações pelas quais passava a sociedade e que desafiavam tanto o domínio masculino como os valores da família patriarcal.

Depois, sob as luzes, sahem os pares, os dansarinos, para a volúpia dos compassos rythimicos, em que dois corpos se enlaçam.

E vem Gloria Telles, gaiata e bregeira, cantar as cançonetas cômicas em que é perfeita: Ita Weste, a dos olhos que estão sempre a pedir madrigaes, canta uma copia de “cabaret” e baila, na graça florea de sua mocidade. Therezita Flores, salerosa e enfeitiçante, nas suas phantasias a hespanhola, é bem uma evocação feliz, dos amores de Sevilha, dos “toreros” rutilando ao sol, no meio da praça á espera do bravo animal. E quando ella canta, todos os applausos são atirados aos seus pés, envoltos nas flores que ella recebe.

[...]

Belém nocturna! Belém de Sonho e Poesia! No City Club com o “jazz” do Oliveira da Paz, os hamorismos sadios dos Cantuarias, fazem com que nos esqueçamos do utilitarismo envolvente que nos acabrunha! E os bohemios, os felizes da vida, ao se reunirem neste cenáculo de prazeres que é o City, entre uma taça de “champagne” e um sorriso de mulher, louvam as noites de Salomão que lhes proporcionas e cantam teus olhos. Belém das flores mundanas e dos divinos prazeres.²²¹

A jazz-band, que tocava músicas ritmadas, permitia à “mulher moderna” dançar entrelaçando-se ao corpo do parceiro. Glória Telles, Ita Weste, Therezita Flores, no palco, esbanjando sensualidade, cantavam e dançavam sob os aplausos e delírios dos admiradores. Despertavam desejos, paixões e fantasias que somente poderiam manifestar-se e realizar-se fora do lar, distante da família, que deveria ser preservada dos vícios que a vida moderna propiciava.

Os clubes e os cabarés seriam os territórios para as futilidades da vida moderna, para as práticas dos prazeres mundanos vividos, segundo o cronista, de forma regrada, disciplinada e sadia. Não tão regradas, disciplinadas e sadias quanto se desejava representar, já que os frequentadores do City Club poderiam perder somas

²²¹ DUVAL, Armand. “Quando as estrellas sonham”. **Revista Belém Nova**. Ano III. n.55. Belém, 27/03/1926. p.14.

significativas no jogo de cartas e beber excessivamente, enquanto as mulheres precisavam maquiagem para disfarçar as noites sem dormir. A imagem da mulher descrita pelo cronista não se enquadrava no ideal de mulher cantada pelos boêmios seresteiros, tampouco no comportamento moral exigido das moças de “boa família”.

As diferentes e complexas formas de se viver a noite adquiriam dinâmicas específicas que exprimiam maneiras diversas de pensar, agir, falar, amar e consentir, mas também de transgredir, resistir e lutar.²²² Esses mundos não se encontravam isolados, entrelaçavam-se, confrontavam-se, aproximavam-se e distanciavam-se, possibilitando trocas e circularidades.

Diferentemente dos boêmios seresteiros, que consideravam que o dinheiro não era fator fundamental à realização de uma “farra” noturna, para os frequentadores do City Club ele era necessário, pois possibilitava-lhes o acesso aos prazeres mundanos descritos pelo cronista.

No mundo boêmio ainda despontavam outros sujeitos, como aqueles que obtinham no universo noturno a sobrevivência cotidiana. Eram músicos, cantores, dançarinas, prostitutas, entre outros. A noite, habitualmente tida como lócus do não trabalho, constituía-se também em espaço no qual diversos sujeitos históricos trabalhavam, procurando conquistar a subsistência.

Assim, observa-se que alguns optavam por viver uma boemia considerada distinta, sofisticada e elegante, ao passo que outros escolhiam o que consideravam uma boemia simples e fraternal. Enquanto alguns se contentavam em passar a noite jogando bilhar e bebendo cachaça, outros preferiam o jogo de roleta regado a champanhe e acompanhado do som de uma jazz-band. Os diversos grupos boêmios estabeleciam regras, normas e códigos de conduta que levavam à identificação entre seus membros, aproximando-os, mas também afastando-os, diferenciando-os dos outros grupos que circulavam pela cidade.

²²² WILLIAMS, R. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979. p.9, 45.

Os diversos modos de viver a noite, diferentes e simultâneos, confrontavam-se à medida que cada grupo buscava estabelecer o que era válido e aceitável e o que deveria ser negado e combatido, mas todos buscavam legitimar sua forma de viver a noite. A boemia, que inicialmente poderia parecer homogênea, fechada e autônoma, delineava-se em sua multiplicidade de formas, com suas contradições e tensões.²²³

Os músicos seresteiros exprimiam, captavam, reproduziam, exploravam, enfim, fisgavam experiências e sentimentos vividos e sentidos socialmente. Essas experiências, que poderiam ser incorporadas, rejeitadas ou recusadas por outros sujeitos históricos, constituíam-se em formas específicas de pensar, sentir e agir em uma dada temporalidade.

Os modernistas, ao representarem o boêmio seresteiro como aquele que cantava o amor romântico, sofrido, magoado e saudoso, ao idealizarem a figura da mulher, cândida, pura e virgem, ao estabelecerem a noite, o violão e a música como os elementos de uma boemia fraternal, e o boêmio como aquele que amava e cantava o amor, acabaram por deixar marcas profundas na memória dos moradores da cidade de Belém, que relembram com saudade os momentos em que a urbe era invadida pelos sons cadenciados e melódicos entoados pelas ruas e praças da cidade.

Românticas e melosas, as modinhas cantadas pelos boêmios seresteiros eram apenas uma das facetas da música. Pela urbe, em diferentes territórios, diversos sons, ritmos e timbres podiam ser ouvidos, e é essa diversidade musical que se pretende delinear no capítulo seguinte.

²²³ MATOS, Maria Izilda Santos de. **A cidade, a noite e o cronista** - São Paulo e Adoniran Barbosa. Bauru - SP: EDUSC, 2007.

CAPÍTULO III - A CIDADE E AS SONORIDADES

No final do século XIX e início do XX, Belém enfrentava uma série de mudanças econômicas, políticas, sociais e culturais que marcaram a vida cotidiana de seus moradores. As elites mostravam uma admiração incontida pela Europa e pelos europeus. Procuravam falar, vestir-se, portar-se, divertir-se dentro dos parâmetros estabelecidos como de bom gosto, moderno, civilizado. A música foi um dos elementos utilizados pelas elites para estabelecer traços de distinção cultural. Negavam a produção musical criada pelos músicos populares e apegavam-se à música de características europeias, em particular à erudita, considerada de bom gosto, elevada, sublime, superior.

Companhias líricas provenientes da Europa passaram a frequentar a capital do Pará. Concertos públicos eram realizados nas praças do centro da cidade; incentivava-se o estudo, a formação musical, procurando-se elevar o “bom gosto” artístico da população. Entretanto, a falência da economia gomífera no início do século XX paralisou o projeto da elite belenense. Sem condições financeiras para continuar subsidiando a vinda das companhias líricas, elas deixaram de frequentar a cidade. A apresentação dessas companhias em Belém contribuiu para que se considerasse que o período de maior efervescência musical teria sido o da Belle Époque. A partir de então, a “boa música” deixou de ser tocada e ouvida, e a cidade foi invadida por “gritadores” e “profanadores” da verdadeira arte musical.

Em meio ao cenário de crise econômica, aos músicos se colocavam novos desafios: necessitavam encontrar formas alternativas de sobrevivência. Para atender um público cada vez mais amplo que buscava lazer e diversão na cidade, encontraram no teatro revisteiro campo fértil para desenvolver uma produção artística bastante criativa e exercer suas atividades profissionais. Além desse tipo de teatro, abriu-se espaço para a expansão da música popular em bares e clubes da cidade. Nesses locais era possível ouvir modinhas, música sertaneja, paródias de músicas conhecidas, marchas, choros, sambas, jazz, enfim, uma variedade musical que demonstrava a multiplicidade de sons e ritmos entoados na urbe.

Delinear o cenário musical de Belém é o que se pretende neste capítulo. Primeiramente, lança-se um olhar sobre a música durante a Belle Époque. Nessa trilha, Paulino de Brito e Murilo Menezes ajudam a descortinar o passado e a penetrar nos territórios em que se desenvolviam diversas práticas culturais populares e naqueles frequentados pelos setores mais elitizados. Em seguida, caminha-se pela urbe nas décadas de 1920 a 1940, procurando-se observar as múltiplas faces da música na cidade de Belém.

As letras das canções contavam e cantavam problemas políticos, econômicos e sociais enfrentados pelos populares. Falava-se do homem do sertão e da saudade que sentia da terra de origem, do amor romântico e sofrido, dos valores do futebol, dos hábitos alimentares, enfim, de diversas situações que envolviam a população belenense nas décadas de 1920 a 1940.

3.1 A MÚSICA NA BELÉM DA BELLE ÉPOQUE

Eu sou a filha do Pará querida,/ Que melhor vida e mais prazeres
gosa,/ Eu sou Belém, a capital festiva,/ Que sempre, ativa, se
apresenta airosa.²²⁴

Paulino de Brito²²⁵, em 1902, escreveu a crônica intitulada “Fim de uma Serenata”, em que se observam alguns aspectos da dinâmica cultural e musical²²⁶ de Belém na segunda metade do século XIX. Brito iniciou a narrativa afirmando que houve um tempo:

²²⁴ Composta para o teatro de revista em 1905, “A cidade de Belém” fazia parte da peça “Tacacá”, de autoria de Cincinato Sousa; apresentada em Belém durante a quadra nazarena, alcançou grande sucesso junto ao público.

²²⁵ Paulino de Almeida Brito nasceu em Manaus em 9 de abril de 1858 e faleceu em Belém em 17 de julho de 1919. Foi escritor, jornalista e professor. Coursou em São Paulo a Faculdade de Direito, tendo concluído o curso na Faculdade de Direito do Recife. Como jornalista, foi redator-chefe do jornal “Folha do Norte”, um dos principais jornais de Belém. Como escritor, escreveu “O Homem das Serenatas”, “Contos”, “Novos Contos”, “Histórias e Aventuras”. Como professor de língua portuguesa, escreveu “Gramática Primária da Língua Portuguesa” e “Gramática Complementar.” Nesta pesquisa utiliza-se do autor o livro de crônicas intitulado “Histórias e Aventuras”, publicado em 1902.

²²⁶ A música precisa ser “compreendida como parte constitutiva de uma trama repleta de contradições e tensões em que os sujeitos sociais, com suas relações e práticas coletivas e individuais e por meio dos sons, vão (re)construir partes da realidade social”. MORAES, José Geraldo Vinci de. “História e Música: canção popular e conhecimento histórico”. **Revista Brasileira de História**. Vol.20. n.39. São Paulo, 2000. p.212.

[...] não muito remoto em que a cidade de Belém era fértil em tocatas, cantatas e serenatas.

Ainda não tinha vindo a primeira companhia lyrica. Sávio e Kalask existiam somente nas brumas do possível.

Os que algures tinham assistido á representação de uma ópera, descreviam-n'a como coisa de outro mundo.

A gente ouvia-os n'um sillencio pleno de accentos admirativos.
[...]

- Então n'uma ópera tudo é cantado?

- Tudo. Não se falla senão cantando.

- E a orchestra o que faz?

- Acompanha os cantores.

- E elles não ficam roucos de tanto cantar?

- Qual! Cada vez a voz fica mais clara, mais afinada.

- Pois é crível! Eu não posso cantar três modinhas, a fio, que para o fim não fique rouco, completamente rouco!

- Mas é verdade! – atalhava outro. Porque não havemos nós de representar também aqui uma ópera? Músicos não nos faltam.

- E cantores?

- Também temos alguns, e que sabem muito bem musica! O Figueiredo, o Pratinha, o Perdigão...

Aqui o interlocutor viajado, que já tinha tido a immensa fortuna de ver e ouvir uma ópera, desatava invariavelmente na gargalhada, deixando o interlocutor ingênuo encalistrado ao ultimo grau. [...]²²⁷

Para o cronista, pela Belém da segunda metade do século XIX encontravam-se facilmente tocadores, cantadores e seresteiros, que eram admirados por um público local que os ouvia e apreciava as músicas entoadas. A ópera era algo desconhecido e distante da maioria dos moradores da cidade. Apenas alguns, até então, haviam tido o privilégio de assistir a uma ópera; estes, admirados e entusiasmados, “descreviam-na como coisa de outro mundo”. Já aqueles que ouviam as descrições dos espetáculos operísticos, escutavam-nas silenciosamente, tentando imaginar a grandiosidade do evento.

²²⁷ BRITO, Paulino de. **Histórias e Aventuras**. Belém: Livraria Editora Tavares Cardoso e Irmão, 1902. p.74.

Segundo o autor de “Fim de uma Serenata”, em um tempo não muito remoto, os moradores de Belém, por desconhecimento, acreditavam que na cidade encontravam-se músicos dignos de admiração. Esses músicos tornavam a urbe fértil em “tocadas, cantatas e serenatas”, levando seus moradores a acreditarem que a urbe possuía um número significativo de “bons músicos” e de “boas músicas”²²⁸. Entretanto, esse tempo de “singeleza” e “inocência musical” começou a desaparecer a partir do momento em que as companhias líricas europeias invadiram a cidade com seus espetáculos, conforme Brito retratou:

Conheci uma boa meia dúzia de rapazes que cantavam com acompanhamento de violão, e até de piano, na crença inabalável de terem excelentes vozes.

[...] Bons tempos! Tempos de singeleza bíblica!

Depois veio Sávio, veio Giraud, veio Kalask, veio De Anna, Tansini, Drogg, Bulterini, Gabi, Ramini...

As escamas da innocencia musical nos cahiram dos olhos! Palpamos e verificamos sobejamente a nossa inferioridade vocal, e confessamos que não há garganta como a italiana.

A garganta nacional, a garganta paraense retrahiu-se envergonhada, attenuo-se, aniquilou-se.

[...]

Hoje, quem mais se atreve a cantar, d’aquelles valentes serenatistas de outr’ora? Ninguem.

Quando a gente, distrahido, começa a trautear uma ária ou coisa que o valha, há sempre um espirituoso que exclama sarcasticamente: “Que bonita voz de tenor!” E então, não há remédio senão metter a viola no sacco com a encalistração por cima.

Há os caras duras, que, em taes circumstancias, cantam ainda mais forte; são raros... felizmente.²²⁹

²²⁸ A hierarquização realizada por Brito pode também ser percebida no modernismo musical realizado a partir da década de 1920. Para os modernistas, a “boa música” era resultante da mistura da tradição erudita nacionalista com o folclore. Já a música popular urbana, voltada para o entretenimento, e a erudita européia, quando se propusesse a se tornar música brasileira, eram negadas, rejeitadas pelos modernos dos anos 1920/30. WISNIK, José Miguel. “Getúlio da Paixão Cearense”. In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. **Música: o Nacional e o Popular na Cultura Brasileira**. 2ªed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

²²⁹ BRITO, Paulino de. **Histórias e Aventuras**. Belém: Livraria Editora Tavares Cardoso e Irmão, 1902. p.75.

Para Brito, houve um tempo bom, cheio de singeleza e inocência musical, que, com a chegada das companhias líricas, desvaneceu-se, levando os músicos paraenses a calarem-se envergonhados e a reconhecerem a superioridade musical europeia. As companhias líricas e os espetáculos operísticos trazidos a Belém fizeram com que os moradores conhecessem e passassem a apreciar a verdadeira arte musical; por conseguinte, certo sentimento de inferioridade tomou conta dos artistas locais.

Portanto, no entendimento de Paulino de Brito, os músicos belenenses calaram-se, resignaram-se, sucumbiram diante da superioridade artística do europeu. Entretanto, existiam aqueles que insistiam, resistiam, teimavam em não aceitar a inferioridade do músico belenense. Esses eram os “caras duras”, que continuavam cantando e tocando pela cidade. Mas, segundo informou Paulino de Brito, eram poucos. A maioria, a partir do momento em que entrou em contato com a ópera, com as músicas e os músicos europeus, reconheceu o seu valor “elevado” e “sublime”, retirando-se de cena.

Os grupos elitizados demonstravam desprezo pelos cantos entoados por negros, índios e mestiços, e buscavam identificar-se com a música erudita. Daí a importância que os espetáculos teatrais e musicais provenientes do continente europeu alcançaram junto à elite belenense. A música de características europeias, no entendimento de Brito, era o que se poderia denominar de “boa música”. Já a tocada e cantada pelas camadas populares era considerada como não música, produzida por um povo ignorante, que desconhecia a verdadeira arte musical e que, ingenuamente, achava que sabia cantar.

Os “caras duras” a que Brito fazia referência eram provavelmente os violeiros seresteiros, os cantadores e tocadores de modinhas que costumavam sair pelas ruas da cidade nos finais de semanas e nas noites de lua cheia. Esses músicos e as músicas por eles entoadas eram considerados de mau gosto e combatidos pelos grupos elitizados.

O universo musical referido por Paulino de Brito chegou à capital do Pará no fim do século XIX e início do século XX, quando os recursos provenientes da atividade gomífera possibilitaram ao poder público construir um teatro, o da Paz, com a capacidade, a estrutura e o requinte considerados necessários para abrigar

espetáculos de óperas, orquestras e concertos de câmara, e também subsidiar a vinda das companhias líricas a Belém.

Na busca de identificação com a música europeia, o Teatro da Paz²³⁰, inaugurado em 13 de fevereiro de 1878, tornou-se o território privilegiado para as apresentações de música clássica e propiciou o florescimento da ópera na cidade. A construção do teatro atendia à necessidade de abrigar as companhias líricas e de se constituir em território sociocultural dos grupos em ascensão, seringalistas, comerciantes e políticos, preocupados em estabelecer locais exclusivos para fazer contatos comerciais e alianças políticas, reforçar valores e pressupostos compartilhados e, talvez o mais importante, se fazerem legitimar, em meio às transformações econômicas, sociais e políticas proporcionadas pelo crescimento da economia gomífera.

Já em 1867, Joaquim Raimundo Lamare, então presidente da província, reclamava que a cidade não possuía teatro apropriado para a apresentação das companhias líricas, tampouco “[...] uma empresa capaz de arcar com a responsabilidade da montagem”²³¹ dos espetáculos, o que somente ocorreria em 1880, com a criação da Associação Lírica Paraense, que, a partir de então, passou a gerenciar as atividades musicais em Belém. Nesse comenos, o Maestro Gama Malcher²³² tornou-

²³⁰ O primeiro teatro construído em Belém foi a Casa da Ópera, desativada em 1812. A partir de então, as atividades que lá se realizavam foram transferidas para o Teatro Providência. Com a construção do Cassino Paraense, na década de 1850, o Providência passou a ser considerado pouco adequado ao convívio dos “homens cultos e de boa família”. O Cassino Paraense, localizado às proximidades do Largo da Pólvora, nas imediações de onde posteriormente seria construído o Grande Hotel, transformou-se então, em território frequentado pelos grupos mais proeminentes, passando a ser considerado um estabelecimento seletivo e distinto, destinado ao convívio dos homens de “alta cultura”. Esses teatros, entretanto, se mostravam poucos propícios para receber companhias de ópera e acomodar satisfatoriamente o público e os artistas. Ver: SALLES, Vicente. “A música em Belém no século XIX”. **Revista do Livro**. Ano VI. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, julho/dezembro 1961. Ver também: CORRÊA, Ângela Tereza de Oliveira. **Músicos e Poetas em Belém no início do século XX: Incursionado na história da Cultura Popular**. Dissertação (Mestrado em Planejamento do Desenvolvimento), Belém, Núcleo de Altos Estudos Amazônicos - Universidade Federal do Pará, 2002.

²³¹ PARÁ. Presidência da Província (Joaquim Raimundo Lamare). **Relatório apresentado à Assembléia Legislativa Provincial em 15/08/1867**. Belém, Typ. de Frederico Rhossard, 1867.

²³² José Cândido da Gama Malcher nasceu em Belém no dia 2 de novembro de 1853 e faleceu na mesma cidade em 17 de janeiro de 1921. Iniciou seus estudos de piano em Belém com Joaquim França e no Rio de Janeiro com Felício Tati. Na Itália, estudou no Real Conservatório de Música de Milão. Em 1881, sob o patrocínio da Associação Lírica Paraense, contratou a Companhia Lírica Italiana de Tomás Passini para fazer temporada de ópera no Teatro da Paz. Em 1882, trouxe a Belém Carlos Gomes para assistir às representações de “Salvador Rosa” e “O Guarani”. Em 17 de setembro de 1890, fez estrear no Teatro da Paz sua ópera “Bug-Jargal”, representada também em São Paulo, em 30 de dezembro de 1890, no Teatro São José e no Rio de Janeiro, em 25 de janeiro de 1891, no Teatro Lírico. Foi professor do Instituto Carlos Gomes e um dos fundadores do Centro

se responsável pela direção e contratação das companhias líricas europeias que viriam à capital do Pará.

A primeira contratação realizada com a intermediação de Gama Malcher foi a da Companhia Lírica Italiana, que, em 7 de agosto de 1880, sob a direção de Tomás Passini e com orquestra regida por Enrico Bernardi, fez sua estreia com a apresentação da ópera “Ernani”, de Verdi. Além das companhias líricas italianas, companhias dramáticas portuguesas e nacionais, de revista, operetas e zarzuelas também tiveram a oportunidade de se apresentar nos palcos belenenses.

Os recursos provenientes da extração da borracha possibilitaram ao poder público não somente construir um Teatro dotado de estrutura para receber os espetáculos e abrigar comodamente as elites, como também subsidiar as companhias líricas que passaram a frequentar a capital paraense. A partir de então, todos os anos, sucediam-se as companhias que apresentavam óperas na cidade.

Em 3 de novembro de 1881, a Companhia Lírica Italiana apresentou a primeira audição da ópera “Idália”, do paraense Henrique Eulálio Gurjão.²³³ “Foi um deslumbramento. No decorrer dos actos não cessavam os bravos, as palmas e as flores ao final dos mesmos.”²³⁴ Nesse referido ano, de agosto a novembro, foram realizados 50 espetáculos. Iniciava-se a tradição lírica do Teatro da Paz.²³⁵ A partir de então, os espetáculos operísticos tornaram-se habituais em Belém.

Quando da primeira visita de Carlos Gomes à capital do Pará, em 1882, o músico assistiu à exibição da ópera “Salvador Rosa”, de sua autoria. Em 1890, foi encenada a ópera “Bug-Jargal”, do compositor paraense José da Gama Malcher. Já em 1895, a temporada lírica apresentou “Iara”, de Gama Malcher, e “Duque de Vizeu”, do

Musical Paraense, que dirigiu até 1921. Ver: SALLES, Vicente. **Música e Músicos do Pará**. 2ªed. Belém: Secult/ Seduc/ Amu - PA, 2007. p.195-6.

²³³ Henrique Eulálio Gurjão nasceu em Belém em 15 de novembro de 1834 e faleceu na mesma cidade em 27 de julho de 1885. Em 1851 obteve ajuda do governo provincial para estudar na Europa, onde permaneceu até 1860. Ao retornar a Belém, em 1861, trouxe na bagagem inúmeras composições, entre elas a ópera “Idália”, sua obra mais conhecida, apresentada no Teatro da Paz em 3 de novembro de 1881. Ver: Ibidem. p.155. Além de Henrique Eulálio Gurjão, os músicos paraenses José Cândido da Gama Malcher (1853-1921), Clemente Ferreira Júnior (1864-1917), Alípio César Pinto da Silva (1871-1925), Octávio Menelau Campos (1872-1928) e Paulino Lins de Vasconcelos Chaves (1880-1948) também adquiriram formação técnica européia.

²³⁴ AZEVEDO, José Eustachio de. **Livro de Nugas**: Letras e Farras. Belém, 1924. p.73-4.

²³⁵ SALLES, Vicente. “A música em Belém no século XIX”. **Revista do Livro**. Ano VI. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, julho/dezembro 1961.

maestro italiano Ettore Bosio.²³⁶ Ernani, Rigoletto, Boêmia, Traviata, entre outras óperas²³⁷, tornaram-se espetáculos artísticos habituais que alimentavam os sentimentos mundanos da elite belenense.²³⁸

As temporadas líricas, além de possibilitarem aos compositores a apresentação de sua produção musical, também abriram espaço de trabalho para muitos músicos instrumentistas, que, durante as temporadas, eram convidados a tocar nas orquestras. Essa dinamicidade musical levou muitos artistas a buscarem a Europa para desenvolver seus estudos.

Com toda essa efervescência musical, surgiu a necessidade de se formar localmente um quadro de músicos habilitados a fazer apresentações nos palcos de Belém. Assim, em 25 de fevereiro de 1895, com o intuito de incentivar o aprendizado musical e das artes em geral, a Associação Lírica Paraense criou a Academia Paraense de Belas Artes, tendo entre seus departamentos o Conservatório de Música, cujo primeiro diretor foi Carlos Gomes²³⁹.

Em 21 de maio de 1895, Carlos Gomes fixou residência em Belém e deu início à tarefa de organizar o Conservatório de Música.²⁴⁰ Segundo Ricardo Borges, “Intensificava-se a educação musical da juventude e o seu aperfeiçoamento na Europa, multiplicavam-se conjuntos, professores, maestros, compositores”, proporcionando à

²³⁶ Ettore Bosio nasceu em Vicenza, na Itália, em 7 de dezembro de 1862. Em 1893 fixou residência na capital do Pará, onde veio a falecer em 17 de abril de 1936. Atuou como pianista, professor e regente de banda. Ver: SALLES, Vicente. **Música e Músicos do Pará**. 2ªed. Belém: Secult/ Seduc/ Amu - PA, 2007. p.59.

²³⁷ Sobre a música em Belém no século XIX, ver: SALLES, Vicente. “A música em Belém no século XIX”. **Revista do Livro**. Ano VI. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, julho/dezembro 1961. Nesse artigo, Salles considera que o ápice da atividade musical no Teatro da Paz foi de 1891 a 1908, anos em que “as temporadas líricas, dramáticas, burlescas, de concertos e recitais, se sucediam quase sem interrupção”. Ver também: SALLES, Vicente. *A Música e o Tempo no Grão-Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980. Segundo Borges, as companhias líricas continuaram a frequentar a cidade até 1912. Ver: BORGES, Ricardo. **Vultos Notáveis do Pará**. 2ªed. Belém: CEJUP, 1986. Sobre a cultura popular em Belém, ver: CORRÊA, Ângela Tereza de Oliveira. **Músicos e Poetas em Belém no início do século XX**: Incursionado na história da Cultura Popular. Dissertação (Mestrado em Planejamento do Desenvolvimento), Belém, Núcleo de Altos Estudos Amazônicos - Universidade Federal do Pará, 2002.

²³⁸ COELHO, Geraldo Martires. **O Brilho da super nova**: a morte bela de Carlos Gomes. Belém: CEJUP, 1983.

²³⁹ Carlos Gomes veio a Belém pela primeira vez em 1882. Em 1895, convidado a dirigir o Conservatório de Música, fixou residência na capital, onde faleceu em 16 de setembro de 1896. Sobre esse período da vida de Carlos Gomes, ver: *Ibidem*.

²⁴⁰ Em homenagem a Carlos Gomes, o Conservatório de Música, após sua morte, passou a se chamar Conservatório Carlos Gomes.

cidade “a sua mais bela época artística, com os mais renomados elencos mundiais”²⁴¹ se apresentando nos seus palcos.

As programações musicais não se restringiam ao Teatro da Paz; os teatros Polytheama e Coliseu também ofereciam espetáculos. Gêneros teatrais musicados como a opereta, a zarzuela, a revista, o dramático e o *vaudeville* eram apresentados com frequência nesses teatros e atraíam um público bastante diversificado.

Não era somente nos teatros que se poderia ter acesso à música considerada de bom gosto. No Sport Club, Club Eutherpe, Club Mozart, Recreativa, Club Universal e Atheneu Commercial poder-se-iam ouvir as valsas Doce Poema, Sob a esfera celeste, Fonte Luminosa, Meu Sonho, A volta da Primavera, Mariana, La Muchacha, Valsa Azul, que, ao término da execução pelas orquestras, despertavam aplausos dos frequentadores habituais.²⁴² Além das valsas, tocavam-se também polcas, *schottisch* e mazurcas para aqueles que desejassem dançar ou apreciar a audição musical. No Moulin Rouge e no Chat Noir, os apreciadores poderiam se distrair com as músicas tocadas pelas orquestras e ainda com as dançarinas que se apresentavam no palco.

No Largo de Nazaré, durante as festividades em homenagem a Nossa Senhora, a Banda do Corpo de Bombeiros, sob a regência de Cincinato Sousa²⁴³, e a Banda da Brigada Militar, sob a regência de Ettore Bosio, apresentavam concertos públicos com uma programação que incluía Carlos Gomes, Verdi, Bellini, Donizette, Wagner, Bizet, Puccini, entre outros. “O Guarani, O Trovador, O Baile de Máscaras, Tannauzer, Os Puritanos, Lucia, Aida, O Escravo, A Fosca, A Africana, quando executados, despertavam estrepitosos aplausos da multidão aglomerada em torno do coreto.”²⁴⁴ Nos coretos das Praças da República e Batista Campos, as bandas de música municipal

²⁴¹ BORGES, Ricardo. **Vultos Notáveis do Pará**. 2ªed. Belém: CEJUP, 1986. p.362.

²⁴² MENEZES, Murilo. **A Capital do El Dorado: Crônica sentimental de Belém e Comentários sobre alguns dos seus problemas**. Belém, 1954. p.125.

²⁴³ Cincinato Ferreira de Sousa nasceu no Maranhão em 29 de julho de 1868 e faleceu em Belém em 29 de abril de 1959. Fixou residência em Belém em 1890. Compositor e mestre de Banda, foi o fundador e regente da Banda de Música do Corpo Municipal de Bombeiros e da Banda de Música do Instituto Lauro Sodré. Em 1929 fez parte do grupo de músicos que reorganizou o Instituto Carlos Gomes, fechado desde 1908. Ver: SALLES, Vicente. **Música e Músicos do Pará**. 2ªed. Belém: Secult/ Seduc/ Amu - PA, 2007. p.320.

²⁴⁴ MENEZES, op. cit., p.118.

e estadual,²⁴⁵ nos domingos e feriados, tocavam árias²⁴⁶, prelúdios²⁴⁷, aberturas²⁴⁸ e sinfonias²⁴⁹ para todos que quisessem ouvir.

Em 1904, a Intendência Municipal, após conceder ao maestro Cincinato Sousa, da banda do Corpo de Bombeiros, o posto de tenente, justificou a concessão afirmando que “a maior parte da população de Belém, se não quasi toda não se cançava de applaudir com entusiasmo a bella e disciplinada banda do Corpo de Bombeiros por ocasião dos concertos que periodicamente dá n’esta capital”.²⁵⁰

No início do século XX, Belém continuou possibilitando às elites e aos mais diferentes setores da sociedade belenense acesso a uma variedade de espetáculos musicais eruditos. Essa dinamicidade cultural, que, para Brito, somente ocorria em territórios elitizados e restringia-se à música europeia, teria contribuído para aprimorar o gosto musical dos moradores de Belém e banir o mau gosto existente anteriormente.

Murilo de Menezes, em 1954, afirmava que entre:

[...] a população paraense culta sempre existiu um pronunciado gosto pela música.

Assim é que, alguns maestros surgiram no seu meio, como Eulálio Gurjão e Gama Malcher; sem contar o grande número de executantes de talento, que fizeram época, tais como Boaventura Vieira, Mamede da Costa, Pierrantoni, Giuseppe Sarti, Ulysses Nobre, Helena Nobre, Mário Neves; e chefes de orquestras que primaram pelo superior bom gosto, como Cincinato Sousa, Clemente Souza, Etori Bozio, Manoel Castelo Branco, Oliveira da Paz, e outros.

²⁴⁵ Com a lei municipal nº 161, de 18 de dezembro de 1897, o Corpo de Bombeiros foi transferido do Estado para o Município e, em 1890, foi autorizada a reorganização da banda de música. BELÉM. Intendente Antônio Lemos. **Relatório apresentado ao Conselho Municipal em 15 de novembro de 1902**. Belém, 1902. p.23. Segundo Salles, a partir de 1904, a Intendência Municipal ordenou à banda de música do Corpo de Bombeiros a realização de “concertos na praça Batista Campos, todos os domingos, das 17 às 22 horas”. SALLES, Vicente. **Sociedades de Euterpe: As Bandas de Música no Grão-Pará**. Brasília: Ed. do Autor, 1985. A banda de música do Corpo Provincial de Caçadores de Polícia foi criada em 1853.

²⁴⁶ A ária é uma melodia cantável. O termo é largamente utilizado quando está contido dentro de uma obra maior, como uma ópera, cantata ou oratória. BENNETT, Roy. **Elementos Básicos da Música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. p.77.

²⁴⁷ É um gênero musical de obras introdutórias de outras obras maiores, geralmente uma ópera ou balé, ou pequena peça independente, sem forma pré-estabelecida. Ibidem. p.7.

²⁴⁸ É uma peça musical instrumental que pode ou não anteceder uma obra de grande desenvolvimento, como uma ópera, suíte ou sinfonia. No século XIX, passou a representar uma peça orquestral, de caráter evocativo. Ibidem. p.79.

²⁴⁹ Refere-se a uma peça para orquestra construída na forma de sonata. Ibidem. p.79.

²⁵⁰ BELÉM, op. cit., p.83.

Os nossos governos de antanho nunca deixaram de nos proporcionar a vinda de boas companhias líricas e de revistas, ficando por isso arraigado no povo o culto musical, que culminou com a vinda de Carlos Gomes ao Pará, integrando a companhia do maestro Colás, em 1895.

Pianistas e violinistas de renome pois, foi o que nunca faltou no nosso meio artístico.

Depois houve um colapso na visita de Companhias líricas. Até que apareceram os discos, e cada qual que tinha obsessão pela arte, começou a fazer as suas coleções modestas, a fim de com elas poderem penetrar no templo do Belo. Foi o que se deu comigo.²⁵¹

Assim como Brito, Murilo Menezes também considerava que o pronunciado gosto musical da população culta de Belém somente teria sido possível graças às companhias líricas que frequentaram a cidade no final do século XIX e início do século XX. Ricardo Borges, da mesma forma, defendia que o esplendor, a dinamicidade e o bom gosto musical existente se devia principalmente aos espetáculos musicais eruditos realizados durante a Belle Époque. No entanto, esses intelectuais, ao elegerem a música erudita como representante do que consideravam a verdadeira arte musical, omitiram que em outros palcos, em outros territórios uma variedade musical bastante dinâmica e criativa se mantinha ativa.²⁵²

Para Brito, Borges e Menezes, o fim da pujança econômica teria contribuído para a decadência musical da cidade, já que as companhias líricas deixaram de apresentar-se em Belém, o que teria concorrido para diminuir o bom gosto musical que predominou durante a Belle Époque. A “boa música” permanecia apenas na lembrança daqueles que apreciavam e cultuavam a verdadeira arte musical. Esses intelectuais consideravam que, com o fim das temporadas líricas, passaram a imperar as canções popularescas, cantadas por gritadores e profanadores da arte musical.

²⁵¹ MENEZES, Murilo. **A Capital do El Dorado: Crônica sentimental de Belém e Comentários sobre alguns dos seus problemas.** Belém, 1954. p.59.

²⁵² Para Ginzburg, a visão distorcida em relação à cultura popular se deve “à persistência de uma concepção aristocrática de cultura. Com muita frequência idéias ou crenças originais são consideradas, por definição, produto das classes superiores, e sua difusão entre as classes subalternas um fato mecânico de escasso ou mesmo de nenhum interesse; como se não bastasse, enfatiza-se presunçosamente a ‘deterioração’, a ‘deformação’, que tais idéias ou crenças sofreram durante o processo de transmissão”. Para esse historiador, a categoria “cultura” não se define pela classe social dentro da qual os textos são produzidos, mas pelo uso que se faz e pelo modo como são assimilados. GINZBURG, Carlo. **O queijo e os Vermes: O Cotidiano e as idéias de um moleiro perseguindo pela Inquisição.** São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.17.

Em 1906, ocorreu a última grande temporada lírica do Teatro da Paz. Com a crise econômica, “tornou-se impossível continuar sustentado essas orgias de arte. E a ópera, empreendimento dispendiosíssimo, encontrou seu fim tão rapidamente como havia surgido”²⁵³. Em 1911, a ópera dava seus últimos suspiros em Belém com a apresentação de “Marina”, “Cavalaria Rustiana”, “Traviata” e “Baile de Mascaras” pela companhia lírica espanhola.

Em 1908, o governo Augusto Montenegro, sob a alegação de que o Estado não possuía condições de continuar pagando os salários dos professores, fechou o Instituto Carlos Gomes.²⁵⁴ A Banda de Música do Corpo de Bombeiros, que até 1906 contava com 48 instrumentistas efetivos, em 1908 passou a dispor de apenas 33 músicos. Em 25 de agosto de 1911, pelo mesmo motivo de falta de condições econômicas, a Banda foi extinta e os músicos transferidos para a milícia estadual.²⁵⁵ Com o fim das apresentações operísticas, o fechamento do Instituto Carlos Gomes e a extinção da Banda de Música do Corpo de Bombeiros, reverenciados como símbolos musicais da elite belenense, desvanecia-se diante da crise econômica o desejo das elites de elevar e civilizar o gosto musical das camadas populares.

Com a crise da economia gomífera, as visitas das companhias líricas praticamente cessaram, deixando uma lacuna que somente foi preenchida, segundo Murilo Menezes, com o desenvolvimento da indústria fonográfica, que possibilitou as gravações em discos, levando aqueles que tinham “obsessão pela arte” a montar coleções modestas, “a fim de com elas poderem penetrar no templo do Belo”.²⁵⁶

Portanto, a pujança musical, simbolizada pelas temporadas líricas no Teatro da Paz, entrou em declínio com a crise econômica, e as companhias líricas e teatrais

²⁵³ SALLES, Vicente. “A música em Belém no século XIX”. *Revista do Livro*. Ano VI. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, julho/dezembro 1961. p.55.

²⁵⁴ O Instituto de Música foi reinaugurado em 11 de julho de 1929 com o nome de Conservatório Carlos Gomes, tendo como seu diretor Ettore Bosio.

²⁵⁵ Segundo Salles, a Banda de Música do Corpo de Bombeiros, apesar do ato de extinção, continuou funcionando e alternou “períodos de completa inatividade – todos eles marcados por atos de ‘extinção’ [...] – com outros de maior ou menor presença na vida musical de Belém”. SALLES, Vicente. **Sociedades de Euterpe: As Bandas de Música no Grão-Pará**. Brasília: Edição do Autor, 1985. p.52. Ver também: REGO, Orlando Moraes. **Resenha Histórica do Corpo Municipal de Bombeiros**. Belém: Imprensa Oficial, 1969.

²⁵⁶ MENEZES, Murilo. **A Capital do El Dorado: Crônica sentimental de Belém e Comentários sobre alguns dos seus problemas**. Belém, 1954. p.59.

estrangeiras deixaram de frequentar a capital paraense. Entretanto, as elites não deixaram de alimentar o gosto pela música clássica.

Em plena crise, os concertos anuais de Helena e Ulisses Nobre superlotavam o Salão de Honra do Teatro da Paz e retiravam aplausos da plateia encantada com a récita.²⁵⁷ Além dos recitais dos irmãos Nobres, os concertos organizados por Meneleu Campos²⁵⁸ também costumavam atrair “os amantes da Arte pura, da Arte perfeita”.²⁵⁹ Músicos locais também brindavam o público com suas apresentações, assim como músicos nacionais, como Bidu Sayão, que se apresentou em Belém em 1925.

Percebe-se que tanto para Paulino de Brito, em 1902, como para Murilo de Menezes, em 1954, foram as companhias líricas da Europa que contribuíram para o aprimoramento musical dos moradores de Belém. Para esses intelectuais, a música de qualidade limitava-se àquela que se enquadrasse nos padrões estéticos europeus. Essa era a música considerada bela, elevada, fina, aprimorada, e não os ritmos e cantos de negros, índios e mestiços ouvidos e dançados em bairros como Jurunas, Pedreira e Umarizal, que congregavam as camadas populares da urbe. A propaganda “decadência” musical atingiu somente os palcos frequentados pelos grupos elitizados. Em outros territórios da cidade, as atividades musicais continuavam bastante ativas.

Contrariando os objetivos e gostos musicais das elites, os “caras-duras” que insistiam em continuar cantando em territórios frequentados pelas camadas populares não eram poucos. Nos festejos carnavalescos, nas festas juninas, nas homenagens a Nossa Senhora de Nazaré, nas comemorações de fim de ano, em bailes e em diversos espaços públicos e privados era possível tocar, cantar, ouvir e dançar carimbó²⁶⁰, batuque, samba e outros ritmos considerados de mau gosto pelas elites.

²⁵⁷ BORGES, Ricardo. **Vultos Notáveis do Pará**. 2ªed. Belém: CEJUP, 1986. p.359.

²⁵⁸ Octávio Meneleu Campos nasceu em Belém em 22 de julho de 1872 e faleceu em Niterói/RJ em 20 de março de 1927. Viajou para a Itália em 1891 para estudar piano no Real Conservatório de Milão. Retornou a Belém em 1899 e no ano seguinte assumiu a direção do Conservatório de Música, permanecendo no cargo até 1906. Como diretor do Conservatório, organizou a Orquestra do Conservatório e um coro de 50 vozes. Criou a Escola de Música Carlos Gomes, que funcionou até 1912. Foi um dos fundadores do Centro Musical Paraense e um dos seus diretores. Em 1916 apresentou o Orfeão Meneleu Campos, formado por 75 moças e 45 rapazes. Em viagem de repouso a Niterói, faleceu subitamente. SALLES, Vicente. **Música e Músicos do Pará**. 2ªed. Belém: Secult/Seduc/ Amu-PA, 2007.

²⁵⁹ REVISTA BELÉM NOVA. **O concerto Meneleu Campos**. Ano 1. n.2. Belém, 30/09/1923.

²⁶⁰ No Pará, o carimbó é uma manifestação cultural em que homens e mulheres tocam, cantam e dançam. O tambor chamado de curimbó ou carimbó pode ser acompanhado, dependendo da localidade, de instrumentos de

Desde o século XIX, os códigos de posturas procuravam limitar as diversas práticas culturais desenvolvidas nas ruas. O carimbó, o batuque e o samba eram considerados perturbadores do sossego público e encontravam-se expressamente proibidos no código de posturas de 1880, o que implicitamente atingia os tocadores e trovadores noturnos. A lei de nº 1.028, em seu artigo 107, estabelecia:

É proibido, sob pena de 30,000 réis de multa:

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

2 Fazer batuque ou samba

3 Tocar tambor, carimbó ou qualquer instrumento que pertube o sossego público durante a noite.²⁶¹

No código de posturas de 1918 a proibição a essas práticas culturais continuava, o que revela que permaneciam na cidade, embora o código anterior já as coibisse.

As músicas entoadas nas festas realizadas pelas camadas populares suscitavam constantes reclamações nos jornais da cidade. Um articulista da “Folha do Norte”, em 1901, exigia que o poder público calasse os “famigerados cordões carnavalescos”, que, se preparando para a festa do momo, faziam uma “barulhada infernal”.²⁶² Já em 1903, os vizinhos da “casa nº 20, à rua municipalidade”, queixavam-se que não conseguiam dormir à noite “devido ao medonho charivari que ali fazem os donos e convidados até tantas da madrugada”.²⁶³

Em 1900, a revista “A Semana” publicava a charge intitulada “Tipos de rua”, uma sátira dos músicos tocadores de viola e dos trovadores noturnos, que, com seus instrumentos em punho, insistiam em continuar cantando pelas ruas e praças da cidade.

corda como a rebeca, violão, cavaquinho e banjo; de sopro como a flauta, clarineta e saxofone e de percussão como o pandeiro, maracás, matracas e caxixi. Dança-se o carimbó em pares e em círculo. O homem dança ao redor da mulher, que, por sua vez, dá volteios e passos na ponta do pé, requebrando os quadris e balançando a saia. Sobre o carimbo, ver: SALLES, Vicente; SALLES, Marena Isdebski. “Carimbó: trabalho e lazer do caboclo”. **Revista Brasileira do Folclore**. Vol.9. n.25. Rio de Janeiro, set/dez. 1981. p. 257, 282. Ver também: LOUREIRO, Violeta Refkalevsky; LOUREIRO, João de Jesus Paes; MARTINS, Camilo Viana. **Inventário cultural e turístico da Micro-Região do Salgado-Pará**. Belém: Instituto de Desenvolvimento Econômico-Social do Pará, 1987.

²⁶¹ BELÉM. **Código de Posturas Municipais** (1880). Lei de nº 1.028, art. 107. Código de Polícia Municipal, 1880.

²⁶² JORNAL FOLHA DO NORTE. **Echos & Notícias**. Belém, 26/01/1901.

²⁶³ JORNAL FOLHA DO NORTE. **Echos & Notícias**. Belém, 07/02/1903.

Habilidosos com o violão, esses músicos, durante as festividades em homenagem a Nossa Senhora de Nazaré, costumavam se apresentar cantando modinhas no Pavilhão de Flora²⁶⁴.

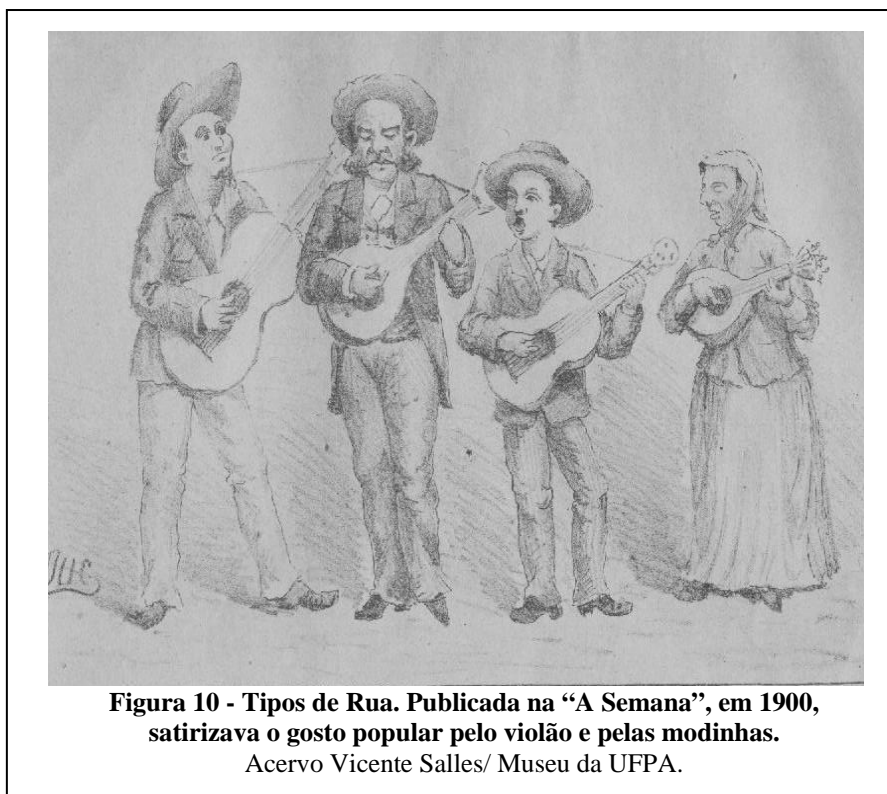


Figura 10 - Tipos de Rua. Publicada na “A Semana”, em 1900, satirizava o gosto popular pelo violão e pelas modinhas.
Acervo Vicente Salles/ Museu da UFPA.

Ricardo Corrêa de Miranda, além de frequentador habitual do Pavilhão de Flora, durante a quadra nazarena era cotidianamente visto nas ruas de Belém “com um rolo debaixo do braço impingindo a quem podia, ordinariamente por surpresa, as suas obras-primas”.²⁶⁵ Já o Mestre Leopoldino do Espírito Santo Figueira apreciava as pândegas, os bailes “estrepitosos, onde fremia o lundum”, sempre acompanhado de seu violão, “do qual sabia tirar com perícia acordes apropriados, acompanhando as modinhas”.²⁶⁶

²⁶⁴ O Pavilhão de Flora era o palco destinado à apresentação de grupos populares nos dias da festa a Nossa Senhora de Nazaré. Ficava localizado em frente à Igreja. Posteriormente, as apresentações foram transferidas para o Pavilhão das Vestas.

²⁶⁵ BRITO, Paulino de. “Um Poeta Esquipático”. In: SALLES, Vicente. **A Modinha no Grão-Pará: Estudo sobre a ambientação e (re)criação da Modinha no Grão-Pará**. Belém: Secult/ IAP/ AATP, 2005.

²⁶⁶ VIANNA, Artur. **Festas Populares do Pará**. Annaes da Biblioteca e Arquivo Público do Pará. 4 t. Belém, 1905.

Além de alguns sujeitos históricos das camadas populares que insistiam em continuar cantando e tocando, também sofriam críticas da imprensa os membros das elites que tornavam público seu gosto pelas modinhas. Em 1889 a revista “A Semana” criticava o então presidente da Província, Miguel José de Almeida Pernambuco²⁶⁷, por seu gosto pelo violão e pelas modinhas.²⁶⁸ O gênero, que durante o século XVIII penetrou nos salões mais aristocráticos, no século XIX passou a ser considerado como música simples, cantada e tocada pela gente do povo.



²⁶⁷ SALLES, Vicente. **A Modinha no Grão-Pará: Estudo sobre a ambientação e (re)criação da Modinha no Grão-Pará.** Belém: Secult/ IAP/ AATP, 2005. Sobre a modinha, ver também: SALLES, Vicente. “Cantares Brasileiros: a modinha no Grão-Pará”. **Revista Goiana de Artes.** Vol.11. n.1. Goiânia, jan./dez. 1990. p.15, 80.

²⁶⁸ Originalmente, o gênero moda remonta ao século XVIII; era costume em Portugal utilizar essa designação para toda canção e cantiga erudita. No Brasil, a partir do século XIX, a modinha adquiriu contornos populares; a necessidade de denominar uma nova canção de salão diferente das eruditas transformou a *moda* em *modinha*, criando-se assim um novo gênero musical. “No Sul, a modinha frequentava os salões burgueses e aristocráticos. Havia barões do café, do açúcar e do cacau. As baronias do Norte eram menos ricas. A política e os negócios mais difíceis não lhes permitiam lazeres tão sofisticados. A modinha achava-se entregue aí aos seus criadores e intérpretes mais legítimos, muitos deles de vida errante.” SALLES, op. cit., 2005. p.25. Essa apropriação da modinha pelas camadas populares fez com que no século XIX ela fosse considerada gênero musical ligado a gente simples do povo. Sobre a modinha no Brasil, ver: ANDRADE, Mario. **Modinhas Imperiais.** Belo Horizonte: Itatiaia, 1980. Sobre a modinha no Pará, ver também: SALLES, op. cit., jan./dez. 1990. p.15, 80.

Em 1954, Murilo de Menezes, em crônica intitulada “Noite de São João”, relembrou a participação de sua família em uma festa suburbana realizada na noite de 23 de junho. Morando às proximidades da praça Batista Campos, em frente ao Quartel General do Distrito Militar, Menezes e seus familiares habitavam uma “casa vasta, baixa isolada, com uns 15 quartos e algumas salas confortáveis”. O cronista contou que sua família “ocupava a parte melhor do prédio; e o resto era subalugado a terceiros dando essa renda para pagar o aluguel total [...]”²⁶⁹.

Ao sublocar os quartos da moradia, Menezes e seus familiares mantiveram relações com diversos sujeitos das camadas populares, que os colocaram em contato com a vida festiva dos bairros suburbanos. O convite para participar da festa, extensivo a todos os moradores do prédio, partiu da negra de nome Donata, inquilina da família que sobrevivia como amassadeira de açaí, era viúva e mãe de três filhos. É Menezes que se encarrega de narrar parte da experiência:

A Donata era exatamente, uma partícula do elemento negroide, incrustada com sua quintada, num bairro de gente branca. E por meio dela pudemos penetrar nesse mundo ignorado para muitos, mais interessante, como seja o das nossas favelas.

Era no tempo de São João, e ela fez um convite aos vizinhos do prédio, para irem todos, por ela conduzidos, à casa de seu cunhado, um carroceiro apatacado, proprietário de inúmeras carroças, nesse tempo, quando ainda não existia caminhão, - e que costumava festejar com espalhafato, o dia do santo do seu nome. [...]

Na noite de 23 de junho, às nove horas, estávamos reunidos no quintal de nossa casa, umas trinta pessoas, que tais eram os convidados da Donata. De casa éramos eu, o paizinho, Roque, meu irmão; Alvaro Fernandes e Heráclito Sampaio, primos. As mulheres ficaram.

E alegres, partimos a três de fundo, com a Donata abrindo a marcha.

Por aquelas ruas verdes de relva, que são Pariquis, Apinagés, Caripunás,²⁷⁰ seguíamos em grande alvoroço, admirando as

²⁶⁹ MENEZES, Murilo. **A Capital do El Dorado**: Crônica sentimental de Belém e Comentários sobre alguns dos seus problemas. Belém, 1954. p.80.

²⁷⁰ As ruas e travessas referidas na narrativa são vias do bairro do Jurunas, que ainda hoje congrega uma população, em sua maioria, formada por membros das camadas populares. O bairro Batista Campos, no qual se localiza a praça com o mesmo nome, é um dos bairros nobres da capital paraense. A proximidade entre os dois

foqueiras, as residências com reuniões às portas, assistindo a queima de fogos; encontrando grupos boêmios que se dirigiam a determinados logradouros; vendo os balões pontilharem o céu escuro como lumes errantes; enquanto que bombas estrugiam longe, e o pipocar dos foguetes enchiam de animação a noite estival.

[...]

Por fim, os garotos que iam na frente, ao chegarem à Travessa dos Tupinambás deram o alarme. Éramos chegados.²⁷¹

A narrativa de Menezes deixa perceber a existência de pontos de contato e circularidades culturais na cidade.²⁷² Além dos contatos mantidos com os inquilinos, no caminho percorrido até o local onde se realizaria a festa, o autor de “Noite de São João” também cruzou com diversos sujeitos que, reunidos em frente às suas residências, assistiam “admirados” as fogueiras queimando, o barulho das bombas e foguetes, os balões coloridos cruzando o céu estrelado, e ainda avistou grupos boêmios que se reuniam para uma noitada.

Diversos bairros suburbanos, como Jurunas, Umarizal e Guamá, não ficavam muito longe do centro da cidade. Essa proximidade, que não era apenas geográfica, atraía jovens e adultos pertencentes a diversos grupos sociais para as festas que se realizavam nesses territórios, pelos mais diferentes motivos, inclusive para exercerem vida amorosa e sexual. Essas comemorações eram normalmente acompanhadas de muita bebida, comida, música e dança, como se pode observar na continuação da narrativa:

bairros, além de permitir que o caminho percorrido até o local da festa fosse feito a pé, contribuiu também para uma intensa circularidade cultural entre os moradores dos dois bairros.

²⁷¹ MENEZES, Murilo. **A Capital do El Dorado: Crônica sentimental de Belém e Comentários sobre alguns dos seus problemas**. Belém, 1954. p.79-80.

²⁷² Carlo Ginzburg, inspirado por Bakhtin, define a circularidade cultural como o “influxo recíproco entre cultura subalterna e cultura hegemônica”. Para esse historiador, a existência de uma intensa relação de troca contínua e permanente entre as culturas possibilita perceber o quanto as fronteiras culturais são imprecisas e notar a complexidade e a diversidade de valores e sentidos presentes em uma realidade histórica específica. Ver: GINZBURG, Carlo. **O queijo e os Vermes: O Cotidiano e as idéias de um moleiro perseguindo pela Inquisição**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.13. Ver também: BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais**. São Paulo, Brasília: Hucitec/ Universidade de Brasília, 1999.

A casa que ficava do lado esquerdo da travessa, era uma avantajada puxada, edificada dentro dum vasto terreno cercado. Ficava de lado, tendo à sua esquerda um terreiro limpo, mesmo próprio às demonstrações joaninas. Balões chineses e bandeirinhas, o gosto artístico do dono semeara por toda a parte.

Candieiros de querosene erguidos em postes iluminavam toda a quadra, auxiliados pela colossal fogueira no meio da rua, a qual era alimentada amiúde. No fundo havia um barracão servindo de bar, onde se vendiam a quem quisesse, desde a cerveja, às demais misturas alcoólicas. Por traz dele, havia o alojamento de carroças e as estrebarias dos muares. Num recanto do terreiro erguia-se um tablado, onde uma negra esbelta, rodopiava horas seguidas com impecável ritmo, ao som de cadenciado batuque. [...]

Inicialmente, o cronista descreveu o espaço onde se realizava a festa²⁷³: uma avantajada puxada, construída em um terreno vasto e cercado, com um terreiro amplo, tendo ao fundo um barracão utilizado para a venda de bebidas. Por trás do bar visualizava-se o “alojamento de carroças e as estrebarias dos muares”, e em um dos cantos pouco iluminados do terreiro encontrava-se instalado um tablado ocupado por uma negra que dançava o batuque. Ao centro, o território destinado à apresentação do boi, e bem ao fundo, quase escondida, a mesa de jogo. No meio da rua a fogueira crepitava, enquanto em frente à residência “dançava-se o carimbó”.

Além dos diferentes espaços da festa e da intensa movimentação de pessoas, o cronista descreveu também uma verdadeira polifonia sonora:

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

De repente, ouviram-se sons de música descontraídos, provocando reboliço no portão. Era o boi “Estrela d’Alva” que fazia a sua entrada triunfal; ao mesmo tempo, o “Araçari” outro cordão joanino propunha-se também penetrar no recinto festivo.

Todos os compartimentos achavam-se repletos de convidados, onde os pretos e mestiços formavam a quase totalidade. Fora dos

²⁷³ Sobre os significados da festa atribuídos pelos diferentes segmentos da sociedade colonial e o papel do Estado português no processo de normatização das festas, ver: DEL PRIORE, Mary. **Festas e utopias no Brasil Colonial**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

quartos, no correr da puxada, já no fim, via-se uma mesa comprida, tendo em redor dela sentados, inúmeros indivíduos: eram os que jogavam; durante a noite não levantavam a cabeça.

A orquestra começou a afinar os instrumentos; eram um rabecão, dois clarineta, um bombardino, dois banjos, um piston e dois trombones de vara. E daí a momentos o reboliço era geral. [...] Meus primos e meu irmão começaram a, de quando em vez, passarem abraçados com as mais guapas mulatinhas, ao som de polkas alucinantes; [...]. Olhando as danças, acompanhava com a vista as pretinhas mais simpáticas, que nos braços dos seus cavalheiros, pareciam entregues aos prazeres do céu.

[...] Lá fora dançava-se o carimbo; no meio da rua a fogueira continuava crepitando, rodeada de basbaques; e num canto além, uma turma enchia balões, que iam um após outro, singrando o firmamento. Na esquina, as bombas estrondavam espaçadamente, ainda mais acentuando a animação da noite. Em certo momento assistimos a entrada aparatosa do “Cavalo de prata”, que desenvolveu uma série de evoluções, ao som de uma orquestra típica.

[...]

Por fim, já pelas 4 e ½ da manhã, a orquestra parou de vez, e os músicos sem mais aquela, começaram a guardar os instrumentos. Era o fim da serata [sic].²⁷⁴

Eram os sons dos batuques, polkas e carimbós animando os convidados; dos bois Estrela d’Alva, Araçari e Cavalo de Prata com suas apresentações coloridas, alegres e divertidas; da orquestra com seu rabecão, clarinetes, bombardino, banjos, piston e trombones, tocando ritmos “alucinantes” e chamando os casais para dançarem; das bombas que estrugiam e empolgavam os membros do grupo; dos que se divertiam soltando balões; da fogueira que queimava iluminando a noite escura. Uma multiplicidade de sujeitos, espaços, executantes, instrumentos, pluralidade de sons e diversidade de timbres poderiam se percebidos e ouvidos. O burburinho era intenso, mas alegrava e divertia a todos que participavam da homenagem a São João.

Uma mistura de sons, de práticas e de corpos era perceptível no território da festa. Atribuía-se a “pretos e mestiços” a sua organização e participação, buscando-se homogeneizar aqueles que dela participavam; entretanto, diferentes significados e

²⁷⁴ MENEZES, Murilo. **A Capital do El Dorado**: Crônica sentimental de Belém e Comentários sobre alguns dos seus problemas. Belém, 1954. p.81-3.

apropriações se faziam presentes. A realização da homenagem a São João possibilitava ao “dono da festa” e seus familiares afirmarem publicamente sua posição, privilégio e poder na comunidade, no bairro, na cidade.

Para os grupos sociais que participavam da festa, inclusive para as trabalhadoras e trabalhadores que compunham as camadas populares belenenses, a comemoração era momento de lazer, de folga, de confraternização. A festa era, para “pretos e mestiços”, para ser vivida na presença de muitos amigos, coletivamente, oportunidade de socialização em que se buscava afirmar identidades, construir laços de solidariedade familiares, comunitários e de compadrio. Era também espaço para o pecado, proporcionando o entrelaçamento de uns aos outros, prendendo-os a um elo sensual e transgressivo que envolvia a todos. Daí decorria uma das justificativas para a exclusão das mulheres de “boa família” da festividade.

Práticas alimentares próprias do período da festa aparecem descritas, com destaque para guloseimas como bolo de macaxeira, carimã, aluá, refrescos, cerveja e outras bebidas alcoólicas que eram oferecidas livremente ou poderiam ser compradas. As comidas e bebidas faziam parte da festa, possuíam caráter socializante e seus excessos possivelmente eram permitidos e considerados naturais. A festa era, portanto, espaço de sociabilidade, de conagração, de solidariedade, de construção de identidade, de transgressão e de trocas culturais que uniam, mas também afastavam os diferentes sujeitos e grupos sociais que dela participavam.

As apresentações dos bois, do batuque e do carimbó despontavam como práticas culturais vinculadas a negros e mestiços, que constituíam uma parcela significativa das camadas populares em Belém. A festa, ocorrida no bairro do Jurunas, como inúmeras outras que ocorriam nos bairros suburbanos, congregava uma variedade de sujeitos, em sua maioria negros e mestiços. Jovens e adultos, homens e mulheres, membros das mais diversas classes sociais participavam das festas nos bairros suburbanos, pelos mais diferentes motivos. Alguns se dirigiam a esses bairros para atender ao convite de um amigo ou para admirar os bois-bumbás e os cordões joaninos que faziam suas apresentações nos terreiros, enquanto outros os frequentavam

para exercer a vida amorosa e sexual, ou para se distraírem observando a intensa movimentação de pessoas durante as festas.

Embora as elites desejassem isolar as camadas populares, consideradas incultas, bárbaras e selvagens, o que realmente se observava eram diversos sujeitos, de diferentes grupos sociais, cruzando-se e entrecruzando-se em diferentes espaços da urbe, possibilitando uma circularidade cultural intensa e contínua. A tentativa de separação imposta pelos rígidos limites do erudito versus popular, elite versus camadas populares, era muito mais um desejo do que realmente um fato.

As relações existentes entre mundos culturais diferentes necessitam ser relativizadas. Não podem ser pensadas de forma bipolarizada e estanque. Esses universos culturais e musicais que pareciam separados, na verdade, cruzavam-se e conviviam; destarte, não era possível estabelecer uma divisão rígida que separasse aqueles que gostavam de ópera, de música clássica, daqueles que apreciavam batuques, carimbós e sambas.

Muitos membros das elites participavam das festas realizadas em territórios frequentados pelas camadas populares, assim como membros das camadas populares poderiam assistir às audições musicais realizadas pelas bandas de músicas municipais e estaduais, além de outros espetáculos musicais e teatrais que ocorriam em diversos territórios da urbe. É importante, no entanto, observar toda a diversidade e multiplicidade de sons que circulavam e que estabeleciam as diversas facetas musicais presentes na cidade.

Na passagem do século XIX para o XX, uma série de eventos musicais eruditos, considerados pelas elites de bom gosto, aprimorados, elevados, finos, foi apresentada à sociedade belenense em diversos territórios dispersos na cidade. A disseminação desses espetáculos, além de inserir Belém na rede de entretenimento europeia e nacional, transformou a cidade num pólo de atração de diversos grupos musicais e artísticos, atendendo ao apelo das elites por espetáculos musicais europeus, considerados civilizados.

Ao focalizarem a música erudita tocada nesses territórios, intelectuais e músicos contribuíram para fundar uma memória da Belle Époque belenense, momento

em que Belém teria vivido a sua bela época artística. Após esse período, as atividades musicais, segundo tais intelectuais e músicos, tornaram-se decadentes, já que as companhias líricas não mais frequentavam a capital do Pará. Assim, a cidade teria sido invadida por gritadores e profanadores da verdadeira arte musical.

Contudo, contrariando o desejo das elites de impor a música europeia à população belenense, o que se observou foi uma diversidade musical, que, aliás, nas décadas seguintes permaneceu ativa e criativa. Nas décadas de 1920 a 1940, a cidade continuava povoada de seresteiros, tocadores de rua e de salão, de bares e esquinas, de cantores de modinhas e cantigas, de batuque, carimbó e samba, de valsas, serenatas, de jazz, de paródias de músicas conhecidas, uma infinidade de ritmos e sons considerados popularescos e de mau gosto.

As letras das canções narravam as dificuldades de sobrevivência, as questões políticas, os amores e desamores, os hábitos alimentares da população. As diversas facetas que a música adquiriu em Belém e as temáticas presentes nas letras das canções é o que se busca discutir no tópico seguinte.

3.2 A POÉTICA E A CANÇÃO: DÉCADAS DE 1920/1940

Na Pedreira tem uma batucada/ onde a negrada vai se divertir/
 Tem uma negra conhecida por Suzana/ É que faz os caruanas,/ É
 quem fuma tauary/ Si falo é porque vi...
 Na Pedreira tem uma batucada/ onde a negrada vai se divertir./[...]²⁷⁵

Centro populacional, econômico, político e cultural da Amazônia, Belém se viu sem condições de dar continuidade às mudanças projetadas pelas elites no sentido de implantar a civilização nos trópicos. A segunda década do século XX despontava com perspectivas econômicas nada favoráveis para a capital do Pará. A forte crise financeira provocada pela queda do preço da borracha no mercado internacional impôs limitações ao desenvolvimento proposto no final do século XIX e início do XX.

²⁷⁵ Emilio Albim. O batuque da Pedreira. Carnaval de 1935. Letras dos sambas e marchas que obtiveram classificação no concurso organizado pelo O ESTADO DO PARÁ. Belém: Guajarina, janeiro de 1935.p.3.

Aos olhos das elites, além da decadência econômica, iniciava-se também a decadência da verdadeira arte musical. Essa visão das elites sobre a decadência da música em Belém restringia-se ao que consideravam como a música elevada, culta, a verdadeira arte musical, que era a música europeia. Entretanto, pelos espaços periféricos da cidade, uma diversidade musical se impunha e se fazia ouvir, permitindo perceber algumas das facetas que a música popular adquiriu em Belém a partir da década de 1920.²⁷⁶

O ano de 1919 foi emblemático. Ele assinalou não somente o falecimento do autor de “Histórias e Aventuras” – Paulino de Brito –, mas também o lançamento pela Editora Guajarina²⁷⁷ da primeira coletânea de modinhas, contendo várias letras de canções produzidas por músicos locais. A coleção, intitulada “Ao Som da Lyra”, no “Introito” do seu volume nº1, considerava que:

Vendo que ainda há em nosso meio muito gosto por essa junção da musica com a poesia, por excellencia as duas artes verdadeiras, - pois a primeira enleva vibrando, e a segunda vibra enlevando – por essa junção dizíamos mais vulgarmente denominada MODINHA; e mais: havendo já recebido, não um,

²⁷⁶ A produção musical, enquanto fonte documental, tem sido pouco utilizada pela historiografia por ser carregada de subjetividade. Entretanto, ressalta-se que a “revolução documental” ampliou o conceito de fonte e retirou sua pretensão à objetividade; daí a produção musical não pôde mais se desprezada, pois possibilita o acesso a “certos setores relegados ao silêncio” e tem demonstrado “grande potencial para a revelação das sensibilidades e das paixões [...]”. No que se refere à intrincada relação do músico e do compositor com o público, Matos considera que: “[...] ao mesmo tempo em que são manifestações artísticas, também apresentam aspectos da vivência cotidiana de seus produtores e ouvintes. Por um lado, o compositor captava, reproduzia e explorava representações que circulavam elementos de uma experiência social vivida, por outro lado, o seu público incorporava, rejeitava, resistia a certas idéias e sentimentos e ressentimentos expressos pelo compositor. O cantar estabelecia uma troca, uma cumplicidade, certa sintonia melódica entre o público e compositor subjetivando sua mensagem.” Assim como Matos, não identificamos “essa produção como ‘reflexo’: as músicas aparecem como representações, entrelaçando-se num processo interno de influência mútua, ou seja, simultaneamente constituintes e constituídas. As experiências explicitadas são produtos e processo de suas representações, manifestos através de imagens, palavras, afetos e perfis que circulam incessantemente no social”. São necessários alguns cuidados ao se utilizar a produção musical como fonte documental. Nesse sentido, Matos chama a atenção para o fato de que “a canção não pode ser considerada uma produção isolada e individual, mas um elemento de aprendizagem cultural, que denota integração numa cultura, em que discursos e práticas têm um papel transformador mediante pressões por mudanças e processos de conscientização, mas convivem com o recurso como forma alternativa de conduta, comportamento possível e/ou disponível num certo momento”. MATOS, Maria Izilda Santos de. **A cidade, a noite e o cronista** - São Paulo e Adoniran Barbosa. Bauru - SP: EDUSC, 2007. p.38-9.

²⁷⁷ A Editora Guajarina foi criada por Francisco Lopes e destacou-se por publicar folhetos de Literatura de Cordel e Coleções de Modinhas. O primeiro volume de modinhas foi “Ao Som da Lyra”, publicado em 1919. A maioria dos folhetos continha 8 letras; inicialmente eles eram publicados quinzenalmente como suplemento da “Revista Guajarina”; quando a revista deixou de circular, os folhetos continuaram sendo vendidos. Alguns folhetos eram maiores e continham uma maior quantidade de letras, como o primeiro número de “Ao Som da Lyra” e “O Cancioneiro do Norte”. A partir de 1932, os folhetos passaram a ser divulgados semanalmente.

mas inumeros pedidos referentes a publicação do livro que a leitora vae dar-nos a honra de ler, resolvemos collecionar as mais novas e mais bellas produções do gênero, e publical-as, enfeixadas em um volume.²⁷⁸

O editor afirmava que ainda havia em Belém apreciadores de modinhas, os quais inclusive solicitavam à editora a publicação de um livreto que reunisse as “mais novas e mais bellas” canções do gênero. Ora, isso significava que, ao contrário do que as elites desejavam e afirmavam, esse gênero musical, que se considerava destinado “à gente simples do povo”, não tinha desaparecido com a vinda das companhias líricas a Belém, em fins do século XIX; em diversos territórios continuava sendo tocado e cantado pelos seus apreciadores. Foi exatamente a existência desse público, ávido pelo consumo das letras, que possibilitou a publicação de uma série de coleções editadas pela Guajarina.

Além da coleção “Ao Som da Lyra”, iniciada em 1919, a editora Guajarina lançou também, nos anos seguintes, a “Coleção de Modinhas”²⁷⁹, que foi publicada de 1920 a 1942. Houve ainda o lançamento de “O Trovador”, a partir de 1929, “Lyra do Cantor”, “O Violão” – ambos de 1932 – e o “Cantor Brasileiro”, no ano de 1938. Em 1929 e 1934, a Guajarina publicou “O Cancioneiro do Norte - Colleção Escolhida do que se canta no Pará”. “O Cancioneiro do Norte” e o primeiro volume de “Ao Som da Lyra” eram publicações mais volumosas, que reuniam as letras das canções com maior popularidade.

O primeiro volume de “Ao Som da Lyra” se propunha a reunir as letras das mais novas e belas modinhas. As letras publicadas eram em sua maioria paródias que compunham os espetáculos teatrais cômicos/satíricos que se realizavam em diversos teatros da cidade.

²⁷⁸ AO SOM DA LYRA. Vol.1. Belém: Oficinas Guajarina, 1919. p.3-4.

²⁷⁹ Os folhetos do nº 1 ao 25 dessa coleção não foram datados, o que dificulta precisarmos o ano de lançamento. Como os folhetos inicialmente eram publicados quinzenalmente, acreditamos que o ano de 1920 seja o que mais se aproxima da data de lançamento dessa coleção.

O teatro musicado ou teatro revisteiro de características burlescas tornou-se bastante popular em Belém entre as décadas de 1920 e 1930 e instalou-se no calendário festivo da cidade, obedecendo ao seguinte cronograma: Natal, Carnaval, São João, Festa de Nossa Senhora de Nazaré.²⁸⁰ No Natal, as apresentações aconteciam a partir do dia 24 de dezembro e estendiam-se até o final do mês de janeiro, quando então se iniciavam os espetáculos com temáticas carnavalescas, da crucificação de Cristo e da malhação de Judas. No meio do ano, durante as festas juninas ou joaninas, pássaros e bois ganhavam os palcos e encenavam, brevemente, os seus enredos tradicionais. O ponto alto do teatro de revista, entretanto, era no mês de outubro, durante as homenagens a Nossa Senhora de Nazaré. No decorrer dos 15 dias em que transcorria a festa, se sucediam as apresentações nos diversos teatros, permanentes ou provisórios, existentes no entorno do arraial montado na Praça Justo Chermont, às proximidades da Igreja de Nazaré.²⁸¹

A paródia, um dos gêneros cômicos amplamente difundidos no Brasil, foi um mecanismo bastante utilizado para representar e criticar a realidade política, econômica e social. Comumente aparecia como uma farsa que, de forma cômica e burlesca, objetivava a imitação e adaptação de qualquer tipo de texto, fosse ele literário, teatral ou musical.²⁸² Com a zombaria, ria-se das situações que envolviam o homem, sua aparência, atitudes e ideias. O cômico permitia uma maior aproximação das camadas populares com o tema que se desejava criticar, e o burlesco ajudava a

²⁸⁰ Segundo Vicente Salles, “esse teatro deixou marcas profundas pelo que produziu, por seu dinamismo, pela oportunidade de trabalho que ofereceu, durante várias décadas, aos artistas locais, músicos, cantores, comediantes, cenógrafos, poetas, etc.”. SALLES, Vicente. **Épocas do Teatro no Grão-Pará ou Apresentação do Teatro de Época**. Tomo II. Belém: UFPA, 1994. p.401.

²⁸¹ Sobre o teatro no Pará, ver: *Ibidem*. Sobre o teatro no Rio de Janeiro nas décadas de 1910 a 1920, ver: LOPES, Antonio Herculano. “Do pesadelo negro ao sonho da perda da cor: relações interétnicas no teatro de revista”. **Articultura**. Vol.7. n.11. Uberlândia: UFB/ Instituto de História, 2005.

²⁸² Segundo Saliba: “Pelo deslocamento, pela inversão ou pela transposição a paródia predominou, na representação cômica tanto dos espaços públicos por meio do imaginário privado quanto dos espaços privados por meio do imaginário público.” SALIBA, Elias Thomé. “A Dimensão Cômica da Vida Privada na República”. In: SEVENCKO, Nicolau (Org.). **História da Vida Privada no Brasil: da Belle Époque a Era do Rádio**. Vol.3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.307.

traduzir esses eventos e conflitos para a linguagem popular, tornando-os mais palatáveis aos indivíduos iletrados e/ou socialmente excluídos.²⁸³

Consideradas de mau gosto, medíocres, licenciosas e desviantes da moral e dos bons costumes, as peças eram constantemente criticadas pela imprensa.²⁸⁴ Uma dessas críticas foi publicada em 1924 no jornal “O Estado do Pará”:

[...] É necessário um saneamento neste gênero de diversão que anda entre nós tão rasteiro e depreciado, tal a decadência a que chegou com representações, verdadeiras mediocridades em teatro, se é que podem merecer semelhante título arremendos quejandos, que só servem para rebaixar uma arte que merece mais carinho e inteligência de quem a pratica...

O que se tem feito ultimamente aqui, em teatro, nada mais é do que um deboche, com “peças” onde prima a licenciosidade, indo-se buscar tudo que é abjeto para se transplantar para o palco rotulado de teatro!²⁸⁵

Em 1930, o artigo intitulado “A Noção do Belo”, criticando a expansão das bandas de jazz em Belém, considerava também que a “música clássica” jazia em um “caixão forrado de zinco”, já que os músicos não mais se preocupavam em “escrever uma partitura de ópera”; quando escreviam algo era para o teatro de revista, considerado “fútil e pouco decente”.²⁸⁶

²⁸³ Ao analisar a relação entre a cultura cômica popular e a cultura oficial medieval, Bakhtin considerou que um dos espaços do riso era a paródia, que convertia tudo que era importante e sagrado para a ideologia oficial em jogos alegres. Segundo esse autor (p.73): “[...] tudo sem a menor exceção, é cômico; o riso é tão universal como a seriedade; ele abarca a totalidade do universo, a história, toda a sociedade, a concepção de mundo.” O riso popular contrapõe-se à seriedade da cultura oficial, já que (p. 78) “[...] o sério é oficial, autoritário, associa-se à violência, às interdições, às restrições. Há sempre nessa seriedade um elemento de medo e de intimidação. [...] Pelo contrário, o riso supõe que o medo foi dominado. O riso não impõe nenhuma interdição, nenhuma restrição. Jamais o poder, a violência, a autoridade empregam a linguagem do riso”. Para Bakhtin (p.70), o riso “concretiza a esperança popular num futuro melhor, num regime social e econômico mais justo, numa nova verdade”. BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais**. São Paulo, Brasília: Hucitec/ Universidade de Brasília, 1999.

²⁸⁴ Williams, ao analisar o julgamento de valor ao qual a cultura popular e suas práticas estavam sujeitas, indica que, “[...] para se julgar uma cultura, não basta levar em conta os hábitos coincidentes com os do observador. [...] O desprezo do observador por muitas dessas atividades – desprezo sempre latente no altamente letrado – é um sinal das limitações do observador e não das limitações das atividades em si mesmas”. WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Sociedade - 1780-1950**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969. p.317-8

²⁸⁵ O ESTADO DO PARÁ. Belém, 15/01/1924. p.1.

²⁸⁶ REVISTA GUAJARINA. **A Noção do Belo**. Ano I. n.7. Belém, 01/04/1930.

Apesar das críticas, o teatro de revista, que focalizava cenas e costumes regionais, manteve-se bastante ativo, atraindo um público diversificado que se divertia com os trocadilhos e frases de duplo sentido presentes nas canções cantadas no decorrer dos espetáculos. Muitas dessas canções se popularizaram e passaram a compor o repertório de diversos cantores que se apresentavam nos bares e clubes da cidade; por conseguinte, suas letras passaram a figurar entre aquelas que eram impressas nos folhetos da Guajarina. Algumas delas foram publicadas em coleções diferentes e mais de uma vez, o que demonstra a popularidade alcançada junto à população.

Dois dos maiores compositores de paródias, com letras publicadas pela editora Guajarina, foram Ernani Vieira e José Esteves, que utilizavam, respectivamente, os cognomes Dr. Ernesto Vera e Arinos de Belém²⁸⁷. Ernani Vieira²⁸⁸, além de compor paródias, se destacou também na montagem de libretos para o teatro de revista. Os músicos e artistas populares se apropriavam de diversos elementos da cultura vigente, como a paródia e as canções memorizadas pela população, para realizar suas composições.

²⁸⁷ Não foi possível precisar a data de nascimento e falecimento de José Esteves. Sabe-se apenas que nasceu em Belém e que faleceu no leprosário de Marituba como aproximadamente 30 anos. Fazia parte do grupo de literatos liderados por Ernani Vieira.

²⁸⁸ Ernani Vieira nasceu em Manaus em 1897 e faleceu em Belém em 1938. Em 1910 foi morar com um tio em Recife, onde aos 16 anos contraiu Hanseníase. Retornou a Belém e, na década de 1920, participou, juntamente com Bruno de Menezes, Abguar Bastos, De Campos Ribeiro, Lindolfo Mesquita e Luis Teixeira Gomes, do movimento de renovação literária na cidade. Colaborou nas revistas “Belém Nova”, criada pelos jovens intelectuais paraenses para divulgar suas idéias modernistas, “Guajarina” e “A Semana”. Foi fecundo produtor de folhetos de Literatura de Cordel, libretos para o teatro de revista e paródias. Salles informa que em torno de Ernani Vieira “conviviam os ‘pequenos literatos’ que não tinham facilidades para ingresso nos jornais e revistas de ‘maior conceito’. [...] O grupo de Ernani Vieira [...] vivia numa ‘boêmia paupérrima’, quase todos os integrantes não tinham empregos, a não ser alguns que eram operários gráficos. Eram, embora vivendo miseravelmente, ‘escritores profissionais’. Faziam circular jornaizinhos de pouca tiragem, em que publicavam seus trabalhos”. SALLES, Vicente. **Repente e Cordel: Literatura Popular em versos na Amazônia**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985. p.185. Sobre o modernismo nas artes e na literatura, ver: FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. **Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929**. Tese (Doutorado em História Social), Campinas - SP, Universidade de Campinas, 2001.

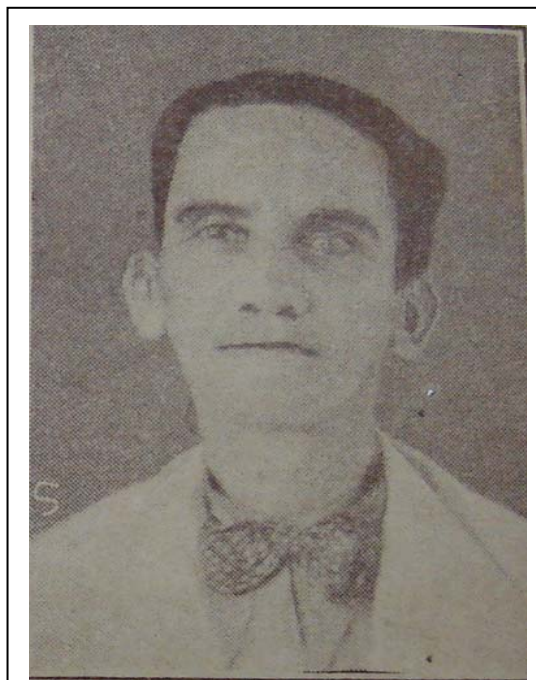


Figura 12 - José Esteves ou Arinos de Belém, compositor de paródias. “Cantor Brasileiro”, 1939.
Acervo Vicente Salles/ Museu da UFPA.

As paródias cantadas no teatro de revista ou pela população deturpavam melódica e harmonicamente as canções originais; os compositores e intérpretes, muitas vezes, não respeitavam a métrica, a prosódia, o ritmo, a lógica original da poesia, nem mesmo a melodia. Ao fazerem isso, davam às canções características distintas das originais, ou criavam uma nova forma cultural.²⁸⁹

As temáticas presentes nas letras das paródias eram diversas. Algumas canções, como “Canção do Remo” e “Himno do Paysandú Sport-Club”, que satirizavam, respectivamente, as músicas “Luar do Sertão” e “Canção Militar”, davam

²⁸⁹ Moraes observou que em São Paulo, nas décadas de 1920 e 1930, os músicos populares faziam esse tipo de alteração nas músicas parodiadas. O autor informa também que a maioria das canções era de compositores anônimos. Em Belém, ao contrário do que acontecia em São Paulo, as paródias tinham seus autores reconhecidos; em sua maioria eram literatos, músicos e artistas ligados ao teatro de revista. Já em relação às alterações e deturpações nas letras observadas por Moraes em São Paulo, acredita-se que em Belém ocorresse da mesma forma. MORAES, José Geraldo Vinci de. **Metrópole em Sinfonia: História, Cultura e Música Popular na São Paulo dos anos 30**. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

conta das proezas futebolísticas²⁹⁰ dos dois maiores clubes de Belém²⁹¹. Outras, como “A Greve dos Bondi”²⁹², abordavam o movimento dos motorneiros e condutores de bondes, que parou a cidade durante a greve geral da categoria em 1918.²⁹³ Em uma das estrofes, o compositor defendia o movimento:

Eça greve tom falada
 Por toda gente
 Foi um grevis decenti,
 Foi uma grevis gerá
 Em que todinha as crace
 Se arresorvêro
 E inté mesmo os carrocêro
 Não quizero trabaia.

“A Greve dos Bondi” tinha sonoridade baseada na canção sertaneja “Matuto do Ceará”. O autor assinava como Roquett Giussep, provavelmente um pseudônimo adotado pelo compositor para manter-se anônimo. A canção, criada em 1918, ano em que ocorreu a greve, já no ano seguinte, foi publicada no primeiro volume de “Ao Som da Lyra”, o que significa que rapidamente alcançou enorme popularidade junto a alguns setores da população belenense.

²⁹⁰ Segundo Pereira, a popularização do futebol no Rio de Janeiro foi facilitada pela crença de alguns literatos nos valores positivos do esporte. Os literatos acreditavam que, por seu caráter coletivo, contribuía para formar indivíduos sérios, corajosos, destemidos e despertava sentimentos nobres como cooperação, respeito, solidariedade, coragem e amor. Sendo ele, portanto, verdadeira fonte de energia a ser colocada a serviço da pátria. As letras das canções que exaltavam os valores futebolísticos em Belém caminhavam na perspectiva indicada pelo autor. PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. “O Jogo dos Sentidos: os literatos e a popularização do futebol no Rio de Janeiro”. In: CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo (Orgs.). **A História Contada: Capítulos de História Social da Literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

²⁹¹ O Clube do Remo, fundado em 9 de fevereiro de 1905, e o Paysandú, em 2 de fevereiro de 1914, são os dois maiores times de futebol do Pará.

²⁹² AO SOM DA LYRA. **A Greve dos Bondi**. Vol.1. Belém: Oficinas Gráficas, 1919. p.100, 102.

²⁹³ Moraes observou que em São Paulo, nas décadas de 1920 e 1930, vários compositores anônimos utilizaram-se da paródia. Assumindo o tom narrativo, trágico e violento, as canções davam conta dos acontecimentos cotidianos, particularmente dos publicados nas páginas policiais, que causavam impacto à população, independentemente de sua origem social, cultural ou étnica. Em Belém o estilo cômico/burlesco foi o que predominou. MORAES, José Geraldo Vinci de. **Metrópole em Sinfonia: História, Cultura e Música Popular na São Paulo dos anos 30**. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

Adotando tom narrativo e utilizando a linguagem cotidiana das camadas populares, a canção contava que a greve, iniciada no dia 11 de outubro, reunira todos os condutores e motorneiros da cidade. No dia 15, os grevistas “foram cum o governador” e solicitaram que intercedesse junto à empresa de transporte para que aceitasse as suas reivindicações. Entretanto, as autoridades procuradas, “Seu doto Loro Sodré/ [...] mais Vrigiliu de Mendonça/ mais o seu Ogusto Mêra,/ cum o coroné Cacio Rez [...]”, trataram de intimidar os grevistas e buscaram encerrar o movimento. Contudo, os motorneiros e condutores de bondes não aceitaram as pressões, e então:

Qondo foi no ôtro dia
 Pela cidade
 Nem memo p’ro caridadi
 Tinha bondi p’ra si andá;
 E os povos priguízozo
 Já não saia
 Porque disque não quiria
 No pedestis i gramá

Mesmo sem o apoio das autoridades, os participantes do movimento pararam todos os bondes, encerrando a greve apenas quando a sua “justa pertença” foi atendida. A canção terminava valorizando os grevistas, que bravamente resistiram às pressões e, mesmo diante da possibilidade de passarem fome, sem salários para receber, mantiveram a greve até conseguirem a vitória.

Já “O Eleitor”²⁹⁴, paródia publicada em 1922, embalada pela melodia de “Cabôca de Caxangá”, criticava as eleições realizadas nesse ano. Na letra da canção observa-se a utilização de palavras denotando duplo sentido, como “meter”, “buraco”, “taco”, que tinham como objetivo despertar o riso da plateia que ouvia a história cantada. Bem-humorada e narrada pelo caboclo²⁹⁵ Simphoroso Matafome, era uma

²⁹⁴ AO SOM DA LYRA. **O Eleitor**. Belém: Oficinas Guajarina, 1922. p.6, 8.

²⁹⁵ Miranda define o termo “caboclo” como “o homem amazônico típico”. MIRANDA, Vicente Chermont. **Glossário Paraense**: Coleção de Vocábulos Peculiares à Amazônia e Especialmente à Ilha do Marajó. Belém: Editora da UFPA, 1968.

representação regionalizada do povo, que em algumas canções aparecia descrito como inculto, simples, rude, ingênuo, subserviente, calmo e preguiçoso.

“Simphoroso Matafome” vivia tranquilamente com sua esposa “Quelemencia” e seus queridos filhos, até o dia em que um homem “de casaca e de cartola/ se dizendo-se douto” apareceu em sua casa lhe convidando para votar. Simphoroso esquivou-se, tentou evitar a participação nas eleições alegando ser pobre e não possuir roupa para participar do pleito.

A elegância no vestir-se e o título de doutor, símbolos de distinção e afirmação social, despontavam como a representação do político, do homem de sucesso, e contrapunham-se à representação do homem do povo, simples, inculto, “pé descalço”, que se deixava enganar, intimidar e arregimentar em troca de favores, que comumente não participava da esfera pública e restringia-se ao privado, ao lar, onde não precisava de roupa elegante para marcar a sua presença.

Sair para votar significava deixar o sossego do lar, do espaço privado, para penetrar o espaço público, o que causava temor e receio ao caboclo, já que a esfera pública estava destinada aos doutores, homens elegantes e bem-sucedidos, e não aos milhares de “Simphorosos” que cotidianamente sofriam com o descaso e as arbitrariedades de todo tipo cometidas pelo poder público.

Como os formalismos políticos exigiam trajés adequados, “[...] o cara se cousou-se quá macaco” e entregou a Matafome “argum boró²⁹⁶” para que pudesse comprar a roupa de que necessitava. Com o dinheiro no bolso, Simphoroso comprou um “chapéo, uma camisa uma precata/ culerinho uma gravata/ carça branca e paquetão”. Com a roupa adequada – demonstrando a valorização da imagem exterior e certo formalismo que precisava ser respeitado –, no dia determinado, se dirigiu ao local de votação. Chegando lá encontrou:

logo na entrada um camarada de colête
c'um mesquinho d'um cacete

²⁹⁶ Moraes informa que boró era um “bilhete de bonde que circulava em Belém como dinheiro. Tinha aceitação tal qual uma cédula do Tesouro”. MORAES, Raymundo. **O Meu dicionário de Cousas da Amazônia**. Rio de Janeiro: ALBA, 1931. p.90.

disse p'r'eu votá no Mé
 E logo um outro c'um burrá d'um culerinho
 c'um cacete mais mesquinho
 disse p'r'eu votá no Bé.
 Fiquei indeciso antão
 c' um aquellas intimação
 Logo a dispois teve logar a tá chamada,
 coisa grande e demorada
 que me veiu aborrece.
 Nisto o mesario me chamou pelo meu nome
 Simphoroso Matafome,
 seu criado inté morre.
 Pequei no voto a tremê
 me adiantei p'ra mettê
 Mas cando eu ia já acertando có buraco
 p'ra mettê voto tacho
 que ia dá pra Convenção,
 nisto um mesario implicou contro mesario
 e n'um pulo se atracaro
 e se deu-se a confusão.

A letra da canção, que fazia referência às eleições presidenciais de 1922, em que concorriam ao cargo Artur Bernandes e Nilo Peçanha, terminou com o eleitor não conseguindo votar. A presença, de um lado, dos correligionários do “Mé” e, do outro, dos correligionários do “Bé” na mesa de sua seção eleitoral intimidou o eleitor. A demora na votação e a violência física entre os mesários o deixaram ainda mais nervoso. No momento em que iria depositar o voto na urna, os mesários armaram uma confusão, provocando muita cabeça quebrada e muito sangue pelo chão. Durante toda a “baruiada”, Simphoroso escondeu-se, protegeu a si e a roupa nova, tentando sair ileso e retornar para a tranquilidade do lar.

“Simphoroso Matafome”, que não estava preocupado com o resultado da eleição, não se incomodava por não ter conseguido votar; o que lhe preocupava, na verdade, era conseguir sair do local de votação sem sofrer nenhum tipo de violência física, retornar para junto da mulher e dos filhos e salvar a roupa nova, que, diante de tamanha confusão, poderia ter sido totalmente destruída. Ao conseguir retornar para

casa, a esposa consertou o rasgo sofrido pela roupa e ele relatou aos amigos a sua aventura como eleitor.

A Revista “A Semana” publicou um artigo sobre a eleição de 1922, afirmando que:

Correu calmo, ordeiro e animado o pseudo-pleito de 22 do corrente...

Ganhou em toda a linha o governo do Estado...

Pudera que assim não fosse,

Estamos num período de franca liberdade... e benemerência...

A Junta Apuradora, provavelmente, estava constituída desde as mesas eleitoraes...

- A, não pôde ser votado porque esta sendo processado... - B, também não pôde porque não foi apresentado pelo situacionismo... - C, porque é letra morta do alfabeto. Etc, etc....

Ruído de chapas esfacelladas e atiradas ao solo... Permuta de cédulas para os caboclos incautos...

Protestos.

Não são tomados em consideração nem consignados em acta, porque o “G o v e r n a d o r não quer”!!!

Ora bolas, se isso não é um pleito calmo, animado e ordeiro, macacos nos mordam...

E depois quando os jornaes fallarem contra esses abusos, proclamarem taes immoralidades, protestarem pelas arbitrariedades...

E isso:

O povo é aquillo que o governo pensa delle...

- Povo é povo!...

Accrescentamos nos:

- E povo e... “carneiro”!...

Correu calmo, ordeiro e animado o pleito de 22...

“Bagunçada”!...²⁹⁷

O articulista, utilizando-se de ironia, desenvolve a ideia de que as eleições não passavam, na verdade, de uma grande farsa montada, desde o início, pelo governo. Os

²⁹⁷ REVISTA A SEMANA. Comentários da quinzena. Belém, s/n, 1923. p.5.

opositores reclamavam, a imprensa protestava e o caboclo, que era o povo, agia como “carneiro”, “calmo, animado e ordeiro”.²⁹⁸



No Pará, a política era dominada pelas oligarquias agrárias, formadas por fazendeiros da Ilha do Marajó e por produtores de castanha da Zona do Salgado. As eleições, marcadas por atos de violência e perseguições políticas, obedeciam às regras instituídas na primeira fase do regime republicano, em que predominavam intolerâncias políticas, despotismo e fraudes eleitorais.

²⁹⁸ Nas letras das canções era recorrente também a representação dos patrões como violentos, mandões e preocupados com o lucro, e não com o trabalhador. Na charge “Os humildes nas garras dos patrões” encontra-se presente essa imagem dos patrões. Fontes observou que os trabalhadores da indústria de panificação costumavam lembrar dos donos das padarias como exploradores, “[...] é o português que sempre está dando ordens e vigiando os trabalhadores”. FONTES, Edilza. **“O Pão Nosso de Cada Dia”**: Trabalhadores, indústria da panificação e a legislação trabalhista em Belém (1940-1954). Belém: Paka-Tatu, 2002.p.88.

Em 1º de fevereiro de 1921, Antonino Emiliano de Souza Castro²⁹⁹ assumiu o governo do Pará, em meio à grave crise financeira que se abatera sobre o Estado aproximadamente em 1910. Sob forte oposição parlamentar e da imprensa, e sem base política sólida para apoiá-lo, Souza Castro optou por conduzir o governo por meio de atos de força, perseguições pessoais e depurações políticas. Os adversários, tratados como inimigos, quando conseguiam alguma vitória nas eleições eram afastados, em flagrante desrespeito aos resultados apontados pelas urnas, o que contribuía para aumentar ainda mais as rivalidades existentes.



Figura 14 - Emiliano de Sousa Castro, governador do Pará. Revista Belém Nova, 1924.
Acervo da Acadêmia Paraense de Letras.

Em relação às disputas políticas no Pará, é emblemático o artigo publicado no jornal “A Província do Pará” em outubro de 1921:

²⁹⁹ Emiliano de Souza Castro exerceu o governo estadual de 1921 a 1925.

Evidenciam-se claramente no Pará os sistemas políticos da situação dominante por uma intolerância que não se justifica, em absoluto, as últimas informações que de lá nos chegam mostram de sobejo os propósitos instantes do governo, que chegam ao mais elevado dos absurdos quando os interesses internos de sua política se encontram, como agora, em frente à opinião pública. Nas últimas eleições estaduais ali procedidas os elementos oposicionistas conseguiram eleger, por grande maioria, o Dr. José Maria Pereira de Barros, [...] derrotando um candidato que o governo clandestinamente favorecia [...]. Eleito e diplomado por uma junta apuradora cheia de elementos da situação, de nada valeu ao candidato oposicionista o seu diploma; indignado com os sufrágios populares que lhe contrariavam os interesses, o Júpiter paraense, tomando-se de indignação planejou a vingança. [...] Agora mesmo está sendo exercida em toda a linha, contra o direito incontestável do candidato que tem o seu lugar no Congresso Estadual assegurado pela maioria de votos. Sabe-se já que no parecer que vai reconhecer os candidatos diplomados entrará uma emenda furtiva, espoliando de seus direitos o Dr. Pereira de Barros, para que se locupletem nos cargos confiados ao arbítrio popular unicamente os amigos do governo.³⁰⁰

Intolerâncias e depurações políticas, violência contra os adversários e censura à imprensa foram marcas da política paraense na primeira fase do regime republicano. Bruno Lobo, autor do artigo, sintetizou o que, em nível político, ocorria no Pará afirmando que “as grandes lutas políticas entre os partidos, incompatibilidades, ódios extremados” eram responsáveis pela situação de descrédito em que se encontrava o Governo.³⁰¹

A campanha presidencial de 1922 no Pará, portanto, colocou em lados opostos os partidários da “Reação Republicana” e os adeptos da candidatura oficial. Apoiar a candidatura dissidente de Nilo Peçanha e J. J. Seabra significava, na verdade, fustigar e opor-se à política autoritária de Souza Castro. Entretanto, para a maioria da população, alijada da participação política, pouca importância tinha quem governaria a nação. O povo estava muito mais preocupado com a falta de emprego e moradia, com o aumento no preço da carne e da passagem de bonde, com a falta de energia, água encanada e saneamento básico, com o aumento do custo de vida em geral, enfim,

³⁰⁰ A PROVÍNCIA DO PARÁ. Belém, 4 de outubro de 1921. Apud: COIMBRA, Creso. **A Revolução de 1930 no Pará** - Análise, crítica e interpretação da História. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1981. p.81-2.

³⁰¹ A PROVÍNCIA DO PARÁ. **Telegrama de Bruno Lobo a Epitácio Pessoa**. Belém, 11 de outubro de 1921. Apud: COIMBRA, op. cit., p.82.

estava muito mais preocupado com tudo que pudesse dificultar a sua sobrevivência cotidiana do que com o resultado eleitoral, que pouco efeito prático teria sobre as suas lutas diárias.

Além da greve dos motorneiros e condutores de bondes e dos eleitores “convidados” e intimidados a votar, as dificuldades de sobrevivência enfrentadas pelas camadas populares também eram cantadas no teatro de revista, nas ruas, nos clubes e nos bares da cidade.

Durante a década de 1920, a crise econômica que se abateu sobre a atividade gomífera se tornou cada vez mais evidente e se refletiu no cotidiano dos belenenses. A letra da música “Um caso sério”³⁰² dava conta das dificuldades de sobrevivência enfrentadas por uma parcela significativa da população paraense. A canção, popularizada durante a quadra carnavalesca de 1925, cantava sobre a falta de crédito dos populares.

Ninguém mais pode a vida gosar
 Nem se ganha que dê p'ra comer
 Ai, ai, ai
 Não sei como há de ser
 Açougueiro, vendeiro e padeiro
 Ninguém mais quer fiado vender
 Se alguém cae n'asneira d'istrilhar
 A cadeia por certo vae te.

Os trabalhadores que labutavam diariamente não ganhavam o suficiente para prover a subsistência da família e não conseguiam mais “crédito” junto ao “açougueiro, vendeiro e padeiro”, o que demonstra o agravamento do problema financeiro. Com as interjeições “ai, ai, ai”, apresentava-se o som do descontentamento individual e coletivo daqueles que tinham dificuldades de conseguir a subsistência diária. A população cantava nas ruas, praças e clubes da cidade a sua indignação e criticava a

³⁰² AO SOM DA LYRA. **Um caso sério**. Vol.64. Belém: Oficinas Guajarina, 1925.

atuação do governo, mostrando todo o seu inconformismo diante da situação de penúria em que se encontrava.

A “Canção do Faminto”³⁰³, que fazia parte da revista “Também Quero”, fez sua estreia durante a festa de Nazaré em 1927. A letra da canção foi publicada na coleção “Ao Som da Lyra” e fez sucesso nos teatros e bares na voz de Dico Rocha. A composição falava sobre as dificuldades de sobrevivência de alguns setores da população paraense:

Eu tenho duas filhas pequeninas
Minha pobre mulher quasi a morrer
Um albergue sem teto em ruínas
Faminto, sem ter pão para comer.

Vivendo em uma habitação modesta, “um albergue sem teto em ruínas”, com as duas filhas e a esposa, o personagem da canção encontrava dificuldades em continuar provendo a família. O estado de penúria servia para justificar o crime:

Por isso me tornei um criminoso
Não tenho um meio honesto a recorrer
Perdi toda vergonha e audacioso
Roubei aquelle pão para comer.

Sem emprego que lhe possibilitasse sustentar a família, ao deparar-se com o sofrimento de seus entes queridos, o personagem resolveu arriscar-se; perdeu “toda a vergonha” e, audaciosamente, tornou-se um criminoso. Roubava para comer, ou melhor, para alimentar aqueles que lhe aguardavam em casa.

Mesmo com fome eu sei que não comia
Aquelle pão que procurei furtar

³⁰³ AO SOM DA LYRA. **Canção do Faminto**. Vol.107. Belém: Oficinas Guajarina, 1927. p.4.

Porque em continente eu levaria
 Aquelles que me esperavam a chorar.

Por sua vez, a canção “Virá isso prá cá” falava, inicialmente, dos tempos difíceis que levavam uma parcela significativa da população a encontrar nas vísceras alternativa mais barata para alimentar-se e, em seguida, criticava os preços altos de gêneros alimentícios como a carne e o peixe:

Repara que a carne cara
 Só nos faz fazer fiasco,
 E a gente de agora, avara,
 Já não come mais churrasco...
 Com o peixe tão elevado
 Que se torna romanesco
 Fica o povo torturado
 Neste inferno tão dantesco
 Tem que comer salgado
 - pois não pode comer fresco...³⁰⁴

Com o alto custo dos alimentos, os grupos populares encontravam nas vísceras, na carne e no peixe secos alternativas alimentares mais acessíveis. A carne e o peixe frescos destinavam-se às mesas dos grupos elitizados.

Na década de 1930, angústias e dificuldades enfrentadas pelos populares continuavam sendo cantadas:

Nestes tempos de miséria
 O viver e coisa séria,
 Esta vida de abertura
 Cada vez esta mais dura.
 Já não tenho o que comer,
 Já não tenho o que vestir,
 P’ra morar não tenho casa
 E nem cama p’ra dormir.
 Na miséria, na miséria
 Ai que tristeza me dá a pobreza

³⁰⁴ Cf.: COLEÇÃO DE MODINHAS. **Virá isso pra cá**. Vol.56. Belém, 1925.

A toda a gente eu devo a bessa
 E a cada santo devo uma promessa
 Na miséria, na miséria
 Eu já não posso mais viver
 Pois algum dia ela me consome
 Vou mendigar, p'ra não morrer de fome.³⁰⁵

A canção supracitada, intitulada “Na miséria”, apregoava que viver era coisa séria. A vida era de “apertura”, ou seja, tornava-se cada vez mais difícil comer, vestir, morar, o que entristecia e preocupava aqueles que lutavam cotidianamente pela sobrevivência.

Os jornais noticiavam os problemas pelos quais passava o funcionalismo público. Funcionários tipográficos, professores, soldados, cabos e sargentos ficavam vários meses consecutivos sem receber seus vencimentos. Noticiava-se o que se denominava de “O Regime do Calote”:

[...] Os professores são as maiores vítimas do calote oficial, o mesmo acontecendo aos demais empregados dos estabelecimentos de ensino custeados pelo Tesouro do Estado. Há 7 meses que não recebem seus vencimentos por parte do governo e há 6 meses que a Liga do Ensino não lhes paga também...³⁰⁶

Não foram somente os professores que não tiveram seus salários pagos; os magistrados também sofreram com o “calote oficial”. O juiz da comarca de Maracanã alegava que não podia sair de casa para trabalhar, pois a sua beca e seus sapatos encontravam-se inutilizados, e ele não tinha condições de substituí-los, já que, dos seus vencimentos do ano de 1921, somente o do mês de janeiro lhe havia sido pago.

A imprensa também noticiava dificuldades enfrentadas pelos populares, que sofriam com o aumento dos preços dos gêneros alimentícios, dos aluguéis, dos transportes, com a falta de energia elétrica, com as ruas esburacadas, enfim, com o descaso do governo em relação aos problemas que atingiam a população. Aparecem

³⁰⁵ COLEÇÃO DE MODINHAS. Na *miséria*. Vol.232. Belém, 1932.

³⁰⁶ A PROVÍNCIA DO PARÁ. Belém, 07/10/1921. Apud: COIMBRA, Creso. *A Revolução de 1930 no Pará - Análise, crítica e interpretação da História*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1981. p.78.

nas letras das canções estratégias criadas por eles para adquirir alimentos e, assim, garantir a sobrevivência, como as compras a crédito realizadas nos pequenos comércios localizados nos bairros, pequenos roubos e a mendicância.

Em 1929, a editora Guajarina lançou o folheto de modinhas intitulado “O Cancioneiro do Norte”. Na sua apresentação, o editor se dirigia ao público afirmando que:

Um sentimento de amor ás trovas e trovadores nos fez editar as trovas que ahi vão. Como sabemos todos, os livros deste gênero que apparecem vem do Sul. Parece que o Norte é mudo.

Emtanto, quanta coisa bonita a gente canta por aqui! Quão innumerous e applaudidos os nossos trovadores! E vos mesmas, leitoras jovens, - quanta belleza sae vocalizadas das vossas gargantas de pássaras e amenas! E que emoção serena quando cantaes as nossas trovas, as canções regionais, da autoria dos bardos mais conhecidos, e que encerram a vibratilidade da natureza nortista, ora impetuosa, ardente, quase brusca como as águas revoltas da Guajará raivosa, ora suaves, mansas, como o deslizar sereno da mesma Guajará quieta; ora nevoenta como as nossas manhãs de inverno, ora coloridas como a polychromia das velas ponda das nossas canoas tão ligeiras.

Tudo isso nos força a edição deste livro, agora que a cidade toda está cheia de excellentes cantadores brasileiros e artistas outros de renome.³⁰⁷

Dirigido ao público feminino, “O Cancioneiro do Norte”, segundo seu editor, objetivava divulgar as músicas produzidas no Norte. Desejava-se mostrar que, além de ouvir as vozes suaves das jovens leitoras entoando as canções regionais, poder-se-iam aplaudir os “excelentes cantadores brasileiros e artistas outros de renome” disseminados pela cidade. Afinal, em Belém se cantava muita coisa bonita, inúmeros eram “os trovadores” belenenses que cantavam e emocionavam o público que os ouvia. O Norte, ao contrário do que se poderia pensar, não era mudo; entretanto, era necessário fazer com que fosse ouvido e, como “os livros deste gênero” somente eram publicados no Sul do País, a Guajarina assumia, junto ao seu público, o compromisso

³⁰⁷ O CANCIONEIRO DO NORTE. Belém: Oficinas Guajarina, 1929.

de publicar e divulgar o que era cantado em Belém, para que os sons entoados na cidade reverberassem em outras partes do país.

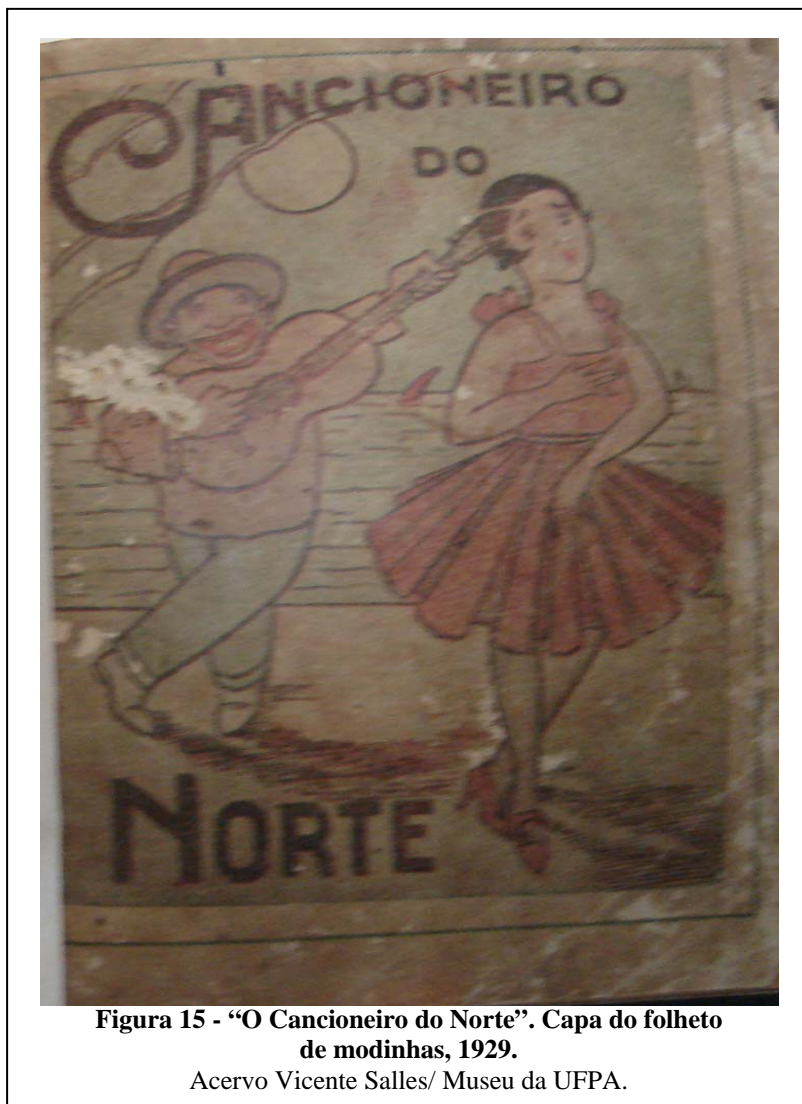


Figura 15 - “O Cancioneiro do Norte”. Capa do folheto de modinhas, 1929.

Acervo Vicente Salles/ Museu da UFPA.

Apesar do tom regional empregado pelo editor de “O Cancioneiro do Norte”, se decepcionariam aqueles que buscassem encontrar no folheto diversas canções regionais encerrando “a vibratibilidade da natureza nortista”. Em quase todos os folhetos publicados pela Guajarina perto da década de 1930, como “O Cancioneiro do Norte”, encontravam-se cada vez menos composições dos músicos belenenses. A maioria das canções publicadas, embora fizesse parte do repertório dos cantores que se apresentavam pelos palcos da cidade, eram músicas populares cariocas.

“O Cancioneiro do Norte”, entretanto, permite identificar e visualizar alguns dos artistas que subiam nos palcos dos teatros, dos bares e dos clubes de Belém para cantar canções produzidas por músicos locais ou por músicos que ganhavam projeção nacional por meio, principalmente, do sistema de radiodifusão.

Entre os mais ativos cantores das décadas de 1920 e 1930 encontrava-se Theodomiro Cantuaria, considerado pelo editor da Guajarina “um dos melhores tenorinos do palco paraense, onde por milhares conta os sucessos alcançados com sua garganta de ouro”. Seu repertório incluía foxtrotes, sambas, tangos, canções sertanejas, modinhas e outros gêneros musicais. O artista atraía um público variado, que o via tanto cantando nos bares e clubes da cidade como atuando no teatro de revista.

Já Juvenal Gomes atraía o público que gostava de ouvir “canção sentimental cantada com emoção e clareza”. “Luar do Brasil”, “Cicatrizes”, “Tudo Acabado”, “Na Praia”, “Único Amor”, “Fostes... Não é mais”, “Última Farra”, “Noite de Reis”, “Teu Olhar” e outras faziam parte do seu repertório.



Figura 16 - Juvenal Gomes. Cantor e artista do teatro de revista. “O Cancioneiro do Norte”, 1929.
Acervo Vicente Salles/ Museu da UFPA

Em contrapartida, Dico Rocha, que também atuava no teatro de revista, costumava incluir no seu repertório paródias cantadas por ele nos espetáculos teatrais, como “A Lua Bagabunda” e “O perfume da Criola”, com as quais divertia o público que o ouvia.

Outro sucesso da época, “Irmãos Curinga” era um conjunto formado por seis homens e uma mulher que cantava principalmente músicas sertanejas. Seus integrantes apresentavam-se sempre trajando indumentária típica do meio rural, lembrando os sertanejos nordestinos. Os instrumentos utilizados pelos “Irmãos Curinga” eram normalmente violões, bandolim, banjo e reco-reco. O grupo era apresentado como um “conjunto de verdadeiros artistas” e encantava as plateias para as quais se apresentava, sendo sempre recebido com aplausos merecidos “em virtude do talento que”³⁰⁸ possuíam seus membros.



Figura 17 - Grupo musical Irmãos Curinga.
“O Cancioneiro do Norte”, 1929.
 Acervo Vicente Salles/Museu da UFPA.

As canções “Morena Fujona”, “Cobra do Norte”, “Cumpadre Lampião”, “Morena do Norte”, “A Rolinha Dela”, “Limoeiro” e “Saudade do Sertão”, criações de José Curinga, bem como os duetos caipiras “Jeromi e Micaêla”, “Chiquinho e Maria”,

³⁰⁸ O CANCIONEIRO DO NORTE. Belém: Oficinas Guajarina, 1929. p.56.

“As Modas” e “Jatoba”, entre outras composições do grupo, falavam da vida do homem nordestino, da saudade que sentia da terra natal, das surpresas diante da modernidade, dos amores pedidos. Com certa dose de humor e palavras ambíguas em algumas canções, os “Irmãos Curinga” divertiam aqueles que acompanhavam suas apresentações.

A migração em massa da população nordestina para a Amazônia significou um rompimento com a vida anterior para aqueles que migraram e deixou marcas profundas em suas vidas. O sofrimento diante do que estavam deixando para trás e a ansiedade pelo que encontrariam marcaram a sua história.³⁰⁹ Quase todos traziam consigo a ideia de retornar à terra natal, de preferência, de forma vitoriosa.

O fato de a cidade ter recebido muitos migrantes nordestinos proporcionou a proliferação de canções com a temática sertaneja/caipira. Os migrantes desejavam e necessitavam criar e recriar referências da terra natal, e o faziam por meio de diversas práticas, entre elas a literatura de cordel,³¹⁰ a música, a dança e as festas.

Nas décadas de 1920 a 1940, portanto, a presença desses migrantes em Belém foi campo fértil para a produção de músicas que versavam sobre a temática sertaneja. Nesse período, já havia se difundido entre a população uma imagem que desqualificava o homem do sertão, considerado ignorante, incapaz e vicioso. Por outro lado, aparecia também representado como homem forte e valente, já que se mostrava capaz de resistir às adversidades do sertão e da floresta amazônica. Todavia, obrigados

³⁰⁹ Lacerda, em “Migrantes Cearenses no Pará”, analisa as experiências dos migrantes cearenses estabelecidos em Belém, nos seringais e nos núcleos de colonização criados ao longo da Estrada de Ferro de Bragança. Busca compreender os conflitos, as redes de solidariedade, os elementos constitutivos da identidade do grupo, os sentidos atribuídos à família, às relações de trabalho, ao cotidiano. A análise desenvolvida permite perceber como a imprensa paraense representava o Ceará e seus migrantes. LACERDA, Franciane Gama. **Migrantes Cearenses no Pará: faces da sobrevivência (1889/1916)**. Tese (Doutorado em História Social), São Paulo, Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2006. Sobre as representações do brasileiro, ver: NAXARA, Márcia Regina Capelari. **Estrangeiro em Sua Própria Terra: representações do brasileiro - 1870/1920**. São Paulo: Annablume, 1998.

³¹⁰ Entre o final do século XIX e a segunda metade do século XX, proliferou em Belém a publicação de folhetos de cordel. A partir de 1914, em torno da editora Guajarina surgiu a “primeira geração de cordelistas paraenses”; muitos desses poetas encontram no cordel uma forma de sobrevivência, entre os mais fecundos estavam Ernani Vieira, José Esteves e Lindolfo Marques de Mesquita, com o cognome de Zé Vicente. Sobre a Literatura de Cordel, ver: SALLES, Vicente. **Repente e Cordel: Literatura popular em versos na Amazônia**. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional do Folclore, 1985. Sobre a trajetória de Lindolfo Mesquita na Literatura de Cordel, ver: SALLES, Vicente. **Zé Vicente: poeta popular paraense**. São Paulo: Hedra, 2000.

a abandonar a terra de origem, os migrantes sofriam com saudades do que ficara para trás.

O campo e a cidade³¹¹ já foram foco de análises que procuraram dissecar seus diversos aspectos e personagens. Nessas interpretações é recorrente a representação do campo por meio de imagens idílicas, românticas e reais. Idilicamente, o campo aparece como o lugar dos sonhos, do paraíso perdido e tranquilo que se deseja retomar, mas, ao se fazer isso, se corre o risco de perder a caminhada rumo à civilização. O campo como o lugar da quietude, da paz, da natureza, dos amores bem-sucedidos e perdidos são representações românticas recorrentes. Por outro lado, aparece também como o lugar da miséria e do sofrimento.

É uma imagem comum da cidade a que a identifica com o futuro, com o progresso, com o moderno. Contraditoriamente, ela também é lugar de tumulto, de confusão e de barulho. Muitas dessas representações sobre o campo e a cidade apareciam delineadas nas canções sertanejas cantadas em Belém.

Em “Saudade do Sertão”³¹², os “Irmãos Curinga” cantavam sobre as saudades que o nordestino sentia da terra natal. A canção iniciava com o sertanejo, “com a dô no coração”, abandonando a terra natal e deixando para trás a família e os amigos.

Quando sahi do sertão
Morria o sol no poente
Com a dô no coração
Lá se ficou minha gente...

Em seguida, já distante de casa, “vivendo em terra estranha”, sentia saudades de sua cidade.

³¹¹ Reymond Williams lembra que, historicamente, “cristalizaram-se e generalizaram-se” compreensões acerca do campo e da cidade. Nesse sentido, o campo “passou a ser associado a uma forma natural de vida – de paz, inocência e virtudes simples. À cidade associou-se a idéia de centro de realizações – de saber, de comunicações, luz”. As reflexões desenvolvidas pelo autor, ao indicarem uma estreita relação entre esses dois espaços, a partir das especificidades inglesas, mesmo se tratando de um espaço diverso do aqui analisado, ajudaram nas reflexões desenvolvidas. WILLIAMS, Raymond. **Campo e Cidade na história e na literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p.11.

³¹² O CACIONEIRO DO NORTE. Belém: Oficinas Guajarina, 1929. p.69.

Cumpade por favo
 Por toda piedade
 Não me recorde esta dô,
 Não me alembre
 Que eu morro de sôdade...
 O' que sôdade tamanha
 Da terra onde eu nasci
 Vivendo em terra extranha
 Tão longe da Aracaty...

Em “Tenho Saudade”³¹³ aparecia novamente o sentimento de nostalgia que o sertanejo tinha em relação à terra de origem. Percebe-se também certa rejeição em relação à cidade:

Tenho saudade
 Do meu sertão
 Que me viu nascer
 Na cidade
 O sertanejo
 Não póde viver.

Além de saudades do sertão, o sertanejo demonstrava também a sua preferência pelo campo, rejeitando a vida no centro urbano. Uma das ideias recorrentes era a de que a cidade, enquanto espaço de confusão e movimentação, não era o lugar apropriado para o sertanejo, homem rústico, simples e inculto, viver. O sertão emergia como um espaço de quietude, de paz, lugar em que o sertanejo viveria tranquilamente, propício inclusive para encontrar o descanso eterno, conforme delineava a seguinte estrofe:

³¹³ A LYRA DO CANTOR. Belém: Oficinas Guajarina, 1933. p.5.

Se Deus mi ouvisse
 Com amor e caridade
 Me faria esta vontade
 O ideal do coração
 Era que a morte
 A descantar mi surpreendesse
 E eu morresse numa noite
 De luar no meu sertão.³¹⁴

No dueto “Jeromi e Micaêla”³¹⁵, o estranhamento em relação à cidade era observado no refrão, que, repetido diversas vezes, parecia querer ressaltar o espanto do sertanejo diante dos hábitos urbanos e da revolução tecnológica.

Meus senhores eis aqui
 O Jeromi
 e Micaêla
 nós viemo vê a cidade
 eu mais elle
 eu mais ella.
 Mas que coisa isquisita
 a cidade?!

Jeromi e Micaêla saíram lá do sertão para visitar a cidade e, ao se depararem com ela, demonstraram todo o estranhamento que lhes provocava. A cidade, afinal, era uma “coisa esquisita”, diferente do mundo ao qual estavam acostumados. As canções que contavam as experiências daqueles sertanejos procuravam lhes atribuir características cômicas. Num misto de drama e comédia, desfilavam suas experiências:

Nóis entremo num hotelo
 pá comprá um de cume,

³¹⁴ A LYRA DO CANTOR. **Tenho Saudade**. Belém: Oficinas Guajarina, 1933. p.5.

³¹⁵ CACIONEIRO DO NORTE. **Jeromi e Micaella**. Belém: Oficinas Guajarina, 1929. p.75.

mas passemos uma vergonha
 só pra via de você...
 Num sei como o povo veio
 nesta grande confusão
 com os tais dos automóveis,
 biscutela e caminhão...

Retratava-se o desconforto do sertanejo diante dos hábitos modernos e da revolução tecnológica. Incultos, não sabiam portar-se educadamente na hora de comer. Não adquiriam hábitos modernos. A modernidade, com a movimentação de pessoas e objetos, transformava-se numa intensa confusão. Contraditoriamente, a cidade despontava como o espaço do progresso e da modernidade, mas também como o espaço da perdição e da confusão, onde o sertanejo, inculto e ingênuo, poderia ser facilmente ludibriado.

Elementos que caracterizavam a modernidade, como o automóvel e o caminhão, eram objetos de estranhamento. Ao mesmo tempo em que apareciam como símbolos da modernidade, mostravam-se também como os causadores da confusão e do caos urbano.

Atribuir ao sertanejo desconforto diante da revolução tecnológica era uma forma de sentir-se mais urbano. Daí decorria o interesse das elites em cultivar hábitos considerados urbanos, modernos, adotando um novo modo de vida que as diferenciava do restante da população, considerada assustada e inculta diante da modernidade. Para as elites, a figura do sertanejo estava ligada a um passado que se desejava esquecer, era resquício de uma minoria agonizante, fadada a desaparecer diante do surgimento do homem moderno.

Canções que falavam do amor romântico, sofrido e magoado dos boêmios seresteiros, como “Canção de Amor”, “Lyra Dolente”, “O Amor”, “O Teu Sorriso”, “Recordações”, “Sou teu Escravo”, “Serenata”, “Hontem ao Luar”, “Meia-noite”, “Amor Ingrato”, “Franqueza Minha”, “Minha Franqueza”, “Rude Franqueza”, “Franqueza Rude”, “Flor do Bem”, “Flor do Mal”, entre outras, foram publicadas nas coleções editadas pela Guajarina. Cabe notar que a única mulher a figurar entre os

cantores e artistas que cantavam o amor romântico era Georgina Lima, que teve presença marcante no teatro de revista.



Figura 18 - Georgina Lima. Cantora e artista do teatro de revista. “O Cancioneiro do Norte”, 1929.
Acervo Vicente Salles/ Museu da UFPA.

Na década de 1920, o jazz tornou-se uma verdadeira epidemia em Belém. Muito contribuiu para a sua divulgação a apresentação de uma banda mexicana na cidade em 1922. A partir de então, vários grupos com características jazzísticas surgiram na capital do Pará.

Criada em 1923, sob a regência do maestro e músico Isáias Oliveira da Paz, a “Jazz-Band do City Club” foi a que alcançou maior prestígio junto ao público mais elitizado. Por volta de 1924, foi organizada a “Jazz-Band Escumilhas”, cujas composições misturavam uma clarineta, um banjo, dois violões, um cavaquinho e um reco-reco. Esse estilo de jazz-band rapidamente se popularizou e contribuiu para o aparecimento, em 1927, de outro grupo denominado “Los Creollos”, formado em sua

maioria por músicos negros que tocavam em bailes e festas frequentados pelas camadas populares.

Nos anos seguintes, outras bandas de jazz surgiram. Em 1929 foi criada a “Dandy-Jazz”; em 1931 a “Jazz Alegria” e a “Pilsen Jazz-Band”, que atuava no Bar Pilsen; em 1933 a “Jazz da Mocidade”; em 1937 a “American Jazz-Band”; e em 1938 a “Yara Jazz-Band”, que tocava no Bar Yara. No final da década de 1940, o interesse pelos jazz-bands começou a diminuir em Belém.

O repertório das bandas de jazz era bastante variado e incluía tangos, marchas, choros, sambas e outros ritmos dançantes. A rápida aceitação do jazz entre os diversos setores da população e as adaptações instrumentais realizadas recebiam críticas vorazes. Em 1930 reclamava-se que:

[...] Entre nós há jazzs de toda espécie possível e impossível. Um violão, um cavaquinho, um bombo, pratos e caixa: eis já um jazz... Um violino a solo e a bateria, eis outro jazz. Já vi até um piano mal tocado e bateria, à guisa também de jazz.³¹⁶

Em artigo intitulado “A Noção do Belo”, publicado em 1930, Artúrio Vieira manifestava-se contrário à moda do jazz existente em Belém. Para o crítico:

Depois que entre nós apareceu o jazz-band mexicana, toda sorte de anomalia instrumental tomou nome de jazz-band, fazendo desaparecer a orchestra rigorosamente medida cadenciada. Onde gemia um violoncelo, hoje estruge um trombone; e assim por diante. Isso pelo lado exthetico. Pelo lado plástico da música, o desequilíbrio é maior ainda. Hoje já não se ouve uma música moderna capaz de enlevar; o que se tem escripto nestes últimos tempos, e simplesmente irritante dos órgãos auditivos. A melodia fugiu esfavorida; a harmonia se transformou em barulho desatempado.³¹⁷

³¹⁶ REVISTA GUAJARINA. *Animatographo*. Ano I. n.24. Belém, 13/09/1930.

³¹⁷ REVISTA GUAJARINA. *A Noção do Belo*. Ano I. n.7. Belém, 01/04/1930. p.12.

O crítico evidenciava seu estranhamento diante das sonoridades emitidas pelos jazz-bands. Acostumado à estrutura sonora das orquestras clássicas, da música de característica europeia, ressentia-se dos sons fortes entoados pelos conjuntos instrumentais brasileiros. A referência ao violoncelo, um dos instrumentos de cordas das orquestras tradicionais, e ao trombone, instrumento da família dos sopros e metais, procurava estabelecer a diferença entre as sonoridades produzidas pelos diferentes conjuntos musicais.

Para Artúrio Vieira, autor da crítica, em composições clássicas, os instrumentos de cordas, ao emitirem sons suaves, contribuía para enlevar o espírito dos ouvintes. Já os instrumentos de sopro e metais, inseridos nos jazz-bands, com seus sons fortes e agressivos, emitiam apenas barulho que irritava quem os ouvia.

A música moderna, nesse caso o jazz, era considerada fonte de deformações e deturpações de toda ordem: instrumental, estética e plástica. Atribuía-se também ao jazz a culpa pelos vícios da sociedade moderna. O artigo de Xisto Sant’ana é emblemático. Para ele, a vida moderna, com o surgimento do jazz, teria perdido os momentos dedicados às contemplações e reflexões; o que se observava era a existência de ambientes enervantes em que desfilavam figuras “endiabradas”.

O som do jazz fazia o mundo fremir. A música tocada pelas bandas era “febril, estonteadora, de ressonancias e cânticos de fúria”, contribuindo para os exageros e extravagâncias cometidas na sociedade. O jazz impunha-se como um “veneno auditivo do plebeísmo inculto intoxicando o organismo social contemporâneo”. A música enervante, agitada, barulhenta era responsável pelo aflorar de sentimentos imorais. Segundo o autor da crítica, viviam:

[...] mundo a fora, endoidecidas pelo jazz, raparigas que matam, que envenenam, que riem com impertinência e choram sem consolo. [...]

Quer dizer desses rapazes de tronco de atleta e rosto romântico marcados pela sobrecarga de sentimentos amoraes? Que pensar desses anciões respeitáveis, já atirados no limbo da senilidade, que o jazz empomadeu para o ridículo alinhamento no rol dos patuscos?

Que são todos senão criaturas com o senso turvado num ambiente saturado pelo espírito do jazz?

[...]

E foi o jazz, com sua musica bizarra, de rythmos e phraseios extranhos, musica cheia de arrepio e lassidões excarnificantes, que produziu tão grande revolução nos costumes.

Há musicas que são fataes e retratam a loucura de uma época.

Para o cronista, jovens e adultos, homens e mulheres de diferentes setores da sociedade recebiam as influências do jazz e por ele se deixavam contagiar. O jazz, com seus sons agressivos e estridentes, com seu ritmo e melodia desvairados, deturpava o caráter, violava os princípios morais vigentes e obscurecia a visão até dos senhores mais respeitáveis. No ambiente em que o jazz imperava, tudo e todos sofriam com suas influências negativas. O narrador prosseguia:

[...]

A vida agora se faz por alaridos e a musica por um tropel de sons com gritos aspérrimos e galhofadas de flautins. E a allucinação, a vertigem, o torvelim que multacentuplicou de calor até corações com fresas de sorveterias...

O jazz ensinou que a existência deve ser desfructada dentro dum braseiro de sensações... É assim a philosophia do jazz, deste prestigioso jazz que é o Zé-Pereira de todo anno.

Belém é toda jazz-band, porque essa gentil cidade não se poderia expungir daquillo que a alma boquiaberta do orbe alardea ser a maravilha do século... Para o deleite dos serenins e salões e da patetice alvar das turbas, o jazz impera como um triumphador.

Nos salões, os desdens das mulheres se transformam em suspiros ante os requebros dos pilotos do fox-trot.

Nos hotéis, elle é o fomentador de falsos appetites, o cynico explorador de trabalhosas economias malbaratadas numa noite de exhibição gastronômica... E o “sereno” numero e selecto, testemunha com água á bocca, todos os sabbados, em frente a Rotisseria a fome ugulinesca dos comilões elegantes.

Nas ruas, o jazz inventou o andar treme-treme, que é a beribéri das mulheres da moda. [...]

O jazz revolucionava os costumes, era o retrato de uma época, de um novo século. Para o cronista, o século XX, sob a influência do jazz, mostrava-se alucinante, fremente, febril. A música não era mais suave, a vida não era mais tranquila. Vivia-se em meio à balburdia, ao desvario, à voragem. Nos salões, o jazz despertava sentimentos libidinosos; nos hotéis, estimulava o desperdício, os gastos exagerados e desnecessários; e nas ruas, o andar provocante e sensual da mulher moderna. O jazz era o símbolo da modernidade, mas também dos vícios e deturpações presentes na sociedade da época.

Em Belém, as elites apegaram-se à música erudita, que passou a ser considerada símbolo de bom gosto musical, e aqueles que a apreciavam eram tidos como cultos e civilizados. Em contrapartida, as músicas tocadas nos bairros suburbanos, como o carimbó, o batuque e o samba, sofriam restrições por parte do poder público e das elites locais, que as consideravam ritmos e sons selvagens ligados a uma população inculta. Mesmo diante das restrições e proibições, esses ritmos permaneceram ativos e criativos em diversos territórios da cidade.

Nas décadas de 1920 a 1940, a cidade já possuía uma rede de entretenimento que possibilitava o desenvolvimento da música popular. No teatro de revista, nos bares e clubes, nas ruas e praças e por intermédio do rádio poder-se-iam ouvir músicas sertanejas, modinhas, jazz, samba, paródias de músicas conhecidas, enfim, uma variedade de sons que mostravam que, apesar das tentativas de se homogeneizar o gosto musical da população, havia uma verdadeira polifonia sonora na cidade.

Na década de 1920, por todo o Brasil, intelectuais, literatos, artistas, músicos buscavam novas referências para se pensar o país. Procuravam construir uma identidade para o Brasil não mais a partir de referências externas; tencionavam, nesse momento, produzir uma cultura nacional que incorporasse elementos da cultura popular.

Em Belém, a incorporação do popular e do regional já era perceptível na música desde o início da década de 1920. Entretanto, o estilo de música voltado para o entretenimento era considerado por muitos popularesco. Procurava-se, então, criar uma

música, com pretensões à nacionalização, que revelasse o caráter artístico do brasileiro, no caso específico da discussão aqui desenvolvida, do paraense.

Músicos da geração de 1930 trabalharam no sentido de incorporar o popular e o regional à sua produção musical. Lançar um olhar sobre o modernismo musical em Belém e a utilização do popular regional na produção musical de Gentil Puget é o que se pretende fazer no último capítulo deste estudo.

CAPITULO IV - A CIDADE E O MODERNISMO

Na década de 1920, por todo o Brasil, intelectuais, literatos, artistas e músicos buscavam novas referências para se pensar o país. Procuravam construir uma identidade para o Brasil não mais a partir de referências externas; tencionavam, nesse momento, produzir uma cultura nacional que incorporasse elementos da cultura popular.

Os modernistas paraenses, nesse período, apelaram para a criação de uma arte que substituísse tudo que lembrasse a Europa, que “cantasse ruidosamente os nossos usos e costumes”. Não desejavam somente romper esteticamente com a Europa; procuravam também regionalizar os cenários e personagens, criando, assim, uma cultura regional capaz de legitimar o caráter artístico do paraense e do brasileiro.

Não eram apenas os literatos que estavam preocupados em produzir uma arte regionalizada, os músicos também participavam desse clima de renovação, e Gentil Puget foi um deles. Pianista, compositor de formação erudita e pesquisador do folclore, incorporou à sua produção intelectual e artística o popular e o regional amazônico. Lançar um olhar sobre o modernismo musical a partir da produção do músico paraense é o que se pretende neste último capítulo.

4.1 O MODERNISMO: INTRODUZINDO O TEMA

Meu Brasil é verde escuro/ cor dos olhos de meu bem;/ meu Brasil e bem moreno,/ cor do rosto que ele tem,/ que beleza de paisagem,/ que formoso céu azul,/ abençoando a gente/ pelo Cruzeiro do Sul!

Meu Brasil tem o perfume/ do teu cabelo molhado,/ tem o silêncio amoroso/ do teu beijo apaixonado,/ meu Brasil tem a sua alma/ debruçada para a vida/ tem o sortilégio quente/ da Amazônia adormecida. [...] ³¹⁸

³¹⁸ Canção para o meu Brasil. Gentil Puget. Museu da Universidade Federal do Pará. Acervo Vicente Salles. Pasta 02.

Desde o século XIX, alguns intelectuais e literatos se preocuparam em pensar a sociedade e a cultura brasileira. Suas reflexões realizaram-se, inicialmente, com o olhar voltado para a Europa e para os ideais científicos dos cânones acadêmicos em voga. Suas preocupações centraram-se em encontrar uma definição do povo brasileiro e da nação brasileira³¹⁹, manifestando-se principalmente mediante a literatura. Entre os intelectuais e literatos paraenses que atuaram nesse sentido destacaram-se: José Veríssimo, Luís Demétrio Juvenal Tavares, Antônio de Pádua Carvalho, Inglês de Sousa e Ignácio Baptista de Moura.

José Veríssimo³²⁰ foi um dos primeiros intelectuais paraenses a se dedicar ao estudo da poesia popular. Em “Scenas da vida amazônica”, no capítulo intitulado “As populações indígenas e mestiças da Amazônia, sua linguagem, suas crenças e seus costumes”, descreveu manifestações culturais como o lundu, com seus músicos, instrumentos, cantos, passos, requebros e erotismo; a tirana, cantada e dançada na aldeia dos índios Maué; e o jacundá, dançado por homens e mulheres dispostos alternadamente numa grande roda, com um casal no centro que procurava libertar-se do cerco.

³¹⁹ Foi no século XIX que surgiram teorias pessimistas e fatalistas sobre o povo e a nação brasileira. Segundo Naxara, “a adoção de análises deterministas e evolucionistas [...] fosse esse determinismo pautado pela ação do tempo (da história e da cultura), ou por fatores étnicos e climáticos (meio social e meio físico), ou ambos, permitiu a elaboração da idéia de atraso para o Brasil e, ao mesmo tempo, um fatalismo com relação a esse atraso – a indicação de uma impossibilidade de desenvolvimento em direção ao progresso, embora essa fosse a única via possível do ponto de vista teórico. [...] O progresso parecia desabar, de forma avassaladora, sobre os povos atrasados, e estes sucumbiriam, por não terem o tempo necessário para adaptar-se à sua marcha. Daí o fatalismo, diante de algo que não poderia ser evitado e o pessimismo com relação às possibilidades do Brasil diante do progresso da humanidade”. NAXARA, Márcia Regina Capelari. **Estrangeiro em sua própria terra: representações do brasileiro - 1870/1920**. São Paulo: Annablume, 1998. p.41.

³²⁰ José Veríssimo (1857 - 1916) nasceu em Óbitos - PA e em Manaus iniciou o curso primário, tendo-o completado em Belém. Em 1869 foi para o Rio de Janeiro, regressando à capital do Pará em 1877, onde colaborou nos jornais “Diário do Gram-Pará”, “A Província do Pará”, “Liberal do Pará” e “A República”. Em 1878 publicou seu primeiro livro, intitulado “Primeiras páginas”, no ano seguinte fundou o jornal “Gazeta do Norte” e em 1883 criou a “Revista Amazônica”. Foi membro fundador da Academia Brasileira de Letras. Entre suas obras encontram-se “Scenas da Vida Amazônica”, “História da Literatura Brasileira”, “Estudos Brasileiros” e “Interesses da Amazônia”. BORGES, Ricardo. **Vultos Notáveis do Pará**. 2ªed. Belém: Cejup, 1986. p.191, 196.

Antônio de Pádua Carvalho³²¹ começou a trabalhar no jornal “Diário de Notícias” em 1885, quando estava com 25 anos. Na seção “Folhetim”, com o título “Lendas e Superstições”, entre 1886 e 1889, publicou uma série de artigos em que descrevia o cotidiano, as superstições e as crenças populares típicas da Amazônia. O ingresso de Pádua de Carvalho no “Diário de Notícias” ocorreu sob a influência de Luis Demétrio Juvenal Tavares³²², redator do jornal desde 1881. Juvenal Tavares e Pádua de Carvalho deixaram importantes contribuições à cultura popular paraense. Juvenal Tavares – diferentemente de Pádua de Carvalho, que não publicou nenhum livro –, em 1888, editou o livro de poesias “A Viola de Joana” e, em 1890, escreveu “A vida na roça: contos e cenas de costumes paraenses” e “Serões de Mãe Preta: contos populares para crianças”, descrevendo o cotidiano, os usos e os costumes da vida rural e urbana paraense.

Inglês de Sousa³²³, em “O Cacauleta”, “O Missionário” e “O Coronel Sagrado”, narrou manifestações culturais presentes em comunidades rurais e ribeirinhas da Amazônia, tais como quadrilhas, polcas, lundu, Folia do Divino, pândegas boêmias, cantorias feitas ao violão por moças e rapazes e modinhas em voga.

³²¹ Antônio de Pádua Carvalho (1860-1889), no “Diário de Notícias”, além da coluna “Folhetim”, era responsável pela seção “Entre Columnas”, na qual criou o pseudônimo de Sganarello. Sua atuação no Diário de Notícias ocorria de duas formas: “Primeiramente, escrevia crônicas para os folhetins, espaço nobre do jornal, no qual além de suas preocupações estéticas de literato também dava vazão ao veio folclorista, valorizando especialmente a imagem do caboclo interiorano na busca incessante de uma suposta pureza cultural constitutiva da Amazônia. Por outro lado, o cronista também escrevia matérias mais corriqueiras para o “Entre Columnas”, onde tinha preocupação maior com a informação, dando ênfase ao que seria o papel do jornalista. Neste segundo tipo de texto, Sganarello preocupava-se mais com o ambiente urbano de Belém, construindo matérias que se aproximavam muitas das vezes das ocorrências policiais mais corriqueiras.” FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. **A cidade dos Encantados: Pajelanças, feitiçarias e religiões afro-brasileiras na Amazônia - 1870 - 1950**. Belém: EDUFPA, 2009. p.60-6. Ver também: SALLES, Vicente. **Antônio de Pádua Carvalho: Pioneiro dos estudos de folclore no Grão-Pará**. Belém: Micro edição do autor, 1996. Pádua de Carvalho não publicou nenhum livro.

³²² Luís Demétrio Juvenal Tavares (1850 - 1907) nasceu em Cametá - PA, de onde saiu ainda muito jovem para estudar em Belém, no Seminário de Santo Antonio, a fim de seguir carreira sacerdotal. Em 1872, após a morte do pai, abandonou o seminário e começou a trabalhar como professor de francês; no ano seguinte publicou “Pirilampos” e iniciou a carreira de jornalista, ingressando como redator no jornal “A Tribuna”, que divulgava as ideias da I Internacional Socialista em Belém. Devido à sua atuação política, foi perseguido e retornou a Cametá. Em 1881 retornou a Belém e ingressou na redação do “Diário de Notícias”, no qual passou a publicar artigos com o pseudônimo de “Mephistopheles”. Ver: SALLES, Vicente. **A Modinha no Grão-Pará: Estudos sobre a ambientação e (re)criação da Modinha no Grão-Pará**. Belém: Secult/ IAP/ AATP, 2005. Ver também: FIGUEIREDO, op. cit.

³²³ Herculano Marcos Inglês de Souza (1853 - 1918) nasceu em Óbitos - PA. Estudou em Belém, Maranhão e São Paulo, onde diplomou-se em Ciências Jurídicas e Sociais. Foi professor, escritor, político e um dos membros fundadores da Academia Brasileira de Letras. Entre suas obras encontram-se “O Cacauleta”, “História de um pescador”, “O Coronel Sagrado” e “O Missionário”, na qual descreve aspectos da vida popular das comunidades rurais e ribeirinhas da Amazônia. BORGES, Ricardo. **Vultos Notáveis do Pará**. 2ªed. Belém: Cejup, 1986. p.135-6.

Ignácio Moura³²⁴ foi, entretanto, um dos primeiros literatos paraenses a manifestar-se sobre a necessidade da nacionalização da música. Em “De Belém a S. João do Araguaia vale do Tocantins”, o literato expressou:

Não sei porque, a exemplo da Itália, Alemanha, França, Espanha e outros países, o Brasil não procura também criar a sua música nacional, como está fazendo com a literatura, que embora nova, já vai dando resultados felizes e prometedores. Estudem-se a toada dessas cantigas populares, e os accordes harmônicos e tristes dessas *modinhas* cantadas pelas nossas filhas e esposas, cujos sons parecem corresponder à volúpia da nossa natureza embriagadora [...]; dahi tirar-se-á alguma coisa que não nos envergonhará, por ser genuinamente nossa a corresponder perfeitamente ao despertar da alma artística do povo.³²⁵

Ignácio Moura sugeria que as cantigas populares³²⁶ e as modinhas deveriam ser utilizadas como matéria-prima para compor uma música “autêntica”, “genuína”, “nacional” e que expressasse o “despertar da alma artística do povo”. A visão do literato antecipava, em alguns aspectos, o ideal modernista da década de 1920 sobre a música e o popular.

Assim como os literatos, músicos de formação erudita como Clemente Ferreira Júnior³²⁷ e Ernesto Antônio Dias³²⁸ também incorporaram à sua produção

³²⁴ Ignácio Baptista de Moura (1857 - 1929) nasceu no Pará, na cidade de Cametá, e realizou seus estudos secundários em Belém. Diplomou-se engenheiro civil na capital federal em 1882. Em 1883 retornou a Belém, onde participou dos movimentos em prol da Abolição e da República. Foi incumbido pelo governador Lauro Sodré de fazer inspeção na colônia Itacaiúna, no alto rio Araguaia; daí resultou o livro “De Belém a São João do Araguaia - vale do Tocantins”, publicado em 1910. BORGES, Ricardo. **Vultos Notáveis do Pará**. 2ªed. Belém: Cejup, 1986. p.324, 327.

³²⁵ MOURA, Inácio Baptista de. **De Belém a S. João do Araguaia - vale do Tocantins**. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1910. p.289.

³²⁶ Salles explica que a toada é encontrada em toda a Amazônia e que “é como que um ponto intermediário entre a canção simples, a modinha, de caráter europeu, e o vivo e picante lundum. [...] Mas toada também é a designação genérica da cantiga nos cordões – pássaros, bichos, peixes e bumbas [...]”. SALLES, Vicente. **Música e Músicos do Pará**. 2ªed. Belém: Secult/ SEDUC/ AMU-PA, 2007. p.332.

³²⁷ Clemente Ferreira Júnior (1864 - 1917) era pianista, compositor e professor. Estudou em Portugal e na Alemanha, retornando a Belém em 1883. Salles considera que Ferreira Júnior “representa a música popular paraense de seu tempo como Ernesto Nazareth representa a carioca. Foi atraído pelas tendências da música popular européia, mas é verdade que também contribuiu para a criação da música paraense, aproximando-se não poucas vezes das fontes populares”. Ibidem. p.130.

³²⁸ Ernesto Antonio Dias (1857 - 1908) era flautista, compositor e regente. Estudou em Belém com Henrique Eulálio Gurjão; posteriormente, viajou para a Itália para estudar no Conservatório de Música de Milão. Ao retornar para a capital do Pará, estudou com o maestro italiano Henrique Bernardi e com ele tocou em conjuntos

musical o interesse pelas “coisas do povo”, casando a linguagem musical formal com a sonoridade da música popular. Esses músicos, ao se aproximarem da cultura popular, contribuíram para a criação da “música paraense”³²⁹, chegando mesmo a transcrever o canto seresteiro entoado nas ruas de Belém.

Ao dar características novas à tradicional valsa vienense, Ferreira Júnior criou a “valsa paraense”, atribuindo “certa dengue ao ritmo ternário simples”³³⁰. Temas e tipos regionais faziam-se presentes em muitas das suas composições, como no xote do “Mestre Martinho”³³¹ e nas valsas “Tia Ana das Palhas”³³², “Cabocla”, “Matintaperera”³³³ e “Cunhã-poranga”³³⁴.

Mesmo com formação erudita e europeia, Ernesto Dias, convivendo em ambientes populares, recolheu tradições, hábitos e costumes regionais que transformaram a sua música em “reflexo da sensibilidade cabocla”. De seu convívio com grupos boêmios e seresteiros originou-se, em 1883, a orquestra popular “Companheiros do Luar” e, posteriormente, conjuntos de Pau-e-Corda, para os quais compôs valsas, tangos e xotes que possuíam “delicioso caráter seresteiro”³³⁵.

sinfônicos no Teatro da Paz. Em 1883 organizou a orquestra popular “Companheiros do Luar” e em 1885 fundou a primeira sociedade de concertos de Belém, o Club Musical Concertante, e editou a revista “Gazeta Musical”. É o autor da melodia do hino em homenagem a Nossa Senhora de Nazaré, “Vós sois o lírio mimoso”, e da Valsa-Serenata “A Minha Esperança”, que se popularizou no meio boêmio e seresteiro de Belém e do Brasil. SALLES, Vicente. **Música e Músicos do Pará**. 2ªed. Belém: Secult/ SEDUC/ AMU-PA, 2007. p.116-7. Ver também: SALLES, Vicente. **A Modinha no Grão-Pará: Estudos sobre a ambientação e (re)criação da Modinha no Grão-Pará**. Belém: Secult/ IAP/ AATP, 2005.

³²⁹ Expressão utilizada por Vicente Salles ao fazer referência à criatividade musical dos dois artistas.

³³⁰ SALLES, op. cit., 2007. p.130.

³³¹ Martinho João Tavares nasceu em Óbitos - PA em 12 de outubro de 1835 e faleceu em Belém em 2 de dezembro de 1922. Mestre Martinho, como era conhecido, era o organizador da festa do Divino Espírito Santo, que ocorria no bairro do Umarizal. SALLES, Vicente. **O Negro no Pará sob o regime da escravidão**. Brasília: Ministério da Cultura; Belém: Secult/ Fundação Cultural do Pará “Tancredo Neves”, 1988. p.189.

³³² Mulata e moradora do bairro do Umarizal, tia Ana das Palhas ficou conhecida pelas comemorações natalinas que promovia no bairro onde morava. A festa natalina era uma mistura de “arraial, feira-livre e devoção natalina”. No último dia da festa, dia de Reis, realizava-se a última apresentação das pastorinhas e a queimação das palhinhas do presépio, atrações que inspiraram o apelido “Tia Ana das Palhas” e o nome da festa que realizava - “Queimação das Palhinhas”. SALLES, op. cit., 2007. p.277, 331.

³³³ A Matintaperera é uma ave trepadeira que come insetos. Entre os tupinambás ela é a encarnação de uma divindade silvestre. “As vezes ella se transforma num tapuinho capenga de barrete vermelho, segundo a lenda, e é, então, o deus autoctone que castiga os meninos rebeldes, malcriados, travessos, desobediente as mães e às avozinhas. Quando as crianças não se corrigem elle as furta de casa.” MORAES, Raymundo. **O Meu Dicionário de Cousas da Amazônia**. 2º vol. Rio de Janeiro: Alba, 1931. p.62.

³³⁴ Mulher bonita. Cf.: Ibidem. p.147.

³³⁵ SALLES, op. cit., 2007. p.116.

Em Belém, o contato de literatos e músicos eruditos com o universo boêmio e seresteiro fez surgir uma “espécie de ‘estilo’ modinheiro”³³⁶ de composição, presente na poesia da fase romântica, especificamente nas poesias da chamada “escola sertaneja”.³³⁷ Dois poemas de características sertanejas, românticas e regionais tornaram-se representativos da circularidade cultural estabelecida entre o erudito e o popular na região: “A Tapuia ou Formosa Tapuia”³³⁸ e o “Caçador e a Tapuia”³³⁹. Esses poemas de origem erudita foram musicalizados por músicos populares e, posteriormente, por meio de um processo de assimilação por outros músicos belenenses, foram folclorizados e ganharam repercussão nacional.³⁴⁰ Observa-se, portanto, que desde o século XIX os literatos e músicos já manifestavam interesse pelas “coisas do povo”, pelo popular e pelo regional.

A década de 1920 no Brasil foi um momento de grande efervescência cultural. Redefiniam-se as perspectivas científica, literária e musical dos intelectuais brasileiros, levando-os a rejeitarem as teorias que atribuíam a causa do atraso econômico, social e cultural do país ao fato de que as “raças” que ocuparam o Brasil e que constituíam o povo brasileiro eram originalmente selvagens, incultas e incivilizadas. Os modernistas, ao negarem essas teorias, adotaram a postura de inclusão dos elementos culturais de negros e índios, valorizando a cultura popular.

Enquanto no século XIX os intelectuais brasileiros trabalharam no sentido de construir a identidade nacional a partir da cultura europeia, nas décadas de 1920 e 1930 se tencionou produzir uma cultura voltada às origens mestiças e caboclas, reconhecendo a influência de índios e negros na construção da identidade nacional.

³³⁶ Segundo Salles, refere-se ao modo de composição da modinha. SALLES, Vicente. **A Modinha no Grão-Pará: Estudos sobre a ambientação e (re)criação da Modinha no Grão-Pará**. Belém: Secult/ IAP/ AATP, 2005. p.105.

³³⁷ Ibidem. p.71.

³³⁸ O autor do poema é Severiano Bezerra de Albuquerque. Nascido no Ceará em 8 de novembro de 1843, ainda muito novo, foi para o Pará, onde faleceu em 20 de agosto de 1897. Ibidem. p.123.

³³⁹ A autoria é de Francisco Gomes de Amorim. Nasceu em Avelomar em 13 de agosto de 1827 e faleceu em Lisboa em 4 de abril de 1891. “Teria cerca de 10 anos de idade quando veio tentar a vida no Pará. [...] No Pará viveu de 1837 a 1846, inicialmente em Belém, depois em Alenquer, baixo Amazonas, onde teria escrito, entre 1842 e 1843, O Caçador e a Tapuia.” Ibidem. p.126.

³⁴⁰ Salles considera que a difusão cultural das modinhas “Tapuia” ou “Formosa Tapuia” e “O Caçador e a Tapuia” mostra que a Amazônia mantinha um forte intercâmbio cultural na música com as outras regiões do Brasil. O mesmo se pode dizer em relação ao “Lundu do Açaf”, muito popular em Belém no final do século XIX. Ibidem. p.129-30.

Nas artes, o ponto culminante dessa discussão ocorreu durante a Semana de Arte Moderna realizada em São Paulo em 1922.

Após a realização da Semana de Arte Moderna, Mário de Andrade, Menotti Del Picchia, Guilherme de Almeida, Rubens de Moraes, Oswald de Andrade, Sérgio Milliet e Manuel Bandeira lançaram a revista “Klaxon”, com o intuito de divulgarem os ideais modernistas. Publicada em São Paulo, representava a tentativa do grupo paulista de sistematizar os ideais estéticos que propugnava. A revista começou a circular em maio de 1922 e se estendeu até janeiro de 1923, tendo sido publicados nove números.³⁴¹

Em Belém, um grupo de literatos, em 15 de setembro de 1923, sob a direção de Bruno de Menezes³⁴², iniciou a circulação da revista “Belém Nova”, que se tornou o principal veículo de divulgação das tendências modernistas e de diferenciação entre modernos e passadistas.³⁴³ De circulação bastante longa para um periódico literário, seu último número foi editado em 15 de abril de 1929, já sob a direção de Paulo de Oliveira. Em suas páginas, “Belém Nova” trazia poesias, crônicas, contos, novelas, ensaios literários, anúncios comerciais, coluna social, fotografias e ilustrações de uma geração de “ansiados” que, sob um olhar modernista, tentavam imprimir as novas feições da cidade, da cultura e do cotidiano.

Na década de 1970, De Campos Ribeiro³⁴⁴ falaria sobre essa geração de literatos paraenses, da qual fazia parte:

Em Belém, minha geração, que começara os primeiros passos em 1921, congregava na “Associação dos Novos” os “ansiados”, como nos chamava o saudoso Ângelus, artista que participara no Rio do movimento de Graça Aranha [...]. Começamos, quase todos, em “A Província do Pará” [...]. Uma seção denominada “Coluna dos Novos” [...]. Em 1924, quando a maioria do grupo já conseguia atrair sobre sua personalidade a atenção dos

³⁴¹ BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura**. 3ªed. São Paulo: Cultrix, 1993. p.386.

³⁴² Bento Bruno de Menezes Costa nasceu em Belém em 1893 e faleceu em Manaus em 1963.

³⁴³ A expressão “novos” aplicava-se aos literatos modernistas da década de 1920 e “velhos” aos passadistas adeptos do parnasianismo.

³⁴⁴ José Sampaio de Campos Ribeiro nasceu no Maranhão em 1901 e faleceu em Belém em 1980. Foi jornalista, folclorista e memorialista. Na década de 1920 fez parte da “Associação dos Novos” e atuou na “Belém Nova”. Foi membro da Academia Paraense de Letras; entre suas obras encontram-se: “Aleluia”, “Gostosa Belém de outrora”, “Graça Aranha e “O Modernismo no Pará”.

maiorais das letras da terra, aqueles que a ironia de Raul Bopp, então conosco convivendo, chamava os “Jacarés sagrados”, nossa intrepidez lançara ao mundo literário, não só do Pará, mas do país, a revista Belém Nova, que circulou de 1923 a 1929, com interrupção de alguns meses, consequência das péssimas condições financeiras que tínhamos pela frente. Dirigia a revista Bruno de Menezes e depois Paulo de Oliveira.³⁴⁵

Os “Vândalos do Apocalipse”, como ficou conhecido esse grupo de literatos, foram lentamente conseguindo conquistar o apreço de seus confrades mais velhos³⁴⁶ e se estabeleceram na imprensa, atuando principalmente no jornal “A Província do Pará” e na revista “Belém Nova” como propagadores das novidades estéticas apregoadas em São Paulo. Entretanto, apesar da existência de um discurso unívoco da gênese paulista e da disseminação de suas ideias pelas diversas regiões do Brasil no decorrer da década de 1920, cabe notar que tais novidades já se encontravam presentes em alguns círculos artísticos e de intelectuais locais antes da Semana de 1922 e adquiriram feições próprias no Pará.³⁴⁷

A falência da atividade gomífera na Amazônia fez com que os literatos paraenses assimilassem uma ideologia decadentista que os levou a desconfiarem dos modelos de crescimento, progresso e modernização propalados pelos governos republicanos.

No poema “Belém, cidade que teve um passado”, de Bruno de Menezes³⁴⁸, o desencanto com o passado da cidade podia ser percebido:

³⁴⁵ RIBEIRO, De Campos. **Graça Aranha e o modernismo no Pará**. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1973. p.16-7.

³⁴⁶ Segundo Figueiredo, em suas origens e formação, o modernismo na Amazônia apresentava um aspecto “por vezes conciliador entre as gerações intelectuais, entre o presente e o passado”. Não foi sem sentido que Eustachio de Azevedo, contemporâneo de Ignácio Moura, afirmou, ainda em 1922, que os “novos” eram “dignos sucessores das últimas camadas de intelectuais que se foram, herdando-lhes toda a pujança de espírito e todos os ideais falazes daqueles vencidos da vida”. O que então diferenciava a geração mais nova da anterior? Para o autor, o que estava em jogo era a identidade intelectual. “Os rapazes não apenas se diziam ‘novos’, mas eram identificados politicamente como tais. Diferentemente do que se viu nas décadas anteriores, o gosto pelo passado estava perdendo espaço para uma outra leitura da história, muito mais vinculada ao tempo presente.” FIGUEREDO, Aldrin Moura de. **Eternos Modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia (1908-1929)**. Tese (Doutorado em História Social), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2001. p.193-4.

³⁴⁷ Sobre os reflexos e redefinições do modernismo na Amazônia, ver: *Ibidem*.

³⁴⁸ Bento Bruno de Menezes Costa (1893 -1963) nasceu em Belém. De origem modesta, iniciou sua vida profissional como aprendiz de tipógrafo na livraria Moderna, onde leu livros que o colocaram em contato com as ideias anarquistas. “Literatura e revolução foram, portanto, no pensamento do jovem Bruno de Menezes, faces de uma mesma moeda.” FIGUEREDO, op. cit. Entre suas obras encontram-se: *Crucifixo* (1920), *Bailado Lunar*

Conversa comigo “Formosa Belém” das vaidades que se foram
 [...]

 Recorda os teus jardins, as tuas praças, a tua alegria irrefletida
 [...]

 Eu, como tu, desejei luzes de candelabros,
 transportes modernos, conforto natural da civilização [...]

 Mas, nós éramos provincianos e tudo para nós seria o
 inesperado.

 Eu e tu fomos burlados no entusiasmo da nossa esperança. [...]

 Pensavas que o Tempo não passaria [...]

 E isto “Formosa Belém”, dos álbuns feitos em Paris.³⁴⁹

O tempo passou e se percebeu que o fausto foi uma ilusão que se desvaneceu juntamente com a promessa de modernidade propagada na virada do século XIX; daí o sentimento de desencantamento com o passado da Belle Époque. Ao buscarem se distanciar das referências estéticas que ligavam a capital do Pará à Europa, os novos literatos rompiam com o passado, mas projetavam uma Belém contemporânea e moderna, em que os fatos e cenários regionais seriam reabilitados e positivados.

Utilizando linguagem objetiva, frases curtas, exclamativas e tom declamatório, os jovens intelectuais paraenses publicaram manifestos considerados como algo “indispensável como profissão de fé para os crentes ortodoxos do Novo Credo”³⁵⁰. Os manifestos artísticos e literários publicados na “Belém Nova” deflagraram o modernismo em Belém e explicitaram os valores estéticos como eco das mudanças ocorridas em São Paulo e no Rio de Janeiro.

O primeiro deles foi publicado em 30 de setembro de 1923, no segundo número da revista “Belém Nova”. Com o “Manifesto à Beleza”, Francisco Galvão manifestava-se favorável à Semana de Arte Moderna e conclamava seus “irmãos de arte” a abandonarem o parnasianismo:

(1924), Batuque (1931), Folclore - Boi bumbá: autopopular (1958), São Benedito da praia: folclore do Ver-o-Peso (1959).

³⁴⁹ MENEZES, Bruno de. **Poesias esparsas**. Obras completas de Bruno de Menezes. Vol.1 - Obras poéticas. Belém: Secult, 1993. p.488.

³⁵⁰ RIBEIRO, De Campos. **Graça Aranha e o modernismo no Pará**. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1973. p.18.

Nós estamos no instante da Beleza.

Botaram por terra os falsos ídolos.

Nós não consentimos mais no assalto vandálico dos bárbaros – os que procuraram mentir à Arte, encarcerando-a nos muros estreitos da forma [...]

Copiava-se Bougert, imitava-se Zola, plagiava-se Alexandre Dumas.

Todo mundo plagiava. [...]

Não copiamos e não plagiamos.

São Paulo esta com as nossas idéias.

[...] Graça Aranha, na Academia ...

[...] Angelus, diCavalcanti, Corrêa Dias, Cunha Barros, Paim, Bulcherét, na Pintura e na Escultura, estão sob nossa bandeira.

Meus irmãos de Arte, ovelhas paciente que vos apascentais ainda dos rebanhos, pelas penuras áridas do parnasianismo, desgarrai-vos em nome da Beleza.

Vinde ter ao nosso chamado.

Porque nós estamos fazendo a grande obra da criação de uma Arte puramente nossa, verdadeiramente nacional, dentro dos limites da Beleza.³⁵¹

As críticas dirigiam-se ao parnasianismo e seu excesso de regras e formalismo, bem como aos valores estéticos que ligavam o Brasil à Europa. Francisco Galvão pregava a necessidade de se construir uma arte “verdadeiramente nacional”. Jovem literato amazonense radicado no Rio de Janeiro, Galvão colaborava com “Belém Nova” e publicava na revista as ideias do movimento paulista de 1922.

Não demorou muito para que outros membros do grupo aderissem ao chamado do jovem literato amazonense. Na crônica “Uma reação necessária”, publicada em dezembro de 1923, Bruno de Menezes manifestava-se favorável a uma arte “isenta de modelos estrangeiros, livre de imitações escolásticas, independente no sentido lato da palavra, regional-plasmando a vitalidade de uma raça”.³⁵² Percebe-se que, além das críticas ao parnasianismo, já consideradas por Francisco Galvão, Bruno de Menezes manifestava disposição para construir uma arte que revelasse a identidade regional.

³⁵¹ GALVÃO, Francisco. “O Manifesto da Beleza”. **Belém Nova**. Ano I. n.2. Belém, 30/09/1923.

³⁵² MENEZES, Bruno. “Uma reação necessária”. **Belém Nova**. Ano I. n.7. Belém, 10/12/1923.

Ao condenarem o parnasianismo, os “novos” reivindicavam a liberdade de expressão em todos os níveis de produção artística. Criticavam também a adoção de estilos e gêneros literários importados da Europa. Entretanto, a liberdade do verso, da pintura e ainda da música não era uma invenção “genuinamente brasileira”, mas das correntes de vanguarda europeias, que influenciaram os modernistas paraenses.

Em 1927, Bruno de Menezes deixou a direção da revista “Belém Nova”, assumindo então Paulo de Oliveira, que passou também a ser o proprietário. Nesse ano, em 15 de setembro, Abguar Bastos³⁵³ publicava o manifesto “Flami-N'-Assu”:

FLAMI-N'-ASSU é a mais sincera porque exclui, completamente, qualquer vestígio transoceânico; porque textualiza a índole nacional, prevê as suas transformações étnicas; exalta a flora e a fauna exclusiva ou adaptáveis do país, combate os termos que não externem sintomas brasílicos, substituindo o cristal pela água, aço pelo acapú, o tapete pela esteira, o escarlate pelo açaí, a taça pela cuia, o dardo pela flecha, o leopardo pela onça, a neve pelo algodão, o veludo pela pluma de garça e sumaúma, a flor de lotos pelo amor dos homens... Arrancar, dos rios as maravilhas etiológicas; exclui o tédio e dá, de tacape, na testa do romantismo, virtualisa o Amor, a Beleza, a Força, a Alegria, e os heróis das planícies e dos sertões e as guerras de independência; canta ruidosa os nossos usos e costumes, dando-lhes uma feição de elegância curiosa.³⁵⁴

Regionalizar os cenários e personagens, substituindo tudo que lembrasse a Europa, era a condição necessária para a construção da cultura paraense. Por isso Abguar Bastos chamava os jovens literatos a cantarem ruidosamente os usos e costumes regionais.

³⁵³ Abguar Bastos Damasceno (1902 - 1995) nasceu em Belém, onde atuou no jornalismo e foi promotor público no Amazonas. Eleito deputado federal em 1934 pelo Pará, foi cassado e preso com o golpe do Estado Novo em 1937, e em 1955 foi eleito deputado por São Paulo. Foi membro do Instituto Histórico e Geográfico do Pará e de São Paulo e da Associação Brasileira do Folclore. Em 1987 ganhou o prêmio de intelectual do ano. Entre suas obras estão: Terra de Icamabiaba (1930), Safra (1937), A Conquista Acreana, História da política revolucionária no Brasil - 1900 a 1932.

³⁵⁴ BASTOS, Abguar. “Flami-N'-Assu”. **Belém Nova**. Ano V. n.74. Belém, 15/09/1927.

Entretanto, os modernos, embora estivessem unidos no combate ao passadismo, divergiam quanto ao entendimento da ideia de regional. Enquanto Abguar Bastos, em “À Geração que surge”³⁵⁵ e “Flami-n-assú”³⁵⁶: manifesto aos intelectuais paraenses”, propunha que o regionalismo deveria ganhar contornos próprios e específicos, dissociados de influência nacional, Bruno de Menezes, em “Uma reação necessária”, apregoava que o regionalismo amazônico deveria ser pensado em conformidade com o que vinha ocorrendo nas demais regiões do país, principalmente no sul.³⁵⁷ Apesar das divergências em relação às concepções de regional, os modernistas paraenses procuraram estabelecer uma nova interpretação da cultura brasileira acentuando o caráter genuíno da sociedade Amazônica com base na cultura popular tradicional.

Na música, Gentil Puget procedeu de forma semelhante.³⁵⁸ Por intermédio do folclore, o compositor foi construindo uma nova forma de ler e entender o Brasil e a Amazônia. Desde muito jovem, envolveu-se com a cultura popular³⁵⁹ assistindo aos bailes regionais, frequentando terreiros de macumba, conhecendo a pajelança,

³⁵⁵ BELÉM NOVA. Ano I. n.5. Belém, 10/11/1923.

³⁵⁶ Em tupi significa “grande chama”.

³⁵⁷ Em relação às divergências entre os “novos”, Figueiredo explica que: “Para os primeiros estava em jogo um caráter literário peculiar, baseado nas locuções tradicionais, que desvelava um problema de identidade regional, capaz de ser compreendido em sua totalidade apenas por quem partilhasse daqueles mesmos valores e experiências. Para os opositores dessa idéia, havia um outro ponto que superava essa interpretação: o ‘regional’ só poderia de fato se afirmar em um contexto mais amplo – nacional ou mesmo universal – por contraposição, confronto e comparação.” FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. **Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929**. Tese (Doutorado em História Social), Campinas - SP, Universidade de Campinas, 2001. p.197.

³⁵⁸ No campo musical o debate modernista refletiu “a internalização de uma idéia de Brasil nos campos históricos e estéticos, visando construir um projeto hegemônico, fundamentado no nacional (folclore + povo) como fonte de inspiração dos compositores envolvidos cientificamente e emotivamente, com vistas a escrever obras capazes de construir uma identidade cultural da nação”. CONTIER, Arnaldo Daraya. “O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural”. **Artcultura: Dossiê História e Música**. n.9. Uberlândia - MG: Edufu, jul.-dez. 2004. p.75.

³⁵⁹ Segundo Sandroni, a expressão “música popular” foi utilizada no Brasil até a década de 1940 para designar a música folclórica, associada fundamentalmente ao mundo rural. O autor esclarece que Mário de Andrade utilizava a expressão “música popular” quando o assunto era rural, e “popularesca” quando urbano, sendo que esta última possuía forte carga pejorativa. É no sentido empregado pelos modernos que o termo “música popular” e “popularesca” está sendo empregado no decorrer da análise. SANDRONI, Carlos. “Adeus à MPB”. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José (Orgs.). **Decantando a república: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira**. Vol.1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. p.27.

apaixonando-se pelos folguedos juninos, pelos pastoris natalinos, ouvindo emboladas, chulas, carimbós, batuques, pregões de rua, serenatas, anotando lendas, mitos, histórias e “causos” amazônicos. Assim, o músico foi desenvolvendo uma nova sensibilidade, que procurou expressar em sua produção artística.

Foi na literatura que as influências do modernismo se fizeram mais prementes na Amazônia. Entretanto, diretamente ligada a essa forma artística estava a música, que no Pará teve em Gentil Puget um dos forjadores da arte musical que se pretendia moderna, utilizando para isso o vasto acervo folclórico amazônico.

A seguir, busca-se delinear alguns traços biográficos desse músico paraense, que, como se verá, se dedicou à construção de uma música regional que acreditava poder representar a nacionalidade brasileira.

4.2 GENTIL PUGET: TRAJETÓRIA

Pai João conta uma história/ pra sinhôzinho drumi.../ Pai João recorda a história/ que sua mãe lhe contou./Quando chegou ao Brasil/ no porão de um navio,/ ele trazia nos seus olhos/ a saudade de sua terra que ficara muito além/ (E ele nunca mais!)/ nunca mais saiu daqui./ Ficou lá na senzala. [...].³⁶⁰

Em 1912 a capital do Pará vivia um clima de intensa agitação política. No dia 29 de agosto, partidários do senador Lauro Sodré³⁶¹ insuflavam a população a se

³⁶⁰ Pai João. Gentil Puget. Museu da Universidade Federal do Pará, Acervo Vicente Salles. Pasta 02.

³⁶¹ Lauro Nina Sodré e Silva nasceu em Belém em 17 de outubro de 1858 e faleceu no Rio de Janeiro em 16 de junho de 1944. Foi militar e político de projeção nacional; exerceu forte liderança política no Pará republicano.

revoltar contra o oligarca Antônio Lemos³⁶², acusado de um suposto atentado a Lauro Sodré.³⁶³ A multidão, revoltada, invadiu e ateou fogo no prédio do jornal “A Província do Pará”³⁶⁴; em seguida, dirigiu-se à residência de Lemos³⁶⁵, onde saqueou obras de arte e objetos de valor e, posteriormente, ateou fogo à moradia. Encurralado, Lemos refugio-se em uma residência próxima à sua, tendo sido encontrado somente no dia seguinte trajando apenas pijama. Foi “[...] enxovalhado na rua, escarnecido e cuspidado [...]”³⁶⁶ para então ser levado à presença de Virgílio de Mendonça, Intendente da cidade e antigo aliado político.³⁶⁷

Pouco antes das brigas políticas que culminaram com a expulsão de Antônio Lemos da cidade³⁶⁸, nascia, em 12 de julho, Gentil Puget, filho primogênito de Joaquim Puget e de Dalila do Couto Puget. O pai, diretor de Finanças da Intendência Municipal, contraiu três núpcias e teve onze filhos. A residência da família, situada à rua Vinte e dois de junho³⁶⁹, uma casa espaçosa com quintal e muitas árvores, era constantemente readaptada para receber os novos filhos.

³⁶² É Sarges que mais vastamente discute a atuação de Antônio Lemos como Intendente de Belém. Ver: SARGES, Maria de Nazaré. **Belém: Riquezas produzindo a Belle Époque** (1870 - 1912). Belém: Paka-Tatu, 2000. E também: SARGES, Maria de Nazaré. **Memórias do Velho Intendente Antonio Lemos** (1869-1973). Belém: Paka-Tatu, 2002. Sobre os mecanismos utilizados por Lemos para projetar-se politicamente e conseguir manter-se à frente da Intendência durante 14 anos, ver: CUNHA, Marly Solange Carvalho da. **“Matutos” ou Astutos? Oligarquia e coronelismo no Pará Republicano (1897-1909)**. Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia), Belém, Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2008.

³⁶³ No início da República o campo político no Pará era dominado por dois grupos oligárquicos: os Lauristas, sob a liderança de Lauro Sodré; e os Lemistas, liderados por Antônio Lemos.

³⁶⁴ O jornal “A Província do Pará” era de propriedade de Antônio Lemos e seu prédio localizava-se às proximidades da Praça da República.

³⁶⁵ Antônio José de Lemos foi eleito pela primeira vez à Intendência Municipal em 1897, tendo sido reeleito por cinco vezes. Em 1911, sob forte pressão política, renunciou ao cargo, e no ano seguinte foi obrigado a deixar Belém.

³⁶⁶ JURANDIR, Dalcídio. **Belém do Grão-Pará**. Belém: EDUFPA; Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 2004. p.59. O romance, escrito em fins da década de 1950, mediante fragmentos de memória dos personagens da família Alcântara, dá testemunho da derrocada Lemista em 1912.

³⁶⁷ Com os ânimos acirrados, Lauro Sodré optou por garantir a segurança do rival, dirigiu-se à casa de Virgílio de Mendonça e de lá saiu com Lemos, abrigoando-o na residência do engenheiro Joaquim Gonçalves de Lalôr, genro do Intendente.

³⁶⁸ Em setembro Lemos partiu para Lisboa e posteriormente fixou residência no Rio de Janeiro, onde faleceu em 2 de outubro de 1913, aos 70 anos.

³⁶⁹ Atualmente denominada avenida Alcindo Cacela.

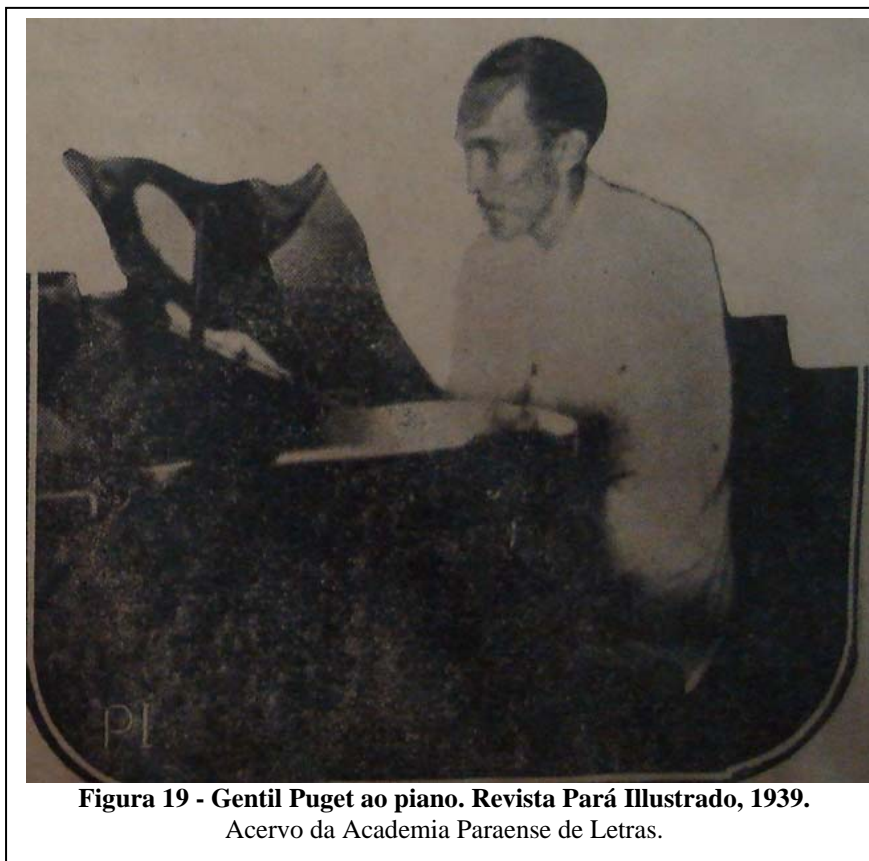


Figura 19 - Gentil Puget ao piano. Revista Pará Ilustrado, 1939.
Acervo da Academia Paraense de Letras.

Dalila do Couto Puget costumava tocar piano nas reuniões familiares, e Gentil Puget começou a se apaixonar pela música e pelo instrumento. Então, a mãe, que havia estudado piano no Rio de Janeiro, resolveu iniciá-lo musicalmente. Entretanto, com a sua morte, Gentil passou a estudar com a professora Esther Trindade. Em 1921, com apenas 8 anos, fez sua primeira composição, intitulada “Primeira Inspiração”. Era uma polca-tango dedicada à sua professora Esther Trindade, e foi publicada na revista “A Semana”³⁷⁰ de 19 de fevereiro de 1921.³⁷¹ Aproximadamente em 1924, começou a estudar composição com o maestro Ettore Bosio.

Em entrevista concedida à “Revista Carioca” em 1946, o músico falou sobre o início de sua formação musical:

³⁷⁰ Na segunda edição de “Música e Músicos do Pará”, Salles afirma que Gentil Puget tinha 14 anos quando compôs “Primeira Inspiração”. Entretanto, a partitura dessa polca-tango foi publicada na revista “A Semana” de 19/02/1921 e, em entrevista concedida à “Revista Carioca” em 1946, o compositor afirmou que a compôs aos 8 anos.

³⁷¹ A SEMANA. Vol.4. Ano IV. n.151. Belém, 19/02/1921.

[...]

- Durante muito tempo, pensei em me dedicar unicamente ao gênero clássico. Compus vários estudos, neste sentido.

Mais tarde, no entanto, apaixonei-me pela nossa própria música.³⁷²

Foi nesse momento de transição que Gentil Puget compôs “Sabiá Cantadô”, sua primeira composição com temática popular e regional. Sobre esse momento de sua carreira, o músico contou que:

[...] antes de estudar a arte do povo através de suas manifestações populares, era necessário saber o que era o folclore. Enfiei-me pelas páginas adentro de Melo Moraes Filho, Silvio Romero, João Ribeiro, Couto de Magalhães, Barbosa Rodrigues, Lindolfo Gomes, Leonardo Moraes, Mario de Andrade, Câmara Cascudo, Gustavo Barroso, Osvaldo Orico, Joaquim Ribeiro até os nossos da terra Coutinho de Oliveira, Ernesto Cruz, Jose Carvalho, Raimundo Moraes, Romeu Mariz, Jorge Hurley, que muito tem concorrido para a divulgação do folclore amazônico, tornei-me um vasculhador de livrarias, bibliotecas, arquivos e até dos próprios estudiosos no assunto para dissertarem-me sobre a arte que eu volvera às vistas. Todos me diziam – o rumo é esse...

Veio “Sabiá Cantadô” com um novo sabôr, uma nova característica. Eu observei o tema, escutei o ritmo e achei que a minha música havia tomado o rumo que desejava naquele momento de transição. Sabiá possuía toda aquela dolência gostosa, morna, simples que eu encontrara na alma do meu povo, na música da minha gente. Pulei de contente! Descobri o meu caminho definitivo.³⁷³

Ao se aproximar da cultura popular regional, o músico foi se afastando da música clássica e assumindo posicionamento político-ideológico em favor da construção de uma música representativa da nacionalidade.

Quando assumiu seu interesse pela pesquisa da cultura popular tradicional e decidiu incorporá-la à sua produção artística, Gentil enfrentou dificuldades para

³⁷² REVISTA CARIOCA. **O folclore amazônico:** Na palavra, na poesia e na música de Gentil Puget. Ano 11. n.665. Rio de Janeiro, 03/08/1946. p.38.

³⁷³ DOM CASMURRO. Rio de Janeiro, 28/09/1940.

conseguir se apresentar ao público paraense. Mas, quando conseguiu, surpreendeu a todos, conforme o próprio músico relatou em entrevista concedida à revista literária “Dom Casmurro”:

Houve um grande concerto em Belém do Pará, em cujo programa só apareciam em letras de fôrma autores passadistas de brasileiros, nem ao menos um. Faço uma bruta força com a gente da terra, p’ra entrar na tal festa de arte. Entro satisfeito, porque ao me apresentar em público, com duas melodias folquêloricas cantadas por uma voz masculina, todos do grupo coraram com a audácia do moço compositor de temas populares. Que sujeito atrevido, hein? Diziam os medalhões da arte [...]. Acreditaram numa vaia que teria quando aparecesse ao público do teatro. Mas o meu santo foi mais forte do que esperava, e, em vez da vaia premeditada, que esperavam, foi o “bis” que veio [ilegível] frenético, vigoroso de uma assistência que ouvira uma musica toda medida dentro dos cânones, todas plasmada dentro das exigências das escolas, mas tão [ilegível], tão bolorenta que cançava.

Nessa memorável noite, ninguém mais falou em Chopin, em Liszt, em Wagner, em Mozart que ficaram dormindo no [ilegível] de todos. (E foi desde esse dia que eu briguei com todos eles!).³⁷⁴

As elites paraenses, ainda apegadas aos valores estéticos herdados da Belle Époque, continuavam aplaudindo as músicas de Chopin, Liszt, Wagner, Mozart, e desprezando os sons, ritmos, timbres, danças e crenças populares, vestígios de um passado que se desejava esquecer.³⁷⁵

A resistência das elites paraenses em relação à música com temas, melodias, ritmos e timbres que lembrassem a cultura popular provocou certo isolamento do músico em Belém. Ele relatou que:

³⁷⁴ DOM CASMURRO. Rio de Janeiro, 28/09/1940.

³⁷⁵ Contier, ao analisar a construção de um discurso sobre o nacional fundamentado na ideia de brasilidade, lembra que “os modernistas pretendiam romper com o projeto cultural dos homens da Belle Époque [...]”. CONTIER, Arnaldo Daraya. “O nacional na música erudita brasileira: Mario de Andrade e a questão da identidade cultural”. **Artcultura: Dossiê História e Música**. n.9. Uberlândia - MG: Edufu, jul.-dez. 2004. p.69.

O Folquêlore dava seus primeiros passos através de Hekel, [ilegível], Jorge Fernandes, Jourbert, Tubinambá, Sinhô, o grande que já está esquecido de todos. Estes lutaram dentro de um ambiente onde havia probabilidades de êxito e triunfo: eu ao contrário; sosinho [sic], perdido dentro daquele pedaço de terra tinha contra mim o meio que asfixiava tudo que brotava como hostil a celebre gente de “grupinho”.³⁷⁶

Apesar da resistência e de certo isolamento no meio musical erudito belenense, Gentil Puget prosseguiu na sua proposta de construir uma música regional e, em 1933, mesmo ano em que Waldemar Henrique³⁷⁷ partiu para o Rio de Janeiro, realizou o primeiro recital dedicado exclusivamente às suas músicas. A “Noite da Canção Brasileira”, prevista inicialmente para acontecer no dia 3 de setembro, somente ocorreu no dia 9, no salão da Tuna Luso Commercial, e contou com a participação de Helena Nobre³⁷⁸, Marcos Bahia, Venturelli Sobrinho, De Campos Ribeiro e Violeta Branca.³⁷⁹

A presença de Helena Nobre no concerto suscitou algumas discussões. “Haviam os que afirmavam que essa arte não era para ela”, acostumada que estava ao canto lírico; outros consideravam a sua participação “como um atentado a verdadeira arte” musical.³⁸⁰ Polêmicas à parte, a “Noite da Canção Brasileira” consolidou Gentil Puget como compositor em Belém. Entretanto, o músico não estava satisfeito, faltava-

³⁷⁶ DOM CASMURRO. Rio de Janeiro, 28/09/1940.

³⁷⁷ Waldemar Henrique, antes de sua partida para o Rio de Janeiro, organizou o recital “A Noite da Canção Paraense”, realizado em 15 de agosto de 1933 no Palácio Teatro.

³⁷⁸ Helena Nobre nasceu em 27 de setembro de 1888 e faleceu em Belém em 25 de dezembro de 1965, aos 77 anos. Junto com o irmão Ulisses Nobre, participou ativamente da vida artística de Belém, projetando-se como cantora lírica. Aos 15 anos realizou seu primeiro concerto; a partir de então, quase sempre junto com Ulisses Nobre, passou a cantar em concertos beneficentes e religiosos. Em fins de 1906 embarcou com o irmão Ulisses Nobre para o Rio de Janeiro em busca de tratamento para a hanseníase, doença que ambos haviam contraído em Belém. Na capital federal apresentaram-se no Instituto Nacional de Música, Teatro Lírico, Museu Comercial e em várias festas beneficentes, e em 1908 retornaram a Belém por acreditarem que não teriam oportunidade de fazer carreira artística no Rio de Janeiro, em decorrência das deformações provocadas pela hanseníase. Em Belém tiveram vida artística intensa; entretanto, em 1925 um decreto municipal os proibiu de cantar em público, devido a um artigo publicado pelo Secretário de Saúde Jayme Jacyntho Teixeira Aben-Athar, em que defendia o isolamento compulsório de todos os hansenianos. Reagindo ao isolamento de Helena e Ulisses, o Centro Musical Paraense organizou anualmente recital beneficente em apoio aos Nobres. Os irmãos ficaram seis anos sem cantar em público, tendo sido a residência em que moravam batizada de “A Gaiola Dourada”. MAIA, Gilda Helena Gomes. **Uirapurus paraenses: de onde vem esse canto?** História da vida musical dos Irmãos Nobre. Monografia (Especialização em Ensino das Artes na Educação Básica), Belém, Universidade do Estado do Pará, Centro de Ciências Sociais e Educação, 2006.

³⁷⁹ O ESTADO DO PARÁ. **Gentil Puget e sua noite brasileira de arte, hoje, na Tuna**. 1º caderno. Belém, 09/09/1933. p.2.

³⁸⁰ DOM CASMURRO. Rio de Janeiro, 28/09/1940.

lhe ainda encontrar uma intérprete para suas canções. Alguém que, como ele, manifestasse interesse em conhecer a cultura popular e conseguisse penetrar na “alma do povo através de todas as suas manifestações”.

O encontro do compositor com suas intérpretes ocorreria na Rádio Club do Pará. Primeiramente, Adalcinda Camarão e, posteriormente, sua irmã mais nova, Celeste, saberiam traduzir “o colorido da terra” onde nasceram.³⁸¹ Ao conhecer as jovens poetisas, que costumavam declamar seus versos na P.R.C.5, o músico percebeu ter encontrado as intérpretes que há muito procurava para suas canções.



Figura 20 - Celeste Camarão. Revista Pará Ilustrado, 1940.

Acervo da Academia Paraense de Letras.

Sobre o encontro com Adalcinda e Celeste Camarão, Puget relatou:

Descubro na rádio local Adalcinda, interpretando versos seus. E descobrindo a poetisa revelo a interprete que procurava há muito p'ra mim. Trabalhamos muito pelo folquêlore daquelas bandas, tão esquecida do resto do Brasil, como se não fosse lá que a

³⁸¹ DOM CASMURRO. Rio de Janeiro, 28/09/1940.

alma do povo possuísse todo aquele grito de nacionalidade que possui! Convençam-se disso sem bairrismos.

Adalcinda casa-se um dia. [...] minha arte ressent-se da interprete que o matrimônio roubara de mim. [...] Talvez, dessa vez não fora eu quem encontrava o caminho definitivo, mas a minha arte que encontrava o seu. Celeste que estava mal ambientada dentro do gênero que vinha se dedicando trilhou o mesmo rumo que eu. Fiz-lhe conhecer a alma do povo através de todas as suas manifestações, levando-a até os currais onde dansava e cantava nosso boi bumbá. Que poesia que descobrimos nos cantares daquela gente que traduzia toda sua miséria e sofrimentos numa trova ou num desafio? Que riqueza de música encontramos nos motivos que os personagens do cordão improvisavam o tempo todo [...].³⁸²

Convivendo em meio aos escritores e músicos modernistas, possuidoras de belas vozes e técnica vocal, interessadas pela cultura popular paraense, Adalcinda e Celeste Camarão³⁸³ se tornaram, no entendimento de Gentil Puget, capazes de compreender e interpretar a sensibilidade popular expressa em suas composições.

Em 1936, com o patrocínio da Instrução Artística do Brasil no Pará e o apoio do escritor Ernesto Cruz e do jornalista Brazão e Silva, o músico realizou novo concerto em Belém. Adalcinda e Celeste Camarão apresentaram-se pela primeira vez ao público paraense como cantoras de músicas populares regionais.

Diante do conservadorismo das elites paraenses, que procuravam silenciar as práticas culturais populares, Gentil Puget passou a defender a construção de uma música em que o compositor e o intérprete buscassem inspiração na cultura popular em sua forma considerada mais autêntica: o folclore.³⁸⁴ Para o músico:

³⁸² DOM CASMURRO. Rio de Janeiro, 28/09/1940.

³⁸³ Em 1938 estudantes de direito, sob a liderança de Cléo Bernardo, deram início à publicação da revista literária “Terra Imatura”; nela estavam presentes Adalcinda e Celeste Camarão.

³⁸⁴ A ideia de folclore está ligada à noção de tradição. Segundo Hobsbawm e Ranger, entende-se por tradição um conjunto de práticas “normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado”. HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. 5ªed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008. p.9. As noções de “folclore” e “cultura popular” surgiram em momento de intensas transformações na Europa – transformações essas que emergiram a partir do século XVI. Burke mostrou que nesse momento começaram a ser criadas as fronteiras entre a cultura popular e a cultura de elite. Esse processo ocorreu em toda a Europa, e uma das suas consequências foi “a descoberta do povo” pelos grupos letrados, levando ao surgimento do folclore. BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. Chartier afirma que “cultura popular” é uma categorização erudita. Os realizadores das práticas nomeadas como populares não costumam se definir enquanto

O folk lore brasileiro começa a despertar na alma sequiosa de nossos artistas toda atenção e carinho que elle marca como berço ethnico das nossas manifestações populares.

Gerado sob o influxo de três raças, de três sangues e de três caracteres diversos, nenhuma fonte poderia revelar ao senso pesquisador de nossos artistas toda a psychologia de um povo inda em formação que traz dentro de si a superstição de todos esses ritos e a melancolia profunda de todas essas vozes que ecoaram pela terra em cânticos de louvor a Xangô e em todos [sic] de recolhimento a Tupan!

Dahi elle ser o reflexo nativo de sentimentos colletivos, que se misturando, confundiram-se e baralharam-se na alma ingênua do povo.

Dentro de si anda a saudade profunda e mystica do negro no eito; a nostalgia doce do luso perdido dentro de um novo mundo, cheio de fulgor e riqueza para elle: a revolta ensopitada do indígena pelos primeiros homens civilizados que se apossaram de suas terras, de suas tabas e de seus thesouros violando florestas e singrando rios intermináveis. [...] ³⁸⁵

O folclore, com seus mitos, lendas, superstições, crenças e cantos, era o berço da cultura popular. Seria nele e, portanto, distante da agitação da cidade que o artista encontraria as autênticas manifestações populares. Para o folclorista, ritos, mitos e lendas amazônicas revelavam a “autenticidade” da cultura popular e de seu pensamento primitivo e original. O folclore, considerado como um saber genuíno, atuaria como contribuição e fonte de possibilidades para se pensar uma música, uma cultural regional e nacional. Foi por isso que o compositor procurou buscar a fonte de inspiração de sua produção musical junto ao povo simples que preservava suas tradições.

Para Gentil Puget, a música regional, ou melhor, a música amazônica ainda não existia. Segundo o músico:

A música do povo amazônico continua desconhecida dos próprios da imensa região, já, porque infinita é a variedade de

tal; essa categorização lhes é exterior, foi construída por intelectuais: cientistas, folcloristas, músicos. CHARTIER, Roger. “Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico”. **Estudos Históricos**. Vol.08. n.16. Rio de Janeiro, 1995.

³⁸⁵ PUGET, Gentil. **Revista A Semana: Vozes de nossa Música**. Belém, s/e., 16/05/1936.

ritmos com que ela se apresenta, aqui e ali, já, porque inda ninguém se preocupou em fixar qual a que melhor caracteriza as expressões da gente da gleba. [...].

[...] a Amazônia ainda não possui uma característica sonora de feição própria, capaz por si só de definir a sensibilidade criadora e o pensamento musical de seu povo.³⁸⁶

O Brasil e, em particular, a Amazônia, no entendimento do intelectual, não possuíam uma música que pudesse ser identificada como nacional ou regional. No decorrer do processo de formação do país, o que se percebia era a imposição de culturas estrangeiras, imposição essa que precisava ser rompida para que a verdadeira música regional pudesse ser construída. O canto no meio popular ainda era de “raízes” africanas, portuguesas e indígenas; portanto, não havia sido regionalizado. Caberia ao artista brasileiro encontrar a originalidade rítmica e melódica que criaria a música regional e nacional. Para tanto, fazia-se necessário um posicionamento favorável à busca do genuíno, do autêntico, na cultura popular para que a verdadeira música regional pudesse aflorar.

Nesse momento de construção da música brasileira, o artista deveria pesquisar a música do povo para, posteriormente, escrevê-la, interpretá-la e divulgá-la. Para isso, precisava fazer viagens, ir aos locais onde pudesse encontrar a cultura popular, ou mesmo visitar a cidade para encontrar nas ruas o que considerava que seria a “alma do povo”. Era função do artista encontrar a essência e a origem do que seria a autêntica música regional e, ao mesmo tempo, nacional.

No discurso do intelectual, o povo e o popular despontavam como categorias utilizadas para definir o lugar originário da identidade nacional. Acreditava que, recolhendo e preservando a cultura popular, o artista legitimaria as tradições amazônicas.

O intelectual, ao considerar a existência de um povo simples que guardava suas superstições, crenças e cantos, esboçava, de um lado, uma representação na qual o popular estava associado à ingenuidade, pureza, oralidade, espontaneidade,

³⁸⁶ PUGET, Gentil. **Aspectos característicos da música no vale amazônico**. 15º programa da série “Lira do Povo”. Rio de Janeiro, Rádio Ministério Educação, 08/10/1945.

identificadores do homem rural; e, de outro, negava a cultura popular presente nos centros urbanos, “os sons da cidade que crescia”.³⁸⁷ Ademais, de um lado, mantinha-se uma espécie de pureza original guardada no “inconsciente coletivo” popular; de outro, o povo era representado como inculto, supersticioso e rústico.

No discurso do músico, a Amazônia despontava como espaço de possibilidades para se pensar o país na busca do autêntico, do original. Entretanto, essa apropriação restringia-se ao entendimento de que a região era uma reserva de sólidas tradições populares:

Isso, devido, sem duvida, ao espírito nativo que ainda paira por lá, dominado seres e cousas num sortilégio bom de lendas e tradições. É lá talvez, que esse sentido feiticeiro palpita com mais intensidade em vista da terra ser estranha em som e em luz, em cântico e cheiro, em mistério e assombração, em lirismo e colorido, em cor e milagre. Há poesia no remanso das águas a correr, há misticismo e expressão no silêncio dos igapós matizados de guarás, há sussurro no ventre das clareiras encharcadas de sol, há música no trino dos pássaros e no aceno das folhas. [...]

E tão doce é a sua poesia como é ternura simples e desataviada a sua música, tão ligada às labutas ou afazeres cotidianos. [...] houve uma poetisa que, certa vez, [...] chegasse a afirmar que – a essência da poesia nacional havia nascido na Amazônia entre cânticos de sabiás e sinfonias de uirapurús.³⁸⁸

³⁸⁷ Wisnik lembra que os modernistas temiam a população urbana. Esse autor afirma que: “o povo bom-rústico-ingênuo do folclore, difere drasticamente de um outro que desponta como anti-modelo: as massas urbanas, cuja presença democrático-anárquica no espaço da cidade (no carnaval, nas greves, no dia-a-dia das ruas), [...] provocava estranheza e desconforto.” Mais adiante, explica que para os modernistas o material folclórico, “que serviria de base à pesquisa da expressão artística brasileira, deveria ser cuidadosamente separado da ‘influência deletéria do urbanismo’, com sua tendência à degradação e a influência estrangeira”. WISNIK, José Miguel. “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)”. In: WISNIK, José Miguel; SQUEFF, Enio (Orgs.). **O nacional e o popular na cultura brasileira** - Música. 2ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2004. p.131. Contier corrobora a assertiva de Wisnik; para ele, os modernistas “temeram a ‘cidade’ ou o ‘mundo urbano’ como o local da ‘degradação’ da música, devido às fortes influências de sons estrangeiros divulgados através das emissoras de rádio e pelas indústrias do disco ou pelos filmes sonoros ou pela forte presença de imigrantes [...]”. CONTIER, Arnaldo Daraya. “O Ensaio sobre a Música Brasileira: Estudo dos Matizes Ideológicos do Vocabulário Social e Técnico-Estético (Mário de Andrade, 1928)”. **Revista Música**. Vol.6. n.1/2. São Paulo, maio/ novembro 1995. p.110.

³⁸⁸ PUGET, Gentil. **Alma Sonora do Norte**. 10º programa da série “Lira do Povo”. Rio de Janeiro, Rádio Ministério Educação, 10/09/1945.

A diversidade rítmica e melódica necessária à construção da música nacional poderia ser encontrada na Amazônia. Segundo o músico, existiria “[...] uma expressão diferente no folclore amazônico [...]. Estudei-o suficiente para chegar a conclusão de que a legítima musicalidade brasileira, se encontra naqueles ritmos estranhos”³⁸⁹.

Para Gentil Puget, assim como a poesia nacional teve sua essência, sua origem, na Amazônia, a autêntica musicalidade brasileira encontrava-se na região, entre os homens simples que viviam na floresta, na mata, na roça ou nos subúrbios da cidade. A floresta, os rios, a natureza, a diversidade da fauna e da flora, as crenças, os mitos e as lendas, o lugar e sua realidade constituinte ganhavam contornos e, simbolicamente, passavam a pertencer ao “povo brasileiro” e a lembrar o Brasil.

Gentil Puget, ao representar a região como espaço em que ainda perduravam “hábitos que cheiram a tradição e a passado”, acabou por construir uma imagem dual da Amazônia: o moderno e o civilizado despontavam em contraposição ao primitivo, ao rústico e ao arcaico, revelando assim fronteiras rígidas e bem delineadas entre os lugares do moderno e aqueles do tradicional.

O músico acreditava também que a cultura popular encontrava-se em via de extinção e iria desaparecer com o avanço do progresso, da civilização. Daí a necessidade de se observar e registrar a cultura popular “tradicional”. Por isso o músico alardeava a necessidade de:

[...] os nossos estudiosos recolherem antes que se percam diluídas no conformismo imposto pela técnica moderna todos esses usos, essas danças, essas canções e esses folguedos que representam a mais preciosa reserva de nosso povo. Onde melhor se pode estudar a alma dum povo, todo o característico de uma nacionalidade e toda a origem duma raça senão nessa coletânea de cantares onde se fundamenta toda a índole de uma nação tão bem expressa nas suas melodias e nas suas danças, no seu fabulário e usanças? O folguedo é o retrato sonoro de um povo: exprime a fisionomia de uma raça. Porque não recolher a um departamento nosso como o Museu Goeldi ou o Instituto Histórico todo esse material esparsa que representa a melhor reserva de nossa gente e que, entretanto, esta desaparecendo

³⁸⁹ REVISTA CARIOCA. **O folclore amazônico:** Na palavra, na poesia e na música de Gentil Puget. Ano 11. n.665. Rio de Janeiro, 03/08/1946. p.38.

absorvida pela vertigem dinâmica do século? Entre nós existem estudiosos do assunto como - Carlos Estevão, Jorge Hurley, Ernesto Cruz, Coutinho de Oliveira a quem o nosso governo podia confiar a organização de tão indispensável departamento de arte e cultura popular. [...] recolhendo para ele todo esse fabuloso material que amanhã irá constituir sem duvida alguma o retrato mais fiel de sua nacionalidade, a autobiografia mais real de nosso povo escrita por ele mesmo na dolência de seus cantares e no lirismo de suas trovas!³⁹⁰

Diante da necessidade de se compreender as raízes da sociedade nacional, de se mostrar a autêntica cultura brasileira, o seu ethos fundador, que legitimaria o caráter artístico do brasileiro, impunham-se ao estudioso as tarefas de esmiuçar o passado dos elementos formadores da identidade nacional e averiguar as contribuições culturais das três raças constitutivas do “povo brasileiro”. Para Gentil Puget, era da arte folclórica, entendida como a tradição presente na “inconsciência do povo”, que se construiria a música nacional.

Era na Amazônia, “entre cânticos de sabiás e sinfonias de uirapurus”, que as tradições populares encontravam-se mais preservadas, não haviam ainda se perdido diante do avanço da técnica, do progresso. Era na Amazônia, com suas crenças, cantos, danças, usos e costumes populares, que se encontraria a música que se tornaria o símbolo da “alma brasileira”, da Pátria e da Nação.

Portanto, se fazia necessário preservar a cultura popular e a musicalidade amazônica, já que, com o avanço inexorável da civilização, estas seriam destruídas, perderiam a sua originalidade, a autenticidade, impossibilitando a construção da música regional e nacional. Daí o apelo no sentido de se procurar recolher o vasto material folclórico amazônico, preservando-o da extinção.

Percebe-se que para o músico o povo era detentor de um saber inferior, mas um saber tradicional, no qual estariam preservados os elementos que compunham a identidade regional e nacional. Interessava-se pelas lendas, mitos, crenças, músicas, enfim, pela cultura popular. Entretanto, esquecia-se dos processos e dos sujeitos que os promoviam.

³⁹⁰ PARÁ ILLUSTRADO. Seção “Ondas Sonoras”. Ano II. n.30. Belém, 22/04/1939. p.19.

No discurso do músico observa-se a incompatibilidade entre as manifestações populares tradicionais e a modernidade. Por isso, estava diante da necessidade de salvar o que pertencia ao passado e, ao mesmo tempo, do desejo de esquecê-lo. Por um lado, defendia a necessidade de o artista chegar até o povo para conhecer de perto as origens da nacionalidade, da identidade brasileira, mas, por outro, ao defender o registro das tradições da cultura popular como forma de garantir sua preservação e, conseqüentemente, sua despolitização, acabava por prendê-las no passado, acreditando que a cultura popular, com o avanço inexorável da civilização, estaria fadada à extinção. Portanto, ao coletar e registrar a cultura popular no intuito de conservá-la, preservando-a como folclore, resguardava o que considerava que estava em via de extinção, mas contribuía para matá-lo.³⁹¹

Em 1937, ao fazer um balanço da atuação da Instrução Artística do Brasil³⁹² no Pará, o músico considerou:

Quem poderá negar todo esse esforço que ella vem realizando em nosso meio concorrendo com a divulgação de nossos legítimos valores para a educação artística de nosso povo que tende ser, amanhã, pelo seu desenvolvimento intellectual e cultural – o dínamo das grandes realizações e empreendimentos que somente os grandes povos tem podido conceber e realizar para a conquista do mundo.³⁹³

No entendimento de Gentil Puget, as atividades desenvolvidas pela Instrução Artística do Brasil em Belém haviam contribuído para divulgar os “[...] legítimos valores” artísticos, regionais e nacionais, valores esses que serviam para educar o povo, que, então, passaria a ser capaz de reconhecer a verdadeira arte musical.

³⁹¹ Revel, Certeau e Julia argumentam que a cultura popular somente pôde tornar-se foco de estudo ao ser censurada; logo, a “repressão política está na origem de uma curiosidade científica [...]”. A cultura popular foi retirada do povo e reservada “aos letrados e amadores.” Segundo os autores, a preocupação dos folcloristas com a cultura popular não estava isenta de segundas intenções; ela “desejava localizar, prender, proteger. Seu interesse é como que o inverso de uma censura: uma integração racionalizada. A cultura popular define-se, desse modo, como um patrimônio, segundo uma dupla grade histórica (a interpolação dos temas garante uma comunidade histórica) e geográfica (sua generalização no espaço atesta a coesão desta)”. CERTEAU, Michel de; JULIA, Dominique; REVEL, Jacques. **A cultura no Plural**. 4ªed. Campinas - SP: Papirus, 2005. p.55, 87.

³⁹² A IAB foi fundada em 1913 em São Paulo e atuou em diversas cidades brasileiras, promovendo principalmente concertos musicais.

³⁹³ PUGET, Gentil. “Movimento Artístico”. **Revista Guajarina**. s/n. Belém, 12/12/1937. p.9.

A verdadeira música regional e nacional estava em construção e deveria ser buscada em meio à cultura popular tradicional. Todavia, a sua “elevação” artística somente ocorreria pelo trabalho dos compositores cultos, formados pelos cânones acadêmicos. A música popular, elevada à condição de Arte, retornaria ao povo, contribuindo para a sua “educação”, levando-o a reconhecer a verdadeira música regional e nacional. Assim, o músico manifestava-se intelectualmente distante dos modos de vida e saberes do povo.³⁹⁴

Como a maioria dos músicos e compositores de sua geração, Gentil Puget participou de programas radiofônicos e também organizou recitais de suas composições em Belém, em Manaus e no Rio de Janeiro. Waldemar Henrique, diretor musical da Rádio Clube, antes de sua partida para a capital federal, recomendou a Edgar Proença o nome do compositor para assumir o cargo na P.R.C-5³⁹⁵. Teve início então a amizade de Puget com Edgar Proença, um dos fundadores da rádio.

A amizade com Proença e sua atuação como diretor musical e radialista da Rádio Clube levaram-no à revista “Pará Ilustrado”³⁹⁶. Em coluna intitulada “Ondas Sonoras”, passou a divulgar a programação radiofônica e a fazer a crítica musical local e nacional.

Em 1939, quando “Ondas Sonoras” estava para completar dois anos, Puget explicou por que a coluna havia sido criada, expondo o objetivo da seção:

Foi a vontade amiga, leal, sincera e desinteressada de Edgar Proença que fez surgir nas paginas de sua magnífica revista “Pará Ilustrado”, esta seção que até hoje viemos mantendo n’uma justa retribuição ao desejo de seu espírito.

³⁹⁴ Segundo Bomeny, no que se refere à educação, a intelectualidade brasileira acreditava que “o desenvolvimento no Brasil, de uma sociedade civilizada e mais justa seria obra de uma elite ilustrada e bem preparada para a condução da vida em sociedade. Uma elite que, formada de acordo com o melhor e mais rigoroso cardápio civilizatório, se tornaria capaz de orientar com responsabilidade e rigor moral a extensa camada da população dela dependente para seguir o curso em direção à vida organizada”. BOMENY, Helena. “Os dezessete e setecentos”. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José (Org.). **Decantando a República: Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira**. Vol.2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. p.136.

³⁹⁵ A Rádio Clube do Pará, primeira rádio difusora do Norte foi fundada em 1928 por Edgar Proença, Roberto Camelier e Eriberto Pio.

³⁹⁶ A revista “Pará Ilustrado” era dirigida por Edgar Proença.

Eis, como surgiu, simples, desataviada e despida de qualquer vaidade e interesse “Ondas Sonoras” a página que dedicamos inteiramente a esse fator máximo do século que se chama – rádio.

Quando “Ondas Sonoras” surgiu nas páginas elegantes e modernas do magazine de Edgar Proença – uma intuição e um desejo transiamos para ela: o esforço ingente de sermos útil em alguma coisa para com a nossa rádio-difusora, não só orientando seus organizadores de programas como incentivando todos aqueles que entre nós surgissem com todas as probabilidades de êxito aparecendo nas ondas sonoras de P.R.C.5.³⁹⁷

O músico considerava o rádio³⁹⁸ a grande invenção do século XX, um dos signos da modernidade. Além do mais, acreditava também que era “fator de educação dum povo”³⁹⁹, um instrumento privilegiado para educá-lo e “civilizá-lo”, levando ao seu conhecimento a “boa música” erudita e popular.⁴⁰⁰

Gentil Puget atribuía um papel pedagógico importante ao rádio e à música. Acreditava que o povo precisava ser educado para conseguir desenvolver suas potencialidades, e essa educação seria conseguida por intermédio do rádio e da música, não a música considerada popularesca, mas a que estava sendo construída pelos compositores eruditos.

Segundo o músico, foi o interesse de Proença pela radiodifusão que levou à criação da coluna “Ondas Sonoras”, fazendo com que, a partir de então, a “Pará Ilustrado” passasse a ter uma seção dedicada inteiramente à divulgação da

³⁹⁷ PARÁ ILLUSTRADO. Seção “Ondas Sonoras”. Ano II. n.31. Belém, 9/05/1939. p.15.

³⁹⁸ Pinto, referindo-se aos primórdios da radiodifusão no Brasil, afirma que: “Em seu início a radiodifusão desenvolveu-se com a formação de pequenos grupos de pessoas, uma elite interessada em seus aspectos lúdicos, técnicos e/ou pedagógicos.” PINTO, Maria Inez Machado Borges. “A reinvenção das tradições no cenário da modernidade: a radiodifusão e as suas raízes urbanas”. **Artcultura: Dossiê História e Música**. n.9 Uberlândia - MG: Edufu, jul-dez, 2004.p141.

³⁹⁹ A VOZ DO GRÁFICO. Ano I. n.2. Belém, 27/09/1939.

⁴⁰⁰ Ao analisar a relação entre representações regionais e nacionais a partir da trajetória artística de Carmen Miranda, Kerber considera que o rádio foi largamente utilizado na década de 1930 com o intuito de construir a nova identidade nacional. De acordo com o autor, “o poder do rádio está associado à grande distância que poderia alcançar num mesmo instante. Isto ia ao encontro da necessidade da política getulista de unir, simultaneamente, *corações de norte a sul*, ou seja, unir a nação de uma forma quase mágica, fazendo com que a própria voz de Vargas e a de cantores, como Carmen Miranda – que representavam não mais as regionalidades da República Velha, mas a nação brasileira unida através de uma identidade comum –, agora fossem ouvidas por todos os brasileiros”. KERBER, Alessandro. “Carmen Miranda entre representações da identidade nacional e de identidades regionais”. **Artcultura: Dossiê História e Música**. Vol.7. n.10. Uberlândia - MG: Edufu, jan.-jun. 2005. p.124.

programação da emissora de rádio e levando Gentil Puget a exercer a crítica musical local e nacional.

A atuação como crítico musical, conforme revelou, trouxe-lhe alguns dissabores:

“Ondas Sonoras” tem sido dentro das possibilidades de nossos esforços o espelho onde o nosso senso de crítica tem plasmado todas as diretrizes que o radio-difusão vai apresentando em si através do momento que ele atravessa.

Tanto tem elogiado o elemento novo e desconhecido que surge entre nós como também tem muita vez apontado erros e falhas n’aqueles que são esplendidas realidades.- porque assim o nosso modo de pensar e de ajuisar as cousas nos obriga a tal...

Quantas vezes não sofremos o dissabor de perdermos um amigo que sempre nos cercou, porque dissemo-lo a verdade?

Por mais d’uma vez tivemos de enfrentar criaturas que julgavam-se isentas de qualquer comentário de nossa parte, e que investiram contra nós, porque, simplesmente, apontamos falhas e deslises nas suas atuações radiofônicas.⁴⁰¹

A sua atuação em “Ondas Sonoras”, segundo Puget, o indispôs com algumas pessoas, pois acreditava que incentivar e apontar erros e falhas daqueles que se dedicavam às atividades musicais contribuiria para que a música popular fosse alçada à condição de “boa música”. Em outras palavras, considerava a crítica realizada fundamental para a elevação musical de Belém. Além da revista “Pará Ilustrado”, publicou artigos também nos periódicos “A Semana”, “A Voz do Gráfico” e “Guajarina”.

Ainda muito jovem, Puget começou a pesquisar a cultura popular paraense. Junto com outros intelectuais, como Dalcídio Jurandir, De Campos Ribeiro e Bruno de Menezes, frequentou terreiros de Macumba⁴⁰² e, posteriormente, realizou estudos sobre a cultura africana no Pará.

⁴⁰¹ PARÁ ILLUSTRADO. “Ondas Sonoras”. Belém, AnoII, n 36, 23/07/1939.p.17.

⁴⁰² No Pará a macumba era “o antigo batuque e o babaçuê, modernizado, sincretizado com o tambor-de-mina do Maranhão, o candomblé da Bahia e a umbanda carioca, e ainda, com alguns traços de pajelança cabocla”. SALLES, Vicente. **O Negro no Pará sob o regime da escravidão**. 2ªed. Brasília: Ministério da Cultura; Belém: Secretaria de Estado de Cultura/ Fundação Cultural do Pará “Tancredo Neves”, 1988. p.191.

Em 1940 resolveu se transferir para o Rio de Janeiro, onde foi apresentado por Eneida de Moraes a escritores e músicos de formação erudita, sem, entretanto, conseguir de imediato lançar sua produção musical. Nesse mesmo ano, foi entrevistado pela revista “Dom Casmurro”, esboçando sua trajetória artística no Pará.

Com temperamento instável e introvertido, inicialmente enfrentou dificuldades para se adaptar ao meio intelectual e musical na capital federal. Contudo, aos poucos, Gentil Puget foi se fazendo conhecer. Trabalhou na Rádio Mayrinck Veiga, na Rádio Nacional e na Rádio Ministério da Educação. Patrocinado pela revista “Dom Casmurro”, fez apresentação no Atelier Nicolas⁴⁰³, escreveu artigos sobre o folclore amazônico e, no ano de 1945, apresentou programa radiofônico intitulado “Lira do Povo”, em que discorria sobre temas referentes à cultura popular do Norte e do Nordeste brasileiro.

Vivendo no Rio de Janeiro desde 1940, o músico, em carta ao pai escrita em 1947, mostrou-se saudoso e melancólico:

Recebi [...] a encomenda que enviou-me. Os doces me fizeram recordar Sta. Izalbe, a fortuna de nosso sitio, aquele “mundão” de cousas que o tempo levou em sua avalanche, papai.

O cheiro de papel foi [ilegível] de doces aromas nossa roupa desde as camisas de sair à rua até os lençóis com que me agasalho à noite.⁴⁰⁴

Em seguida, Gentil Puget confirmava ao pai que seu estado de saúde era grave:

Quanto aos seus constantes sonhos a respeito de minha saúde refletem sem dúvida a pura verdade – continuo doente. [...] O último desastre sofrido ano atrasado deixou-me completamente traumatizado em pior situação o órgão principal – o coração. Há uma taquicardia quase que absoluta em mim. Daí viver sempre tendo distúrbios a cada instante “Coramina”⁴⁰⁵ vive na minha

⁴⁰³ SALLES, Vicente. **Música e Músicos do Pará**. 2ªed. Belém: Secult/ SEDUC/ AMU-PA, 2007. p.274.

⁴⁰⁴ Carta de Gentil Puget a seu pai. Rio de Janeiro, 28/09/1947. Museu da Universidade Federal do Pará/ Acervo Vicente Salles. Pasta 04.

⁴⁰⁵ Estimulante cardíaco e respiratório.

mesinha de cabeceira, como se fora um enfeite, ou melhor, um frasquinho de perfume de uso constante para mim. [...] Será o que Deus e Santo Antônio determinarem.⁴⁰⁶

No ano seguinte, em 8 de abril de 1948, Gentil Puget faleceu no Rio de Janeiro, de tuberculose pulmonar. A Comissão Nacional do Folclore fez publicar nos Jornais Correio da Manhã e Jornal do Comercio, do Rio de Janeiro, notas de pesar pelo falecimento do folclorista.⁴⁰⁷

Gentil Puget, Waldemar Henrique, Jayme Ovalle, Iberê de Lemos, Mário Neves, Satiro de Melo, entre outros, fizeram parte de uma geração de músicos paraenses⁴⁰⁸ de formação erudita que, sob o impacto das ideias modernistas, estabeleceram um diálogo com o popular e o regional. O interesse pelo popular ocorreu mediante a busca e descrição dos modos de vida do caboclo nos meios rural e urbano, levando-os a procurar salvar, por meio do folclore, as tradições populares da extinção. Lançar um olhar sobre o modernismo por intermédio da produção musical de Gentil Puget é o desafio que se pretende alcançar nas páginas seguintes.

4.3 O POPULAR E O REGIONAL: QUESTÕES E COMPOSIÇÕES

Mamãe pila o milho/ eu também vou pilando;/ enquanto ela pila/ eu já vou peneirando.

Vou peneirando,/ vou peneirando – oi!/ penera, penera, penera, meu bem!/ vou peneirando, vou peneirando/ penera, penera, meu bem, penerá!/ [...] ⁴⁰⁹

⁴⁰⁶ Carta de Gentil Puget a seu pai. Rio de Janeiro, 28/09/1947. Museu da Universidade Federal do Pará/ Acervo Vicente Salles. Pasta 04

⁴⁰⁷ Notas foram publicadas no Correio da Manhã e no Jornal do Comercio, respectivamente, em 17 e 22 de abril de 1948.

⁴⁰⁸ Salles considera que essa geração de músicos paraenses “ingressou na história da música brasileira como autênticos criadores de canções [...] que, apoiados por interpretes, cantores, pianistas, violonistas, etc., na arte erudita e popular, representaram o extremo Norte, com suas músicas e suas lendas”. SALLES, Vicente. **Música e músicos do Pará**. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1970. p.12.

⁴⁰⁹ Penera, meu bem, penera. Gentil Puget. Museu da Universidade Federal do Pará, Acervo Vicente Salles. Pasta 02.

Gentil Puget⁴¹⁰ coletou canções, brinquedos, poesias e temas musicais regionais populares⁴¹¹ para utilizá-los como fontes de “inspiração” em suas composições. Quando o músico desembarcou no Rio de Janeiro em 1940, levava na bagagem aproximadamente 587 melodias e cerca de 5 mil temas musicais do folclore amazônico, recolhidos nas suas andanças pelo interior e na sua convivência com as camadas populares.

Ainda em vida, dividiu sua obra em: *Cenas Amazônicas*, *Lendas Amazônicas*, *Temas Paraenses*, *Motivos do Folclore Negro*, *Canções Regionais Paraenses* e *Canções*.⁴¹² Parte desse material foi utilizada por folcloristas e escritores, como Cecília Meireles, em suas publicações sobre o folclore brasileiro.⁴¹³ Pretendia publicar dois livros sobre o folclore amazônico – “Ritos e festas da Amazônia” e “Orixás e terreiros de Belém” – e um livro de poesias intitulado “Rapsódia”⁴¹⁴. Entretanto, o músico faleceu antes de conseguir seu objetivo; os livros não foram publicados e a maior parte do material organizado por Gentil Puget se perdeu com o falecimento do folclorista.

Na década de 1930, o músico paraense compôs diversas músicas em que a temática era o universo popular amazônico. As canções de sua autoria são frutos de inspiração folclórica, e sua abordagem artística identificava-se com uma escrita que se pretendia nacional. Em sua breve vida, recolheu, arquivou e divulgou vasto material folclórico que continuamente foi absorvido em seu fazer artístico.

Na capital do Pará, cercada de rios e floresta, porta de entrada para a Amazônia, quando Gentil Puget nasceu, em 1912, a economia gomífera entrava em crise na região. Homens de diferentes procedências movimentavam-se pela cidade contando histórias de miséria, sofrimento e solidão.

O músico cresceu ouvindo narrativas sobre a falência da atividade gomífera e suas consequências para a cidade; sobre os sonhos, as dores e os sofrimentos de

⁴¹⁰ Devesse a Vicente Salles os esforços para recuperar parte da memória musical de Gentil Puget.

⁴¹¹ Apenas três canções tiveram suas partituras impressas: “Sabiá Cantado”, “Assaf” e “Tacacá”. E somente as duas últimas foram gravadas em LP, em 1941, por Gastão Fomenti, mas não tivemos acesso às gravações originais.

⁴¹² REVISTA CARIOCA. Ano 11. n.665. Rio de Janeiro, 03/08/1946. p.38.

⁴¹³ SALLES, Vicente. **O Negro na formação da sociedade paraense**. Belém: Paka-Tatu, 2004. p.219.

⁴¹⁴ REVISTA CARIOCA. **O folclore amazônico**: Na palavra, na poesia e na música de Gentil Puget. Ano 11. n.665. Rio de Janeiro, 03/08/1946. p.38.

diferentes sujeitos que transitavam pela cidade vindos dos subúrbios, das ilhas próximas a Belém, dos seringais, do Marajó, do nordeste; e também sobre o imaginário amazônico, com suas lendas, mitos, superstições, feitiços e cânticos que povoavam o universo do homem suburbano, ribeirinho e interiorano. Sua produção artística não apresentava crítica política ou social, mas retratava uma Amazônia cotidiana e concreta, revelando aspectos sobre a sociedade e seus sujeitos.

Mostrou-se um apaixonado pelas “coisas de sua terra” e desejoso de divulgar a Amazônia e o Pará. Ao estudar o folclore, viveu as emoções do contato com a cultura popular, e procurou incorporá-lo à sua produção artística e intelectual, revelando um Brasil desconhecido, no qual o folclore surgia como o fundamento doutrinário para dar ensejo ao discurso nacional.

A Amazônia representada por Gentil Puget apresentava-se ora com traços que remetem à cidade e seus costumes, ora com traços que remetem à mata, à roça, à natureza. A canção “Sabiá Cantadô”, apresentada na “Noite da Canção Brasileira”, referia-se à natureza amazônica, sua fauna e flora:

Sabiá cantô di madrugada
 Sabiá cantô no arvoredado
 E a cabôca cheirosa a pau de Angola
 Foi s'imbora pro riacho
 Com sôdadi de vancê
 E a madrugada foi andando para a mata
 Ouvindo o sabiá
 A cantá pró amanhecer

Canta, canta, canta
 Passarinho da minha terra!
 Canta, canta, canta
 Na folhagem do arvoredado!
 O teu cantá
 Traz a alma di amô
 De lá d'quela gente

Que escuta o teu gorjeio
 A tua cantiga tem
 Doçura e tem sabô
 Da cabôca mandigueira
 Que ficô sem seu amô

Mas veio o dia
 Sabiá já não cantô
 Em tudo havia a saudade de seu canto
 E a cabôca
 Toda cheia de tristeza
 Foi andando pro riacho
 Com vontade de te vê
 E a folhagem do
 Arvoredo foi caindo
 Foi caindo pelo chão
 Com saudade de vancê, Sabiá!⁴¹⁵

“Sabiá Cantadô”, primeira canção regionalista de Gentil Puget, remete à fauna e flora amazônica. O canto suave do pássaro fazia a “cabocla mandigueira” lembrar-se saudosamente do seu amor, que se encontrava distante. O silenciar do pássaro aumentava a tristeza da cabocla, que agora sentia saudades de seu amor distante e dos gorjeios do sabiá. Entretanto, não era somente a cabocla que se ressentia da ausência do canto do sabiá; a floresta também sentia sua falta. Tristeza, saudade, melancolia e solidão, simbolicamente, invadiam a todos: homem e natureza. Era a imensidão do espaço, da floresta e dos rios que levava o homem amazônico a exercitar sua imaginação: exaltando a natureza que o cercava ou deixando-se invadir pelos mitos, lendas e superstições que povoavam esse universo.

O compositor, ao procurar aproximar o cântico suave e melancólico do sabiá ao amor puro e simples do homem da roça, do caboclo, do ribeirinho, identificava-os. Suavidade, melancolia, simplicidade e pureza “originais” se faziam presentes na

⁴¹⁵ PUGET, Gentil. **Sabiá Cantadô**. Museu da Universidade Federal do Pará. Acervo Vicente Salles, pasta 2.

música, na “alma do povo”, uma sensibilidade que o músico desejava expressar em sua composição.

Diante de um passado pouco “heroico”, marcado pela escravidão e submissão cultural, a “Amazônia paraíso” era o território que permitia retornar às origens, ao ponto inaugural da história brasileira, uma fonte de identidade e união. A beleza natural amazônica, sua floresta, rios, fauna, flora e seu imaginário constituíam-se, portanto, em referências, em refúgio seguro à construção da identidade regional e nacional.

Na canção “Roceirinha” encontram-se referências ao cotidiano e ao trabalho do caboclo amazônico⁴¹⁶:

Lá no meu sitio, pela festa de Santana,
És a roceira que parece a mais bonita,
Com teu cabelo de baunilha e priprioica
Amarradinho e enrolado numa fita

Eu fico doido, fico leso não sei como
Toco a viola com o próprio coração
E dentro dele o ciúme me provoca
Com uma raiva deixo, deixo de tocar
Bate o forno
Mexe a farinha
Ó roceirinha
Expreme o tipiti

Lá no meu sitio, pela festa de Santana,
És a roceira que parece a mais bonita,

⁴¹⁶ Lima considera que o termo “caboclo” é fundamentalmente um termo de classificação social que caracteriza-se “por uma referência similar ao outro e à exclusão. [...] Na maior parte das vezes, o termo é rejeitado por aqueles que designam”. Detentor de forte conotação pejorativa, a autora afirma que “caboclo é sempre o outro”, transmitindo um sentido, um significado “de que o outro é inferior”. Portanto, sua utilização constitui-se num meio de o locutor “atribuir a identidade de branco a si próprio”. LIMA, Deborah de Magalhães. “A construção histórica do termo caboclo: sobre estruturas e representações sociais no meio rural amazônico”. **Novos Cadernos NAEA**. Vol.2. n.2. Belém, dez. 1999. p.10-1. No entendimento de Chartier, esse distanciamento busca “delimitar, caracterizar e nomear práticas que nunca são designadas pelos seus atores”, mas sim por cientistas, literatos, folcloristas, músicos, que, externamente, definem a cultura popular. CHARTIER, Roger. “‘Cultura popular’: revisitando um conceito historiográfico”. **Estudos Históricos**. Vol.8. n.16. Rio de Janeiro, 1995. p.179.

Com teu cabelo de baunilha e priprioça
Amarradinho e enrolado numa fita

Roceirinha,
Serás minha,
Eu já não posso mais te espera!
Roceirinha,
Eu te juro,
Que do meu sitio ei de te levar!⁴¹⁷

O trabalho cotidiano desenvolvido pela roceira despontava na canção. O processo de preparação da farinha era longo, cansativo e realizado coletivamente. Enquanto os homens arrancavam os pés de mandioca do roçado, as mulheres organizavam o material necessário ao preparo da farinha. Depois de arrancada do roçado, a mandioca era colocada de molho e, posteriormente, encaminhada para a casa do forno, onde se iniciava a elaboração da farinha.

As mulheres se dividiam em grupos: algumas limpavam a mandioca, outras tratavam de descascá-la, ralá-la, espremê-la e peneirá-la. Após a mandioca ser peneirada, escolhia-se entre as mulheres aquela que ficaria responsável pela preparação da farinhada. Começava-se então a depositar punhados de massa de mandioca no tacho e revirá-la com o rodo especialmente preparado para essa atividade. Ao seu redor, o rebuliço era geral: ouviam-se versos, toadas e relatos de “causos” acontecidos na comunidade.⁴¹⁸

No final do dia, quase ao pôr-do-sol, a farinha ficava pronta. A atividade estafante, que requeria habilidade, força e resistência por parte da trabalhadora, chegava ao fim. Era então o momento de agradecer e festejar. Cada um arrumava-se e dirigia-se à casa da responsável por fazer a farinha. Ali se realizaria a ladainha e, em

⁴¹⁷ PUGET, Gentil. **Roceirinha**. Museu da Universidade Federal do Pará. Acervo Vicente Salles, pasta 2.

⁴¹⁸ Ao analisar as transformações ocorridas nas relações de trabalho nas comunidades “tradicionais” da Amazônia, Castro indicou que ainda hoje existe em algumas comunidades “uma integração entre a vida econômica e social do grupo, em que o mundo do trabalho faz parte da cadeia de sociabilidade e a ela é indissociavelmente ligado. Facilitam encontros interfamiliares, realizações de festas, perpetuação de rituais e outras modalidades de trocas não econômicas”. CASTRO, Edna. “Tradição e Modernidade. A propósito de processos de trabalho na Amazônia”. **Novos Cadernos NAEA**. Vol.2. n.1. Belém, dez. 1999. p.36.

seguida, o baile, em que se tocava “o choro, o picadinho, a polka, a mazurka, o samba da roça”⁴¹⁹. Era nos cânticos de trabalho, no rebuliço festivo após o encerramento das atividades cotidianas, nas ladainhas em agradecimento à boa colheita, na diversidade de sons, ritmos e timbres entoados durante o baile comemorativo que Gentil Puget buscava encontrar a autenticidade e originalidade da música regional e a “inspiração” para compor suas canções.

A roceirinha ou caboclinha⁴²⁰ aparece representada como uma mulher forte, habilidosa, resistente, que enfrentava bravamente as dificuldades da vida na roça e que detinha um saber sobre os recursos naturais que possibilitavam a sua exploração e utilização para a sobrevivência. Aparece também representada por sua beleza, graciosidade, doçura e sensualidade, escondida na simplicidade dos seus trajes e enfeites: vestido de chita e chinelo, cabelos amarrados com uma fita e perfume com ervas aromáticas da Amazônia. A representação esboçada, na medida em que classificava, separava e hierarquizava, servia para marcar as distâncias sociais e culturais estabelecidas entre o homem/mulher rural e aqueles que viviam na capital.

A cabocla era a moradora típica da floresta, primitiva, rústica, mas que atraía o olhar, era objeto de desejo, símbolo de uma sensualidade dócil, domável, domesticável pelo homem civilizado, culto e branco que vinha da cidade e sonhava em levá-la para a capital.

A forma de organização e os instrumentos de trabalho, o conhecimento da natureza e as formas de manejo dos recursos naturais, a religiosidade, as redes de

⁴¹⁹ PUGET, Gentil. **Putirum**. 2º programa da série “Lira do Povo”. Rio de Janeiro, Rádio Ministério Educação, 23/07/1945. O folclorista esclareceu que o Putirum era “congraçamento de criaturas que cooperam para a realização de serviços puramente agrícolas”.

⁴²⁰ Ao discutir como a construção histórica e o uso da palavra “caboclo” refletem a história da formação da sociedade amazônica, Lima afirma que “[...] a conotação masculina do caboclo está relacionada com o papel econômico dos homens na execução das atividades de subsistência mais próximas da natureza: a caça e a pesca. [...] Embora a mulher cabocla desempenhe um papel econômico chave, ela só aparece em associações secundárias ao protótipo. Em relação ao papel do homem, o dela é menos exótico e mais próximo da cultura, isto é, a agricultura e as atividades domésticas. Ela é apresentada, entretanto, em outro contexto: como a ‘caboclinha’, simbolizando uma sensualidade mansa”. Na perspectiva do gênero, segundo a autora, os estereótipos caboclo/cabocla podem ser interpretados por meio da história da colonização. Ela afirma que: “Os colonizadores portugueses foram principalmente homens, que tomaram as índias como esposas ou concubinas. A história da conquista masculina da Amazônia esta simbolizada em ambos os estereótipos: o estereótipo masculino do exótico caboclo caçador e pescador, que enfrenta a natureza selvagem, e o estereótipo feminino, que representa a domesticação masculina da sexualidade indígena.” LIMA, Deborah de Magalhães. “A construção histórica do termo caboclo: sobre estruturas e representações sociais no meio rural amazônico”. **Novos Cadernos NAEA**. Vol.2. n.2. Belém, dez. 1999. p.12-3.

sociabilidade e solidariedade de caboclos/caboclas, tipo social considerado característico da Amazônia, apontavam modos de vida distintos daqueles existentes no urbano. Ao mesmo tempo em que se procurava positivar o modo de vida e os sujeitos sociais presentes na Amazônia, indicava-se a imagem de um território e de um povo primitivo, que resistia ao avanço do progresso, mas que, invariavelmente, seria por ele conquistado; tal imagem se contrapunha à cidade, espaço do moderno e do homem branco, culto e civilizado.

Na canção “Samba da roça” a temática desenvolvida pelo compositor era a festa na roça:

Samba, cabôco, samba êh!

Que a coisa tá prá virá...

Samba, cabôco, samba êh!

Que a coisa tá prá virá...

Vamo afinar o cavaquinho,

o clarinete e o violão!

Vou tocar neste furdunço

Vou dançá de pé no chão!

Samba, cabôco, samba êh!

Que a coisa tá prá virá...

Samba, cabôco, samba êh!

Que a coisa tá prá virá...

Tem cachaça e meladinha,

tem festança no terreiro,

vem depois a ladainha,

todo o povo vem rezar!

Samba, cabôco, samba êh!

Que a coisa tá prá virá...

Samba, cabôco, samba êh!

Que a coisa tá prá virá...

Todo mundo escolhe a dama,

efetivo e proibido,

de repente o nosso frevo,

pega fogo ao pé do ouvido!

Samba, cabôco, samba êh!

Que a coisa tá prá virá...

Samba, cabôco, samba êh!

Que a coisa tá prá virá...

Tudo isso foi ciúme

da danada da Reimunda

que me deixa ficá de molho

dia inteiro no xadrez!⁴²¹

A canção iniciava-se com um convite, um chamamento do caboclo à dança: “Samba, cabôco, samba êh!/ Que a coisa tá prá virá...” E, em seguida, indicavam-se os instrumentos que iriam animar o momento lúdico: o cavaquinho, o clarinete e o violão. No “furdunço”, no “arrasta-pé”, realizado em espaço com chão de terra batida, o caboclo bebia cachaça e meladinha, dançava, namorava. A canção encerrava-se indicando a prisão do caboclo após causar uma briga durante a festa por “ciúme da danada da Reimunda”.

Em “Nêga Dengosa”, a festa abordada era “um baile sem licença”, uma prática cultural dos afrodescendentes:

Ó nêga que denço é esse?

Prá que esse denço todo?

Quando tu danças, nêga,

Teus passos são seguros

⁴²¹ PUGET, Gentil. **Samba da Roça**. Museu da Universidade Federal do Pará. Acervo Vicente Salles, pasta 2.

Ai! Dança Doutô,
 Corre Doutô,
 Que a polícia aí vêm!

É um baile sem licença,
 Cada entrada é dois mil réis,
 Invenção de Mané Gaia
 No sitio dos prequetéis (êh! êh!)
 Ai! Dança Doutô,
 Corre Doutô,
 Que a polícia aí vêm!

Mas aqui tenho minha nêga muito boa
 Rebolindo, revirando, no meu braço
 E no meu corpo, vem samba – ah... ah...
 Ah... ah... ah... ah...
 Vem cá pra fora do terreiro, minha nêga,
 Vou dizer-te no chamego: vem dançá
 Que a lua é cheia e te alumeia – ah.. ah...
 Ah... ah... ah... ah...⁴²²

Enquanto em “Samba da roça” a festa realizava-se na roça, como indicava o título da canção, em “Nega dengosa” o território em que ocorria o baile era o terreiro. Tipos sociais eram apresentados pelo compositor: Mané Gaia, a negra e o Doutô. A festa, com entrada a “dois mil réis”, era realizada ilegalmente, indicando a repressão às práticas culturais dos afrodescendentes, repressão que o autor procurou reforçar ao avisar: “Corre Doutô/ Que a polícia aí vem!”

Na canção o compositor apresentava a mulata com seu andar afetado, dengoso, demonstrando a segurança que possuía em relação ao corpo. Ela era o centro da festa, rebolando, revirando, enfim, dançando chamava a atenção para si. O doutor, homem culto que vinha do centro da cidade para dançar na festa suburbana, temia ser

⁴²² PUGET, Gentil. **Nêga Dengosa**. Museu da Universidade Federal do Pará. Acervo Vicente Salles, pasta 2.

abordado pela polícia. E Mané Gaia era quem realizava o baile e recebia “no sitio do prequetéis”⁴²³ os populares, os homens simples do povo.

Já na canção “Arraial” o compositor procurou retratar a agitação, a movimentação intensa e a alegria dos diferentes sujeitos presentes na festa em homenagem a Nossa Senhora de Nazaré:

Caboclinha desceu lá da roça
Pra cumprir sua promessa.
Trouxe uma vela de cera e uma reza que ela aprendeu.
Caboclinha chegou no arraial,
Caboclinha esta no arraial
Num vestidinho de chita
E sandália nos pés.

Quem compra quindim, bombocado,
Pipoca torrada de seu taboleiro?

Ela faz promessa a Nossa Senhora
De vir a sua festa coberta de jóias,
E vender quitutes na sua barraquinha.
Êta, gente! Vamos ver
O que tem lá?
Tem mulata cheirosa
Que samba em noite de festa!
(breque: O que é que tem mais?)
- tem comida gostosa feita por mão de Iaiá...

- Quindim, bombocado, pipoca torrada!
- Quindim, bombocado, pipoca torrada!

Tem gente no Largo,
Bandeira no espaço, comida gostosa,

⁴²³ O vocábulo “prequeté” deriva de “precata”, um tipo de sandália utilizado pelas camadas populares na Amazônia.

Fanfarra que toca!
Que saudade você me deixou!⁴²⁴

No Largo de Nazaré, território onde se realizava a festa, aglomerava-se uma multidão anônima que dava vida, som, cor e movimento ao local. Homens e mulheres movimentavam-se de um lado para outro apreciando e deixando-se envolver pela alegria e curiosidade diante do arraial em festa. As barracas e barraquinhas de palha enfeitadas com bandeiras de papel colorido, os carrosséis de cavalinhos rondando, a banda tocando, o samba freminho, a roleta rodando, o cheiro das comidas típicas impregnando o ar – casquinho de muçã, pato no tucupi, maniçoba –, o som dos pregões entoados pelas vendedoras de quindim, bombocado, pipoca torrada: era nesse espaço festivo, em que imperavam a simplicidade e a tradição, que o músico acreditava perceber sons, ritmos, timbres e melodias representativas da musicalidade popular.⁴²⁵

No arraial encontrava-se a caboclinha que vinha da roça para cumprir promessa, a mulata cheirosa⁴²⁶ que sambava em noite de festa e Iaiá, que fazia comidas gostosas. Mediante a representação dos tipos femininos ocorria o encontro das três “raças” representativas do povo brasileiro. Três personagens, três tipos

⁴²⁴ PUGET, Gentil. **Arraial**. Museu da Universidade Federal do Pará. Acervo Vicente Salles, pasta 2.

⁴²⁵ Para Matos, as cidades não caracterizam-se e identificam-se somente pelas imagens, elas “possuem polifonia e musicalidade, constituindo ‘paisagens sonoras’, que se caracterizam por: sons fundamentais (criados pelos elementos da natureza – água, ventos – é também pelas máquinas, que se tornam hábitos auditivos), sinais (sons destacados e ouvidos conscientemente como sinos, apitos, sirenes, constituem-se em recursos de avisos acústicos, podendo anunciar um acontecimento aprazível e/ou catastrófico) e marcas sonoras (sons únicos ou que possuam determinadas qualidades, sendo significativo ou notado pelo habitantes do lugar)”. MATOS, Maria Izilda Santos de. **A cidade, a noite e o cronista** - São Paulo e Adoniran Barbosa. Bauru - SP: EDUSC, 2007. p.36.

⁴²⁶ Segundo Figueiredo, em 1917 João Affonso Nascimento realizou uma exposição sobre os três séculos dos trajes e da moda paraenses. Nessa exposição o crítico de arte traçou uma genealogia dos tipos étnicos e descreveu os trajes por eles utilizados. O primeiro tipo seria a preta mina, negra africana submetida à escravidão; o segundo seria a crioula da terra, “ponte entre o passado africano e a mestiçagem nacional”; e finalmente a mulata paraense, “cozinheira ou costureira, *amassadeira de açai ou vendedeira de tacacá* [...]”. Seu retrato revelava uma mulher bonita com feições de mestiça, robusta, elegante, amando o asseio e os perfumes fortes feitos de raízes e ervas nacionais. Nos trajes, “usava corpete decotado, de mangas curtas e tufadas, saia pelos tornozelos, toda em roda da mesma altura, de folho na beira”, e as mesmas chinelinhas da crioula maranhense. Nos cabelos, os ramalhetes de jasmims; no pescoço, um colar de ouro com medalha na frente, e “nas costas, sobre o cangote, para afugentar feitiços e maus olhados, enorme figa de azeviche”. Esse último tipo estava quase desaparecendo das ruas de Belém. FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. **Eternos Modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia (1908-1929)**. Tese (Doutorado em História Social), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2001. p.142. Na canção intitulada “Tacacá”, citada no capítulo I, o compositor descreve a mulata com termos próximos aos utilizados por João Affonso Nascimento em 1917.

étnicos, três sensibilidades que, simbolicamente, indicariam a ideia de uma música mestiça, nova, jovem, produzida a partir de sucessivas fusões. Diante da diversidade étnica, buscava-se por meio da música a homogeneização cultural. Tentava-se forjar uma música popular que, representativa da nacionalidade, pudesse atuar como fator agregador da nação.⁴²⁷



Figura 21 - Assaí. Capa da partitura da canção “Assaí”, gravada por Gastão Fomenti em 1941. Acervo Vicente Salles/ Museu da UFPA.

Na canção “Assaí”, gravada por Gastão Fomenti em 1941, a temática era uma prática alimentar do paraense:

⁴²⁷ Na figura, no lado direito, observam-se os paneiros cheios de frutos para serem vendidos e transformados na bebida apreciada pelos paraenses - “assaí”.

Quem vai ao Pará?

Parou...

Tomou assaí?

Ficou!

Quem chegar em minha terra

Há de ver açazeiros carregados de assaí

Muita vela no Ver-o-Peso,

Tacacá com tucupi

Muita mulata cheirosa

Ê... cadê que volta mais?

Boi-bumbá lá no Jurunas

E círio de Nazaré

Com seu carro de milagres

Seu João vendendo cheiro pro

Cabelo das morenas

Na barraca de sinhá

Ê... cadê que volta mais?

Êta Belém do Pará

Ninguém sabe mas eu digo

Seu feitiço faz a gente

Ficar doido sem saber!...

Chegou no Pará?

Parou!

Olhou pra morena?

Gostou!

Tomou assaí?

Ficou!

Quem vai ao Pará?

Parou...

Tomou assaí?

Ora... ora!

Ficou!...

Quem chegasse à capital do Pará pelas águas deparava-se com uma imagem impressionante. De um lado as ilhas, os rios, a floresta, e de outro a cidade com um

⁴²⁸ PUGET, Gentil. **Assaí**. Museu da Universidade Federal do Pará. Acervo Vicente Salles, pasta 2.

amontoado de casas, ruas, luzes. O moderno e o civilizado despontavam em contraposição ao primitivo, ao rústico e ao arcaico, revelando assim as fronteiras em que os territórios do moderno e do tradicional apresentavam-se definidos.

Despontavam como repositórios do tradicional e do primitivo na região: os açazeiros margeando as ilhas próximas à cidade, carregados de açaí, fruto que, amassado em alquidar⁴²⁹ de barro, coado em peneira e depois servido em cuia preta com farinha, era muito apreciado pelos moradores dos bairros suburbanos; o Ver-o-Peso, onde ancoravam embarcações com velas multicoloridas e cheias de peixe, farinha, tucupi e açaí para serem vendidos aos populares na feira livre montada às proximidades do porto; os vendedores e vendedoras de ervas cheirosas e essências amazônicas utilizadas no banho, na roupa, no cabelo, para atrair namorado, marido, dinheiro, boa sorte e afastar olho gordo, azar; o Círio de Nazaré, com seu carro de milagres em que os promesseiros depositavam o “pagamento” pela graça alcançada; o bairro do Jurunas, com seus bois-bumbá que, nas noites alegres de São João, divertiam os moradores.

Na cidade o músico procurou grafar musicalmente as melodias dos pregões de rua que costumava ouvir desde criança. A rua 22 de junho, onde se localizava a residência da família de Gentil Puget, todos os dias era invadida por amoladores de tesouras, vendedores de frutas, de plantas, de ervas, de vísceras, de quinquilharias, de doces, entre outros, que lhe chamavam a atenção.

A canção “Cheiro Cheiroso”, interpretada por Marcilio Viana e Lucíola Araújo na P.R.C.5 em 1939, foi inspirada em um pregão de rua comumente entoado no dia de São João:

Patchuli, priprioca,
 pau de Angola,
 japana, orisa, cipó-catinga
 cheiro cheiroso
 de São João,

⁴²⁹ Vaso de barro ou de metal, baixo, em forma de tronco de cone invertido, e com diversos usos domésticos. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio**. 3ªed. São Paulo: Positivo, 2000.

tira caninga,
 tira feitiço
 esse banho de sinhá
 que ela faz no São João...
 esse banho de sinhá
 que ela faz no São João...⁴³⁰

Para Gentil Puget, os pregões de rua existentes em todas as cidades do Norte estabeleciam a fisionomia das urbes. Sobre essa prática dos vendedores ambulantes, comentou:

[...] os pregões desaparecem das ruas e avenidas da cidade absorvidos pelo comércio das feiras livres. Muitos deles já não se encontram aqui ou ali cruzando conosco a todo instante, a todo momento, mandando para o ar a mensagem lírica de sua voz, vestida de sons, tatuada de palavras simples ou frases ligeiras. Já não se vê mais o vendedor de modinhas passar, cantarolando pequenos trechos; já não se ouve a voz alegre do vendeiro de doces de tabuleiros dizer “aqui vai, aqui vai quitanda boa!” Já não se percebe mais o eco dos moleques tuiras⁴³¹ e traquinas a nascer e a girar no ar bradando de vez em quando: - balas! oia balas! tem de coco, gengibre e hortelã!⁴³²

“A fanfarra esquisita, bizarra e selvagem”⁴³³ dos pregões entoados pelos vendedores de rua era, para o músico, carregada de poesia, lirismo, encanto e doçura, expressão da musicalidade popular ameaçada de desaparecer em decorrência da instalação das feiras livres nos centros urbanos. Daí a necessidade de grafá-la musicalmente, preservando as suas melodias típicas e originais.

Gentil Puget escolheu o gênero “canção” para suas composições, marcadas pela simplicidade rítmica e melódica. Por meio delas, acreditava poder expressar a subjetividade, a psicologia presente na alma do povo. Insatisfeito com a produção

⁴³⁰ CANTOR BRASILEIRO. Vol 2. Belém: Oficinas Guajarina, out. 1939. p.8.

⁴³¹ Moraes define como “cinzento, preto, desbotado”. MORAES, Raymundo. **O Meu Dicionário de Cousas da Amazônia**. 2º vol. Rio de Janeiro: Alba, 1931. p.155.

⁴³² PUGET, Gentil. **Vozes pelas ruas do Brasil**. 8º programa da série “Lira do Povo”. Rio de Janeiro, Rádio Ministério Educação, 23/09/1945.

⁴³³ Ibidem.

musical existente em seu tempo, considerada inautêntica e sem originalidade, o músico procurou plasmar a verdadeira música regional.

Seus recitais foram destaque na imprensa local, em que foi reconhecido como o “[...] poeta da música regional”, o “moço artista [...] de que nos podemos envaidecer”⁴³⁴. Entretanto, percebe-se certa resistência à sua obra e à ambientação necessária à efetivação de sua produção artística. É provável que o interesse em ver sua produção artística reconhecida, bem como o “nosso provincianismo olhar sempre de esguelha quanto seja genuinamente nosso, bem amazonicamente nosso”⁴³⁵, tenha levado o músico a se estabelecer no Rio de Janeiro em 1940.

Na sua trajetória, Gentil Puget incorporou à sua produção artística a cultura popular amazônica. Acreditava que a Amazônia era um repositório de tradições, onde se deveria buscar a expressão da musicalidade regional e nacional. Era na Amazônia que, cheirando a “tradição e passado”, se encontrariam os sons, ritmos e timbres que serviriam de “inspiração” para os compositores eruditos criarem a verdadeira música brasileira.

Procurou forjar uma música popular e regional, tendo como fonte o folclore. Em suas composições, colocou em evidência a região, a floresta, os rios, a fauna e a flora, assim como os sujeitos nela inseridos, com seus modos de vida e trabalho, suas festas, crenças, mitos e lendas. Representou o homem e a mulher da Amazônia, o caboclo e a cabocla, como figuras rústicas, simples, mas dotadas de força e habilidade, que os permitia viver em condições adversas, e a região como o território da tradição e do passado, onde se encontraria a música representativa da nacionalidade.

⁴³⁴ O ESTADO DO PARÁ. 1º caderno. Belém, 26/08/1933. p.2.

⁴³⁵ Ibidem. p.2.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No Pará a historiografia tem sido particularmente fecunda em discussões que abarcam a sociedade amazônica desde a colonização até o auge da borracha, enfatizando relações econômicas, políticas e sociais. Entretanto, no decorrer desta pesquisa constatou-se a ausência de debates sobre a cidade, em seus múltiplos aspectos, após a crise da atividade gomífera na região. Menos ainda são aqueles que se “aventuram” pelo campo das relações culturais.

Ressalta-se, entretanto, que foi somente com a criação, em 2004, do Programa de Pós-graduação em História, em nível de mestrado, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Pará que as pesquisas historiográficas ganharam fôlego em Belém. O Programa tem possibilitado novas perspectivas e novas abordagens sobre velhos temas, e também sobre temáticas até então pouco exploradas pela historiografia regional.

Esta pesquisa, apesar de não estar diretamente vinculada ao referido Programa de Pós-graduação, insere-se no debate historiográfico regional e nacional como uma contribuição à história cultural na perspectiva musical.

Belém teve (e tem!) muitos músicos extraordinários. A maioria, no entanto, tem passado anonimamente pela história. Muitos possuem uma produção artística que permite recuperar traços do passado até então esquecidos pela historiografia. As letras das canções falam dos hábitos e costumes populares, de paixões, que podem ser dos próprios autores ou de outros sujeitos, mas que foram sentidas e vividas e representam as formas de se amar e de se apaixonar em um contexto histórico específico. Contam também da alegria de brincar o carnaval, do boi-bumbá, das crenças e valores dos populares. Criticam a ordem social e política estabelecida. Deixam entrever a “invasão” da cidade pelos imigrantes, contam sobre a vida “vagabunda” de seus habitantes, das estratégias de sobrevivência e resistência, enfim, das experiências individuais e coletivas vividas socialmente numa dada temporalidade.

As vozes melodiosas dos músicos cantam e contam uma “outra história” que não aparece nos documentos oficiais. Por meio de suas vozes consegue-se revelar uma cidade com outros perfis, outros personagens, “pessoas comuns” que cotidianamente tomavam seus lugares nas ruas, nas praças e em outros espaços e que, anonimamente, imprimiam nela as marcas de sua existência.

Em um quadro cultural e social bastante dinâmico e criativo, foram criadas em Belém especificidades que ainda precisam ser estudadas e investigadas mais sistematicamente. As possibilidades são muitas, porém têm sido pouco exploradas pela historiografia regional.

Faltam pesquisas que preencham as lacunas existentes no “saber fazer” dos músicos e na produção artística como crítica social. Faltam abordagens que focalizem os músicos ocupando o espaço público e que aprofundem sua particular percepção sobre as alterações ocorridas na cidade. Muitos dos seus discursos informam a respeito das inquietações de um período e carregam conteúdos político-ideológicos e também simbólicos. Ao mesmo tempo em que as canções são manifestações artísticas, também apresentam aspectos da vivência de seus produtores, que captam, reproduzem, exploram, enfim, fisgam, essencialmente, elementos de uma experiência social vivida em um dado contexto histórico.

A presente pesquisa se constituiu em um desafio: desvelar múltiplas experiências que se configuraram no espaço urbano belenense nas décadas de 1920 a 1940, marcado por diversidade cultural e musical. A perspectiva era dar visibilidade a uma “outra” cidade e a “outros” sujeitos esquecidos pela historiografia, que foram se constituindo no decorrer do tempo e ganhando visibilidade no cotidiano da urbe.

Procurou-se perceber a polifonia proveniente dos pregões de ruas e como por meio deles os populares conseguiram marcar sua presença na cidade. Todavia, outras possibilidades, como a de delinear as sensações provocadas pelos sons e ruídos provenientes dos sinos, bondes, trens e fábricas e suas representações junto aos moradores de Belém, podem e devem ser aprofundadas.

Da cidade noturna tentou-se captar seus diferentes ritmos e experiências boêmias. Entretanto, a noite, com sua multiplicidade de práticas e sujeitos, precisa ser focalizada com mais atenção. As representações dos modernistas sobre o universo da prostituição e as relações estabelecidas entre esses diferentes sujeitos se constituem em campo fértil para futuras investigações.

Questionou-se a tentativa de se estabelecer uma fisionomia musical vinculada exclusivamente à música erudita. Apresentou-se uma cidade marcada por sua diversidade cultural e musical e que era cotidianamente invadida por sons, ritmos e timbres provenientes das festas e bailes populares, das serenatas, do jazz, dos batuques, carimbós e sambas tocados e cantados nas ruas, praças, bares, no teatro de revista.

Mediante as letras das canções, buscou-se trazer à tona alguns problemas econômicos, sociais e políticos enfrentados pelos populares. Porém, considera-se que algumas questões que despontam nas letras das canções, como as relacionadas à política, possibilitam, por intermédio do cruzamento com outras fontes, investigações que desvelem as novas relações de poder instituídas pelos grupos políticos que assumiram o Estado a partir de 1930 e as estratégias de resistência criadas pelos populares.

Entende-se que a realidade social, ou seja, o vivido, é inseparável de suas representações. A partir desse entendimento, vislumbra-se a possibilidade de, por meio das letras das canções, desvelar perfis femininos e masculinos ausentes nesta pesquisa, mas que se fazem presentes na produção musical de alguns artistas do período. As investigações de gênero podem contribuir “para ampliar noções como resistência e experiência possibilitando o questionamento dos universalismos, do irredutível e do natural, destacando as diferenças e reconhecendo-as como histórica, social e culturalmente constituídas”.⁴³⁶

⁴³⁶ MATOS, Maria Izilda Santos de. **Âncora de Emoções**: corpos, subjetividades e sensibilidades. Bauru - SP: EDUSC, 2005. p.23.

Percebe-se a necessidade de investigações que focalizem a dinâmica cultural e musical existente em Belém no final do século XIX e no início do XX. Alguns poucos trabalhos existentes são frutos de investigações de não historiadores que centralizam suas análises no campo musicológico.

Em relação ao modernismo na música, ao focalizar a trajetória de Gentil Puget, esta pesquisa desponta como pioneira. As investigações existentes, realizadas principalmente por musicólogos, preocupam-se fundamentalmente com a trajetória e produção artística de Waldemar Henrique; sua longevidade e seu reconhecimento nacional contribuem para que esse músico seja o foco das atenções. Contudo, percebe-se a necessidade de ampliar os debates e focalizar outros músicos que elaboraram discursos musicais sobre a Amazônia nas décadas iniciais do século XX. Quem sabe uma análise comparativa das leituras da Amazônia realizadas por Gentil Puget e Mário de Andrade possa lançar novas questões sobre o modernismo.

O campo está aberto, as possibilidades são muitas e não se esgotam nas questões apresentadas nesta pesquisa; portanto, mãos à obra!

FONTES E BIBLIOGRAFIA

1. OBRAS DE ÉPOCA: LITERATURA, MEMÓRIAS, CRÔNICAS, RELATÓRIOS E TEXTOS ANTIGOS

A. B. “Bric-a-brac”. **Revista Guajarina**. s/n. Belém: Editora da Guajarina, 07/03/1930.

ANDRADE, Gilberto Osório. “A Amazônia na Exposição Nacional Belém-Pará”. **Revista Pará Ilustrado**. Ano III, n.53. Belém, 24/02/1940.

ANDRADE, Mario. **Modinhas Imperiais**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

ANTUNES, Oseas. **Quarteirão**. Belém, 1943.

AZEVEDO, José Eustáchio de. **Livro de Nugas: Letras e Farras**. Belém, 1924.

BARRETO, A. “Grande Saudade”. **Revista Pará Ilustrado**. Ano I. n.24. Belém, 21/01/1939.

BARROSO, Rabello. “O Mundubi torrado”. **Jornal O Liberal**. Belém, 23/02/1973.

_____. “As velhas doceiras”. **Jornal O Liberal**. Belém, 18/03/1973.

BASTOS, Abguar. “A Poesia na Terra das Amazonas”. **Revista Belém Nova**. Ano I. s/n. Belém, 30/09/1923.

_____. “Flami-N'-Assu”. **Revista Belém Nova**. Ano V. n.74. Belém, 15/09/1927.

BELÉM. Intendente Antônio Lemos. **Relatório apresentado ao Conselho Municipal em 15 de novembro de 1902**. Belém, 1902.

BELÉM. **Código de Posturas Municipais** (1880). Lei de nº 1.028, art. 107. Código de Polícia Municipal, 1880.

BRAGA, Theodoro. **Guia do Estado do Pará**. Belém: Typ. do Instituto Lauro Sodré, 1916.

CAVALHEIRO, Edgar. **Testamento de uma geração**. Porto Alegre: Ed. Livraria Globo, 1944.

CRUZ, Ernesto. **Belém, aspectos geo-sociais do município**. Vol.1. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1945.

RIBEIRO, De Campos. **Gostosa Belém de Outrora**. Reedição. Belém: Secult, 2005.

DUVAL, Armand. “Quando as estrelas sonham”. **Revista Belém Nova**. Ano III. n.55. Belém, 27/03/1926.

FLORES, Jacques. “O inverno e as goteiras”. **Revista Pará Ilustrado**. Ano I. n.27. Belém, 25/02/1939.

_____. “Como se faz uma farra”. **Revista Pará Ilustrado**. Ano II. n.29. Belém, 23/03/1940. p.8.

_____. “Beiceiros de domésticos”. **Revista Pará Ilustrado**. Ano IV. n.91. Belém, 12/07/1941.

FREITAS, Elzamann de. “Santa Cruz, o último trovador”. **Revista Belém Nova**. Ano III. n.50. Belém, 27/01/1925.

GALVÃO, Francisco. “O Manifesto da Beleza”. **Revista Belém Nova**. Ano I. n.2. Belém, 30/09/1923.

LIBANIO, Mario. “Belém, doce amiga”. **Revista Pará Ilustrado**. Ano I. n.25. Belém, 21/01/1939.

MENEZES, Bruno. “Uma reação necessária”. **Revista Belém Nova**. Ano I. n.7. Belém, 10/12/1923.

MENEZES, Murilo. **A Capital do El Dorado**: Crônica sentimental de Belém e Comentários sobre alguns dos seus problemas. Belém, 1954.

MENEZES, Raimundo de. **Nas Ribas do Rio-Mar**. Rio de Janeiro: Edição do Anuario do Brasil, 1928.

MESQUITA, Lindolpho. **História do meu subúrbio**: crônicas humorísticas. S.l., 1941.

MIRANDA, Vicente Chermont. **Glossário Paraense**: Coleção de Vocábulos Peculiares à Amazônia e Especialmente à Ilha do Marajó. Belém: Ed. da UFPA, 1968 (1905).

MORAES, Eneida de. **Terra Verde**. Belém: Livraria Globo, 1929.

_____. **Aruanda e Banho de Cheiro**. Belém: Secult/ FCPTN, 1989.

MORAES, Raymundo. **Paiz das pedras verdes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira Editora, 1931.

_____. **O Meu dicionario de Cousas da Amazônia**. Vols.1 e 2. Rio de Janeiro: ALBA, 1931.

MOURA, Inácio Baptista de. **De Belém a S. João do Araguaya - Vale do Tocantins**. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1910.

NASCIMENTO FILHO, Antônio Teixeira do. **Reminiscência** (Anotações pessoais de Tó Teixeira). Museu da Universidade Federal do Pará, Acervo Vicente Salles, s/d.

PARÁ. Interventor Federal (1938-1942 - J. C. da Gama Malcher). **Álbum do Pará**. Belém: Tipografia H. Rodrigues, 1939.

PARÁ. Presidência da Província (Joaquim Raimundo Lamare). **Relatório apresentado à Assembléia Legislativa Provincial em 15/08/1867**. Belém, Typ. de Frederico Rhossard, 1867.

PROENÇA, Edgar. **Gravetos**. São Paulo: Anchieta, 1941.

PUGET, Gentil. **Vozes de nossa Música. Revista A Semana**. s/n. Belém, 16/05/1936.

_____. “Movimento Artístico”. **Revista Guajarina**. s/n. Belém, 12/12/1937.

_____. “Ondas Sonoras”. **Revista Pará Ilustrado**. Ano II. n.30. Belém, 22/04/1939.

_____. “Ondas Sonoras”. **Revista Pará Ilustrado**. Ano II. n.31. Belém, 9/05/1939.

_____. “Ondas Sonoras”. **Revista Pará Ilustrado**. Ano II. n.36. Belém, 23/07/1939.

_____. “O compositor amazônico Gentil Puget conta a Dom Casmurro a sua vida artística”. **Revista Dom Casmurro**. Rio de Janeiro, 28/09/1940.

_____. **Putirum**. 2º programa da série “Lira do Povo”. Rio de Janeiro, Rádio Ministério Educação, 23/07/1945.

_____. **Alma Sonora do Norte**. 8º programa da série “Lira do Povo”. Rio de Janeiro, Rádio Ministério Educação, 10/09/1945.

_____. **Vozes pelas ruas do Brasil**. 10º programa da série “Lira do Povo”. Rio de Janeiro, Rádio Ministério Educação, 23/09/1945.

_____. **Aspectos característicos da música no vale amazônico**. 15º programa da série “Lira do Povo”. Rio de Janeiro, Rádio Ministério Educação, 08/10/1945.

_____. “O folclore amazônico: Na palavra, na poesia e na música de Gentil Puget”. **Revista Carioca**. Ano 11. n.665. Rio de Janeiro, 03/08/1946.

_____. **Carta ao pai**. Rio de Janeiro, 28/09/1947. Museu da Universidade Federal do Pará, Acervo Vicente Salles. Pasta 04.

SAMPAIO, Francisco. “Os sete dias”. **Revista A Semana**. Ano XV. s/n. Belém, out. 1933.

SERRÃO, Gustavo. “Como vi Belém”. **Revista Pará Ilustrado**. Ano III. n.51. Belém, 27/01/1940.

SILVA, Cyrillo. “Serenata”. **Revista Guajarina**. Belém: Ed. da Guajarina, out.1932.

VENTURA, Valério. “Violões em Serenata: o instrumento proscrito”. **A Província do Pará**. Belém, 1978.

VIANNA, Artur. **Festas Populares do Pará**. Annaes da Biblioteca e Arquivo Público do Pará. 4 t. Belém, 1905.

VIEIRA, Ernani. “Violões”. **Revista Belém Nova**. Ano IV. n.72. Belém, 30/07/1927.

2. PERIÓDICOS

2.1. Jornais

Folha do Norte. Belém - 1901, 1902, 1903, 1923, 1924, 1930, 1931, 1932, 1933, 1934, 1935, 1936, 1937, 1938, 1940.

O Estado do Pará. Belém - 1924, 1933, 1934, 1938, 1939, 1940.

A Província do Pará. Belém - 1922, 1924, 1933, 1978, 1980.

O Liberal. Belém - 1973, 1976, 1980.

Diário de Notícias. Belém, 1886.

Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 1948.

Jornal do Comércio. Rio de Janeiro, 1948.

2.2. Revistas

Pará Ilustrado. Belém - 1938, 1939, 1940, 1941, 1942, 1943.

A Semana. Belém - 1919, 1921, 1923, 1929, 1933, 1934.

Belém Nova. Belém - 1923, 1924, 1925, 1926, 1927, 1928, 1929.

Guajarina. Belém - 1929, 1930, 1931, 1932, 1935, 1937.

A Voz do Gráfico. Belém, 1939.

Revista Carioca. Rio de Janeiro, 1946.

Revista Dom Casmurro. Rio de Janeiro, 1940.

3. LETRAS DAS CANÇÕES - FOLHETOS IMPRESSOS

Ao Som da Lyra. Belém - 1919, 1920, 1921, 1922, 1923, 1924, 1925, 1926, 1927, 1928, 1929.

Coleção de Modinhas. Belém - 1919, 1920, 1921, 1922, 1923, 1924, 1925, 1926, 1927, 1928, 1929, 1930, 1931, 1932.

Lyra do Cantor. Belém - 1932, 1933, 1934.

O Trovador. Belém - 1930, 1931, 1935, 1937.

Violão - Trovas e Canções. Belém - 1932, 1933, 1934.

Cantor Brasileiro. Belém - 1939.

O Cancioneiro do Norte. Belém - 1929.

4. LETRAS DAS CANÇÕES DE GENTIL PUGET

Museu da Universidade Federal do Pará, Acervo Vicente Salles, Pasta 02.

- | | |
|----------------------------|---------------------------|
| - Sabiá Cantadô | |
| - Roceirinha | - Penera, meu bem, penera |
| - Samba da Roça | - Aluá |
| - Nêga Dengosa | - Banzo de Negro |
| - Arraial | - Caiu meu balão |
| - Assaí | - Cheiro Cheiroso |
| - Tacacá | - Jurutaí |
| - Comidas de Arraial | - Lua triste |
| - Sapo Cururu | - Meu boi malhado |
| - Canção para o meu Brasil | - Minha terra caboclinha |
| - Pai João | - Se você casar comigo |

5. ÁLBUNS FOTOGRÁFICOS

BELÉM DA SAUDADE: A memória da Belém do início do século em cartões postais. Belém, Secult, 1996.

PARÁ. Interventor Federal (1938-1942 – J. C. da Gama Malcher). Álbum do Pará. Belém: Typografia H. Rodrigues, 1939.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Conceição Maria Rocha. “**O Termo Insultuoso**”: ofensas verbais e sensibilidades na Belém do Grão-Pará (1850-1900). Dissertação. (Mestrado em História Social), Belém, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, 2006.

ALVAREZ, A. **Noite**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec; Brasília: Universidade de Brasília, 1999.

BENNETT, Roy. **Elementos Básicos da Música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

BOMENY, Helena. “Os dezessete e setecentos”. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José (Orgs.). **Decantando a República: Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira**. Vol.2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

BORGES, Ricardo. **Vultos Notáveis do Pará**. 2ªed. Belém: CEJUP, 1986.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura**. 3ªed. São Paulo: Cultrix, 1993.

BOURDIE, Pierre. **O Poder Simbólico**. São Paulo: Brasiliense, 1998.

BRITO, Maria Lenora Menezes de. **Negritude no Pará**: Música e poesia na afirmação de uma raça. Dissertação (Mestrado em Musicologia) São Paulo: Escola de Música e Arte, Universidade de São Paulo, 2003.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CARVALHO, Murilo. **Os Bestializados e a República que não foi**. 3ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CASTRO, Edna. “Tradição e Modernidade. A propósito de processos de trabalho na Amazônia”. **Novos Cadernos NAEA**. Vol.2. n.1. Belém, dez. 1999.

CAULFIELD, Sueann. **Em defesa da honra**: Moralidade, Modernidade e Nação no Rio de Janeiro (1918-1940). Campinas - SP: Ed. da Unicamp, 2000.

CERTEAU, Michel de; JULIA, Dominique; REVEL, Jacques. **A cultura no Plural**. 4ªed. Campinas - SP: Papyrus, 2005.

CHALHOUB, Sidney. **Trabalho, Lar e Botequim**: O cotidiano dos Trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____; Leonardo, PEREIRA. **A História Contada**: Capítulos de História Social da Literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1990.

_____. “**Cultura popular**: revisitando um conceito historiográfico”. **Estudos Históricos**. Vol.08. n.16. Rio de Janeiro, 1995.

CHAVES, Ernani; MARIN, Rosa E. Acevedo. “Imagem de Belém: Paradoxos da modernidade e cultura na Amazônia”. In: XIMENES, Tereza (Org.). **Perspectivas do Desenvolvimento Sustentável: Uma contribuição para a Amazônia** 21. Belém: UFPA/NAEA, Associação das Universidades da Amazônia, 1997.

CHISTÉ, Renan Campos; COHEN, Kelly de Oliveira; OLIVEIRA, Suzy Sarzi. “Estudo das propriedades físico-químicas do tucupi”. **Ciência e Tecnologia de Alimentos**. Vol.7. n.3. Campinas, set. 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo>>. Acesso em: 29 de maio 2009.

CISCATI, Márcia Regina. **Malandros da terra do Trabalho**. Malandragem e boêmia na cidade de São Paulo (1930-1950). São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2000.

COELHO, Geraldo Martires. **O Brilho da super nova: a morte bela de Carlos Gomes**. Belém: CEJUP, 1983.

COELHO, Marinilce Oliveira. **O Grupo dos Novos: Memórias Literárias de Belém do Pará**. Belém: EDUFPA/ UNAMAZ, 2005.

COIMBRA, Creso. **A Revolução de 1930 no Pará**. Análise, crítica e interpretação da História. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1981.

CONTIER, Arnaldo Daraya. “O Ensaio sobre a Música Brasileira: Estudo dos Matizes Ideológicos do Vocabulário Social e Técnico-Estético (Mário de Andrade, 1928)”. **Revista Música**. Vol.6. n.1/2. São Paulo, maio/ novembro 1995. p.110.

_____. “O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural”. **Artcultura: Dossiê História e Música**. n.9. Uberlândia - MG: Edefu, jul.-dez. 2004.

CORRÊA, Ângela Tereza de Oliveira. **Músicos e Poetas em Belém no início do século XX: Incursionando na História da Cultura Popular**. Dissertação (Mestrado em

Planejamento do Desenvolvimento), Belém, Núcleo de Altos Estudos Amazônicos, Universidade Federal do Pará, 2002.

COSTA, Tony Leão da. **Música Do Norte: Intelectuais, Artistas populares, tradição e modernidade na formação da “MPB” no Pará (Anos 1960 e 1970).** Dissertação (Mestrado em História Social), Belém, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, 2008.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. **O Espelho do Mundo: Juquery, a História de um asilo.** 2ªed. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

CUNHA, Marly Solange Carvalho da. **“Matutos” ou Astutos? Oligarquia e coronelismo no Pará Republicano (1897-1909).** Dissertação (Mestrado), Belém, Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2008.

DE CAMPOS RIBEIRO, José Sampaio. **Graça Aranha e o modernismo no Pará.** Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1973.

DEL PRIORE, Mary. **Festas e utopias no Brasil Colonial.** São Paulo: Brasiliense, 2000.

DERENJI, Jussara da Silveira. “A seleção e a Exclusão no meio urbano: reformas de fim do século XIX em Belém do Pará”. In: SILVEIRA, Isolda Maciel da (Org.). **A Amazônia e a crise da modernização.** Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1994.

DIAS, Edinea Mascarenhas. **A ilusão do Fausto: Manaus – 1890-1920.** Manaus: Editora Valer, 1999.

ELIAS, Norbet. **O Processo Civilizador.** Vol.1 - Uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

ESTEPHAN, Sérgio. **Viola minha viola**. A obra violonística de Américo Jacomino, o Canhoto (1889-1928). Tese (Doutorado em História Social), São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2005.

FABRIS, Annateresa. “Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro”. In: FABRIS, Annateresa (Org.). **Modernidade e modernismo no Brasil**. Campinas, 1994.

FENERICK, José Adriano. **Nem do Morro nem da Cidade**: As transformações do Samba e a indústria cultural (1920-1945). São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2005.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio**. 3ªed. São Paulo: Positivo, 2000.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. **A Cidade dos Encantados**: pajelanças, feitiçarias e religiões afro-brasileiras na Amazônia. A constituição de um campo de estudo – 1870-1950. Dissertação (Mestrado em História Social), Campinas - SP, Universidade Estadual de Campinas, 1996.

_____. **Eternos modernos**: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929. Tese (Doutorado em História Social), Campinas - SP, Universidade de Campinas, 2001.

_____. **A cidade dos Encantados**: Pajelanças, feitiçarias e religiões afro-brasileiras na Amazônia - 1870-1950. Belém: EDUFPA, 2009.

FIGUEIREDO, Napoleão. **Banho de Cheiro, Ariachés & Amacis**. Rio de Janeiro: Funarte/ Instituto Nacional do Folclore, 1983.

FONTES, Edilza. **O Pão Nosso de Cada Dia**. Trabalhadores, indústria da panificação e a legislação trabalhista em Belém (1940-1954). Belém: Paka-Tatu, 2002.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os Vermes**: O Cotidiano e as idéias de um moleiro perseguindo pela Inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HELLER, Agnes. **O Cotidiano e a História**. 4ªed. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

HOBSBAWM, Eric J. **A Era dos Impérios - 1875-1914**. 2ªed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

_____. **História Social do Jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. 5ªed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

JURANDIR, Dalcídio. **Belém do Grão-Pará**. Belém: EDUFPA; Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 2004.

KERBER, Mario Alessander. “Carmen Miranda entre representações da identidade nacional e de identidades regionais”. **Artcultura: Dossiê História e Música**. Vol.7. n.10. Uberlândia - MG: Edufu, jan.-jun. 2005.

LACERDA, Franciane Gama. **Migrantes Cearenses no Pará**: faces da sobrevivência (1889/1916). Tese (Doutorado em História Social), São Paulo, Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2006.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas:UNICAMP, 1996.

LIMA, Deborah de Magalhães. “A construção histórica do termo caboclo: sobre estruturas e representações sociais no meio rural amazônico”. **Novos Cadernos NAEA**. Vol.2. n.2. Belém, dezembro de 1999.

LOPES, Antonio Herculano. “Do pesadelo negro ao sonho da perda da cor: relações interétnicas no teatro de revista”. **Artcultura**. Vol.7. n.11. Uberlândia, UFB/ Instituto de História, 2005.

LOUREIRO, Violeta Refkalevsky; LOUREIRO, João de Jesus Paes; MARTINS, Camilo Viana. **Inventário cultural e turístico da Micro-Região do Salgado-Pará**. Belém: Instituto de Desenvolvimento Econômico-Social do Pará, 1987.

MAIA, Gilda Helena Gomes. **Uirapurus Paraenses: De onde vem este canto?** História da vida musical dos Irmãos Nobre. Monografia (Especialização em Ensino das Artes na Educação Básica), Belém, Universidade do Estado do Pará, Centro de Ciências Sociais e Educação, 2006.

MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. “Recônditos do mundo feminino”. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). **História da vida privada no Brasil**. Vol.3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MARANHÃO, Haroldo. **Pará, capital: Belém, memória & pessoas & coisas & loisas da cidade**. Belém: Supercores, 2000.

MARIZ, Vasco. **A Canção Popular Brasileira**. 6ªed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.

MATOS, Maria Izilda Santos de; FARIAS, Fernando A. **Lupicínio Rodrigues. O feminino, o masculino e suas relações**. 2ªed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

_____. **Cotidiano e Cultura: história, cidade e trabalho**. Bauru - SP, 2002.

_____; SOIHET, Rachel (Orgs.). **O corpo feminino em debate**. São Paulo: UNESP, 2003.

_____. **Âncora de emoções: corpos, subjetividades, e sensibilidades**. Bauru - SP: EDUSC, 2005.

_____. **Dolores Duran: Experiências Boêmias em Copacabana nos Anos 50**. 2ªed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

MATOS, Maria Izilda Santos de. **A cidade, a noite e o cronista**. São Paulo e Adoniran Barbosa. Bauru - SP: EDUSC, 2007.

MAUÉS, Júlia. **A Modernidade Literária no Estado do Pará**: os suplementos literários da Folha do Norte. Belém: UNAMA, 2002.

MAUÉS, Raymundo Heraldo; VILACORTA, Gisela Macambira (Orgs.). **Pajelança e Religiões Africanas na Amazônia**. Belém: EDUFPA, 2008.

MEIRA, Clóvis. **O Silêncio do Tempo**. Belém, 1989.

_____. **A Lira na Minha Terra**: Poetas antigos e contemporâneos no Pará. Belém: Academia Paraense de Letras, 1993.

MENDOÇA, Sônia Regina de. “As Bases do Desenvolvimento Capitalista Dependente: da Indústria Restringida à Internacionalização”. In: LINHARES, Maria Yedda (Org). **História Geral do Brasil**. 9ªed. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

MENEZES, Bruno de. **Poesias esparsas**. Obras completas de Bruno de Menezes. Vol.1 - Obras poéticas. Belém: Secult, 1993.

MENEZES, Raimundo de. **Dicionário Literário Brasileiro**. 2ªed. Rio de Janeiro: LTC, 1978.

MORAES, José Geraldo Vinci de. “História e Música: canção popular e conhecimento histórico”. **Revista Brasileira de História**. Vol.20. n.39. São Paulo, 2000.

_____. **Metrópole em sinfonia**: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)**. 2ªed. São Paulo: Ática, 1977.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. **O teatro que o povo cria**. Belém: Secult, 1997.

MOURÃO, Leila. **Memórias da Indústria Paraense**. Belém: FIEPA, 1989.

NAXARA, Márcia Regina Capelari. **Estrangeiro em Sua Própria Terra: representações do brasileiro – 1870-1920**. São Paulo: Annablume, 1998.

OLIVEIRA, Alfredo. **O touro passa?** Belém: Grafisa, 1981.

_____. **Ritmos e Cantares**. Belém: Secult, 2000.

OLIVEIRA, Júlio César de. **Noite Cheia de Estrelas - A Paisagem Sonora do Arraial do Tijuco e da Cidade de Diamantina**. Tese (Doutorado em História Social), São Paulo, Pontifícia Universidade Católica, 2005.

OLIVEIRA, Lucia Lippi. “A Questão Nacional na Primeira República”. In: LORENZO, Helena Carvalho de; COSTA, Wilma Peres da (Orgs). **A década de 1920 e as origens do Brasil moderno**. São Paulo: UNESP, 1997.

PADILHA, Márcia. **A Cidade como espetáculo: Publicidade e vida urbana na São Paulo dos anos 20**. São Paulo: Annablume, 2001.

PANTOJA, Ana Lúcia Nauar. **Mulheres negras em Belém do Pará: Políticas públicas e estratégias de sobrevivência (1890-1910)**. Dissertação (Mestrado em Planejamento do Desenvolvimento), Belém, Universidade Federal do Pará, Núcleo de Altos Estudos Amazônicos, 2001.

PENTEADO, Antonio Rocha. **Belém do Pará: Estudos de Geografia Urbana**. Belém: Universidade Federal do Pará, 1968.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. “Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano”. **Estudos Históricos**. Vol.8. n.16. Rio de Janeiro, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil - CPDOC/ FGV, 1995.

_____. **O Espetáculo da Rua**. 2ªed. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1996.

_____. **O Imaginário da Cidade: Visões Literárias do Urbano**. 2ªed. Porto Alegre: Editora Universidade, 2002.

_____. “Sensibilidades: Escrita e Leitura da Alma”. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy; LANGUE, Frédérique (Orgs.). **Sensibilidades na História: memórias singulares e identidades sociais**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2007.

PINHEIRO, Maria Luiza Ugarte. **A Cidade Sobre os Ombros: Trabalho e Conflito no Porto de Manaus**. Manaus: Ed. da Universidade do Amazonas, 1999.

PINTO, Maria Inez Machado Borges. **Cotidiano e Sobrevivência**. A vida do trabalhador pobre na cidade de São Paulo (1890-1914). São Paulo: Edusp/ Fapesp, 1994.

_____. “A reinvenção das tradições no cenário da modernidade: a radiodifusão e as suas raízes urbanas”. **Artcultura: Dossiê História e Música**. n.9 Uberlândia - MG: Edefu, jul-dez, 2004. p.141.

QUINTERO-RIVERA, Maresia. **A cor e o som da nação: a idéia de mestiçagem na crítica musical do Caribe hispânico e do Brasil (1928-1948)**. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2000.

RAGO, Margareth. **Do cabaré ao lar: A utopia da cidade disciplinar - Brasil 1890/1930**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

_____. **Os Prazeres da Noite: Prostituição e Códigos da Sexualidade Feminina em São Paulo (1890-1930)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

REGO, Orlando Moraes. **Resenha Histórica do Corpo Municipal de Bombeiros**. Belém: Imprensa Oficial, 1969.

ROCHA, Alonso et. al. **Bruno de Menezes e a sutileza da transição**. Belém: Cejup, s/d.

ROCQUE, Carlos. **Antologia da cultura Amazônica**. Belém: Edições Culturais, s/d.

RONCAYOLO, Marcel. “As transfigurações noturnas da Cidade: O Império das Luzes Artificiais”. **Projeto História**. n.18. São Paulo, Programa de Pós-graduados de História da PUC-SP, maio de 1999.

SALIBA, Elias Thomé. “A Dimensão Cômica da Vida Privada na República”. In: SEVENCKO, Nicolau (Org.). **História da Vida Privada no Brasil: da Belle Époque à Era do Rádio**. Vol.3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SALLES, Vicente. “A música em Belém no século XIX”. **Revista do Livro**. Ano VI. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, jul./dez. 1961.

_____. **Música e músicos do Pará**. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1970.

_____; SALLES, Marena Isdebski. “Carimbó: trabalho e lazer do caboclo”. **Revista Brasileira do Folclore**. Vol.9. n.25. Rio de Janeiro, set./dez. 1981. p. 257-82.

_____. **Repente e Cordel: Literatura Popular em versos na Amazônia**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

_____. **Sociedades de Euterpe: As Bandas de Música no Grão-Pará**. Brasília: Edição do Autor, 1985.

_____. **O Negro no Pará sob o regime da escravidão**. 2ªed. Brasília: Ministério da Cultura; Belém: Secretaria de Estado de Cultura/ Fundação Cultural do Pará “Tancredo Neves”, 1988.

SALLES, Vicente. “Cantares brasileiros: a modinha no Grão-Pará”. **Revista Goiana de Artes**. Vol.11. n.1. Goiânia, jan./dez. 1990. p.15-80.

_____. **Épocas do Teatro no Grão-Pará ou Apresentação do Teatro de Época**. Tomo I e II. Belém: UFPA, 1994.

_____. **Antônio de Pádua Carvalho: Pioneiro dos estudos de folclore no Grão-Pará**. Belém: Micro edição do autor, 1996.

_____. **Zé Vicente: poeta popular paraense**. São Paulo: Hedra, 2000.

_____. **O Negro na formação da sociedade paraense**. Belém: Paka-Tatu, 2004.

_____. **A Modinha no Grão-Pará: Estudo sobre a ambientação e (re)criação da Modinha no Grão-Pará**. Belém: Secult/ IAP/ AATP, 2005.

_____. **Música e músicos do Pará**. 2ªed. (corrigida e ampliada). Belém: Secult/ Seduc/ Amu, 2007.

SALVADORI, Maria A. B. “Malandras canções brasileiras”. **Revista Brasileira de História**. Vol.7. n.13. São Paulo: Unicamp, 1988.

SANDRONI, Carlos. “Adeus à MPB”. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José (Orgs.). **Decantando a república: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira**. Vol.1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

SANTOS, Eloína Monteiro dos. “Álvaro Maia: A busca da identidade ‘Cabocla’”. **Revista Amazonense de História**. Vol.1. n.1. Manaus, 11 jan./dez, 2002.

SARGES, Maria de Nazaré. **Belém: Riquezas produzindo a Belle Époque (1870-1912)**. Belém: Paka-Tatu, 2000.

SARGES, Maria de Nazaré. **Memórias do Velho Intendente**. Belém: Paka-Tatu, 2002.

SEVCENKO, Nicolau. **A Revolta da Vacina: mentes insanas em corpos rebeldes**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Orfeu Estático na Metrópole: São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. “A Capital irradiante: Técnica, ritmos e ritos do Rio”. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). **História da Vida Privada no Brasil**. República da Belle Époque à Era do Rádio. Vol.3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Literatura como missão: Tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SOUSA JUNIOR, José Alves de. “A Revolução de 1930 no Pará: A 1ª Interventoria de Magalhães Barata (1930-1935)”. In: ALVES FILHO, Armando; ALVES JÚNIOR, José; BEZERRA NETO, José Maia. **Pontos de História da Amazônia**. Vol.2. Belém: Paka-Tatu, 2000.

SOUZA RODRIGUES, João Paulo Coelho de. “A Geração Boêmia: Vida Literária em romances, memórias e biografias”. In: CHALHOUB, Sidney; Leonardo, PEREIRA (Orgs.). **A História Contada: Capítulos de História Social da Literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

SPINOSA, Vanessa. **Pela Navalha - Cotidiano, moradia e intimidade (Belém - 1930)**. Dissertação (Mestrado em História Social), São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2005.

THOMPSON, E. P. **A Miséria da Teoria**. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1981.

THOMPSON, E. P. **Costumes em comum**. Estudos sobre Cultura Popular Tradicional. São Paulo: Companhia da Letras, 1998.

_____. **As peculiaridades dos Ingleses e outros artigos**. Campinas - SP: Ed. da Unicamp, 2001.

TOCANTINS, Leandro. **Santa Maria de Belém do Grão Pará**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Sociedade - 1780-1950**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

_____. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

_____. **Campo e Cidade na História e na Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

WISNIK, José Miguel. “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)”. In: WISNIK, José Miguel; SQUEFF, Enio (Orgs.). **O nacional e o popular na cultura brasileira - Música**. 2ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2004.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)