



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
Programa de Pós-graduação em História Social da Amazônia

RENATO PINHEIRO SINIMBÚ

**OS JAZZES DE IGARAPÉ-MIRÍ: DIMENSÕES CULTURAIS DO
ENTRETENIMENTO MUSICAL MODERNO NO BAIXO TOCANTINS (1940-1970)**

BELÉM/PA

2019



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
Programa de Pós-graduação em História Social da Amazônia

RENATO PINHEIRO SINIMBÚ

**OS JAZZES DE IGARAPÉ-MIRÍ: DIMENSÕES CULTURAIS DO
ENTRETENIMENTO MUSICAL MODERNO NO BAIXO TOCANTINS (1940-1970)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-graduação de História para
obtenção do título de Mestre em História Social
da Amazônia.

Orientador: Professor Dr. Antônio Maurício
Dias da Costa

BELÉM/PA

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- S615j Sinimbú, Renato Pinheiro.
Os Jazzes de Igarapé-Mirí : dimensões culturais do entretenimento musical moderno no Baixo Tocantins (1940-1970) / Renato Pinheiro Sinimbú, . — 2019.
XII,122 f. : il. color.
- Orientador(a): Prof. Dr. Antônio Maurício Dias da Costa
Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.
1. Jazzes. 2. Entretenimento musical. 3. Música do Baixo Tocantins. I. Título.

CDD 780.9

Dedico este trabalho aos meus pais, Geraldo da Silva Sinimbú e Angela Pinheiro Sinimbú (*in memoriam*) e aos músicos que atuaram nos jazzes e nos banguês de Igarapé-Miri.

AGRADECIMENTOS

Acredito ser a gratidão a mãe de todas as virtudes. O ato de reconhecer que nosso crescimento depende da dedicação do outro e que, por isso, deva ser reconhecido e valorizado. A gratidão é um dos grandes alimentos para a vida em sociedade. Gostaria, então, de agradecer primeiramente a Deus pela vida e por despertar em mim atitudes e escolhas que me conduziram aos caminhos da música e da história.

Agradecer ao meu orientador, Dr. Antônio Maurício Dias da Costa. Esta pesquisa foi extremamente enriquecida por suas orientações. Me sinto honrado em dividir com você esta pesquisa. Muito obrigado!

Ao meu pai Geraldo da Silva Sinimbú. Agradecer primeiramente por me incentivar a cultivar e praticar bons valores. Também agradecer pelas entrevistas e pelas explicações elucidativas. Foram elas que regeram este trabalho.

Agradecer à minha esposa Carmen e aos meus filhos Angela e João. Essa é uma conquista de todos nós. Amo vocês!

Agradecer aos professores Edilson Mateus, Adalberto Paranhos, Agenor Sarraf, Tony Leão, Luana Guedes, Aldo Sampaio, Geraldo Magela, Patrícia Cavalcanti, Alik Araújo, Raimundo Diniz, Márcia Mariana Bitencourt, Mauro Silva Jr., José Alves Júnior, Edilza Fontes, Aldrin Figueiredo, Fernando Arthur. Muito obrigado por compartilharem seus conhecimentos!

À Lilian Lopes, o anjo da guarda do PPHIST. Muito obrigado por organizar de forma carinhosa as burocracias de minha vida acadêmica.

Aos meus amigos e irmãos Livia Maia e Leandro Caldas. Muito obrigado por sonharem junto comigo! Vocês sempre estarão em minha memória como grandes amigos, profissionais e seres humanos.

Aos entrevistados. Pinduca, Alaci do Carmo Lobato, Eládia Quaresma Farias (*in memoriam*), Dagoberto Sinimbú, Otávio Sinimbú, Dona Onete, Jesus Couto, Ruth Pureza, Pim, José Alexandre da Silva Gonçalves, João Gonçalves, Nonato Nazareno Araújo da Cunha, Estelita Quaresma Pinheiro, Manoel Domingos de Castro (*in memoriam*), Manoel Luís da Conceição, Edinalzo Farias Miranda, Thomas Pereira Ferreira. Vocês são coautores deste trabalho!

Aos familiares do Mestre Manivela. Cléia e Cristina dos Santos. Muito obrigado por nos receberem com alegria e boa vontade. Foi uma honra poder conhecer e retratar a história deste músico genial!

Aos familiares do músico Raimundo Pretinho, Adilson e Inês dos Santos. Obrigado pela entrevista e pelas documentações. A história do município de Igarapé-Miri agradece.

Ao músico Thomas Pereira Ferreira, por me receber com carinho e por permitir o acesso à seus livros de partituras.

À Academia Igarapemiriense de Letras. É uma grande honra fazer parte desta instituição que cultiva o conhecimento intelectual e artístico deste município. Espero que esta pesquisa venha dialogar e se somar aos outros tantos trabalhos importantes já produzidos pelos membros dessa instituição.

“O autor é uma orquestração de outras vozes, uma apropriação que consiste em ‘povoar essas vozes’ com suas próprias intenções, com seu próprio sotaque”
(Bakhtin, *Filosofia*).

RESUMO

A presente dissertação versa sobre as formações musicais Jazzes que existiram no município de Igarapé-Mirí entre as décadas de 1940 a 1970. Estes grupos musicais formatados para o entretenimento e a dança fizeram parte de um diálogo cultural amplo, iniciado nos Estados Unidos e na América Central, que, a partir da década de 1920, direcionados pela indústria fonográfica, se irradiaram para outras partes do mundo. Em Igarapé-Mirí, particularmente, foram “abraçados” pelas elites que os utilizavam para elevar o nível econômico de seus eventos e para demarcar alguns espaços festivos. Por outro lado, os músicos, em sua maioria negros e pobres, viam nesses conjuntos um meio de se profissionalizar e adquirir prestígio social e, dessa forma, tentar superar os problemas econômicos e os preconceitos raciais que enfrentavam. O trabalho procura demonstrar como os Jazzes – correspondentes a uma dimensão cultural inovadora – se desenvolveram em meio às práticas tradicionais de produção e fruição musical disseminadas a partir dos eventos religiosos do catolicismo popular e da dinâmica festiva das comunidades rurais e urbanas do município. Este estudo foi realizado, em grande parte, utilizando entrevistas com moradores do Baixo Tocantins e se apoiou na história de vida de vários músicos para discutir os processos de formação musical, performance, agência, discriminação, resistência e subsistência. Dessa forma, a música foi o meio pelo qual buscamos perceber as relações entre os sujeitos abordados.

PALAVRAS-CHAVE: Jazzes; Entretenimento musical; Música do Baixo Tocantins;

ABSTRACT

This dissertation sought to study the “Jazzes”, musical formations that existed in the municipality of Igarapé-Miri between the 1940s and 1970s. These musical groups created for entertainment and dance were part of a broad cultural dialogue started in the United States and Central America from the 1920s on, directed by the music business. This was spread to other parts of the world. In Igarapé-Miri, in particular, those groups were "embraced" by the elites, who used them for entertainment and to raise the economic level of their events and to embrace some festive spaces to these groups. On the other hand, the musicians, mostly black and poor, saw those formations as a way to become professional and acquire social prestige and thus try to break with economic problems and racial prejudices. The work tries to demonstrate how the Jazzes - corresponding to an innovative cultural dimension - were developed from traditional practices of musical production and enjoyment, disseminated from religious events of popular Catholicism and the festive dynamics diffused by the communities of the county. This study was carried out in large part through the production of interviews with the various dwellers of the *Baixo Tocantins*, based on the life history of a certain number of musicians in order to discuss the processes of musical formation, performance, agency, discrimination, resistance and subsistence. In this way, music was the means by which we sought to perceive the relations between the approached subjects.

KEYWORDS: Jazzes; Musical entertainment; Music from Baixo Tocantins;

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1: Capa do CD Carimboi – Igarapé-Mirí (PA).....	20
Ilustração 2: Arquivo Público de Igarapé-Mirí – Igarapé-Mirí (PA).....	23
Ilustração 3: Banjo de mestre Socó – Igarapé-Mirí (PA).....	68
Ilustração 4: Rádio da década de 1950 – Igarapé-Mirí (PA).....	77
Ilustração 5: Capa do disco de Pérez Prado	78
Ilustração 6: Fotografia de Mestre Manivela – Moju (PA).....	101
Ilustração 7: Fotografia de Raimundo Pretinho – Igarapé-Mirí (PA)	104
Ilustração 8: Fotografia de Pérez Prado	112
Ilustração 9: Fotografia de Pinduca – Belém (PA)	112
Ilustração 10: Mapa do Estado do Pará	113
Ilustração 11: Mapa do Município de Igarapé-Mirí (ampliado)	114

OBS: Todas as fotografias são de autoria de Renato Pinheiro Sinimbú.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	13
 Panorama musical do século XX em Igarapé-Mirí	13
Os caminhos da pesquisa	17
Sobre o autor	17
Fontes e Metodologias	21
 CAPÍTULO 1 – IGARAPÉ-MIRÍ PELO OLHAR DOS MÚSICOS	36
 1.1 - Algumas considerações sobre o contexto sócio econômico de Igarapé-Mirí.....	36
1.2 - A peculiaridade musical de Igarapé-Mirí	44
1.3 - A questão cultural em Igarapé-Mirí	48
1.4 - Algumas considerações sobre o contexto musical que antecedeu a era dos Jazzes	55
 CAPÍTULO 2 – OS JAZZES	61
 2.1 - Música para dançar	61
2.2 - Jazz ou Jazze?	65
2.3 - A composição instrumental	65
2.4 - O violão e os seresteiros	69
2.5 - Aprendizagem, organização e profissionalização	71
2.6 - Os jazzes e a mídia	74
2.7 - Festa de jazze	81
2.8 - O negro, a música e a sociedade	84
 CAPÍTULO 3 – Músicos e Performances	96
 3.1 Mestre Manivela	98

3.2 Raimundo Pretinho	102
3.3 Noca	105
A CARTOGRAFIA DOS JAZZES	113
Mapa com a distribuição dos grupos de jazzes em Igarapé-Mirí (1940-70)	114
Catologação dos grupos de jazzes: localidade, integrantes e instrumentos	115
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	119
Anexos	122
Fontes.....	127
Referências Bibliográficas	129

APRESENTAÇÃO

Panorama musical do século XX em Igarapé-Miri

Marcos Napolitano (2002) afirma que, a música popular ocupa um lugar privilegiado na história sociocultural brasileira, pois corresponde a um lugar de mediações e fusões, onde se observam encontros de diversas etnias, classes e regiões. É também veículo de nossas tradições, utopias e intenções. A música sempre esteve presente nos meios sociais, seja como pano de fundo para as sociabilidades; como arte a ser apreciada; como performance ritual religiosa ou mesmo como prática cultural cotidiana. Em Igarapé-Miri, particularmente, existiu de todas as maneiras citadas e foi de extrema importância para a sua história. Dentre todas as formas de arte produzidas nesse município, talvez seja a música a que mais se desenvolveu ao longo do século XX e este fato se liga à uma tradição que diz respeito à uma configuração socioeconômica e religiosa típica do lugar, a qual pretendemos discutir neste trabalho.

Desde a quarta década do século XX até os dias atuais (2019), observam-se grandes mudanças na organização estrutural dos grupos musicais de Igarapé-Miri. O primeiro momento, localizado entre os anos de 1940 e 1970, configura-se como a era dos Jazzes¹, dos banguês² e de uma música religiosa que se desenvolveu em grande parte fora da igreja oficial em práticas do catolicismo popular como as ladainhas³ e as esmolações⁴. Os sujeitos que detinham o

¹ Grupos musicais formatados para reproduzir a música popularizada naquela região. Eram compostos por músicos que atuavam de forma profissional, disponibilizando seus serviços em troca de pagamentos para entreter os grandes eventos sociais.

² Grupos musicais menos comprometidos com a atuação profissional, geralmente associados ao lazer e às práticas do catolicismo popular.

³ Tipo de reza cantada em latim (ou que pelo menos se pretendia). As ladainhas chegavam a ser harmonizadas a cinco vozes pelos capituladores (aqueles que rezavam ou como diziam: aqueles que “capitulavam” a ladainha). Essas rezas eram realizadas todos os dias durante as festividades de santo antes do segundo momento que correspondia à festa profana. (SINIMBÚ, 2015).

⁴ Prática em que um ou alguns capituladores solicitava(m) a imagem de um santo – que geralmente se encontrava na posse de um único sujeito ou de uma comunidade – para realizarem a esmolação (quando não eram os próprios donos que esmolavam). Quando atendidos, reuniam um grupo musical (geralmente um banguê) para realizar a folia e acompanhá-los durante as ladainhas, providenciavam um barco no qual partiam para visitar as várias comunidades ao longo dos rios, oferecendo seus serviços de reza. Ao aportarem (geralmente de dia) realizavam a “folia do santo”. Esse era o momento em que a imagem era apresentada aos moradores diante de sua bandeira tremulante acompanhadas pelos músicos que tocavam suas folias. Era também, o momento em que se recebiam as ofertas que geralmente se apresentavam em forma de animais como galinhas, patos e porcos, pois o dinheiro era escasso e as pessoas davam aquilo que podiam. Em seguida, escolhia-se o morador mais influente (católico) da localidade ribeirinha para solicitarem a ele estadia e alimentação. Era nessa casa também que seria realizada a ladainha que geralmente começava as 18hs). (MESTRE CESÁRIO, capitulador de ladainhas, 73 anos. Entrevista concedida em 01 maio de 2017).

conhecimento destas práticas musicais religiosas eram “capituladores”⁵ que faziam parte ou estavam de alguma forma ligados a grupos familiares musicais conhecidos como “parelhas”.⁶ A grande característica desse período, é a ausência de recursos de amplificação sonora e de instrumentos eletrônicos. Destacam-se grupos como o Jazz Igarapé-Mirí, Jazz Lira Platina, Jazz do Manivela, Banguê do Xibiu, Banguê do Mestre Socó, Banguê do Domingão e capituladores como Mestre Siroca, Cesário e Libório.⁷

A partir do início da década de 1970, a música passa por grandes transformações tecnológicas. Nessa segunda fase, observa-se a introdução de instrumentos eletrônicos e a migração em grande fluxo de artistas mirienses para a capital. É o momento também em que esses artistas conseguem se lançar no cenário fonográfico paraense e brasileiro⁸. Ganham notoriedade artistas como Pinduca, Pim, Os Populares de Igarapé-Mirí, Aldo Sena, Os Positivos, Os Mirim Boys, Grupo Tropical, Os Magnatas do Som, Mix Taxi, Grupo Latino, Banda Laser, Massara e Banda e Alírio e Banda.

No início dos anos de 1990, surgem em Igarapé-Mirí as primeiras bandas especificamente do gênero *rock*. Engenheiros do Hawaii cover, Edição Pirata e Virada Radical foram responsáveis por reproduzir ao vivo os *hits* deste estilo particular que se tornavam sucesso no Brasil e no mundo afora. Em meados daquela década, o desenvolvimento de tecnologias que permitiam que as gravações pudessem ser realizadas em computadores (o que consequentemente facilitou o surgimento de *home* estúdios) e a substituição crescente dos sintetizadores pelos *workstations* (conhecidos como teclados eletro-ritmos), propiciaram a ascensão de um novo tipo de estrutura musical conhecida popularmente como “esquema”. A possibilidade de se realizar eventos com um número reduzido de músicos consequentemente gerou uma crise econômica entre os grupos musicais, levando algumas bandas à falência.

⁵ Aqueles que rezam a ladainha, ou como dizem: aqueles que “capitulam” a ladainha. Nesse município algumas pessoas usam o termo “capitulantes”.

⁶ Mestre Cesário. Entrevista concedida em 1 maio de 2017. Cesário Santos da Silva nasceu no Rio Itamimbuca no dia 25 de outubro de 1945 (73 anos). Começou a capitular ladainha com seu avô Martinho Bento da Silva e posteriormente com a família Bauara. Após a adolescência passou a integrar grupos de esmoladores com os quais viajou por várias localidades do município. Mestre Cesário participou de inúmeras parrelhas, praticando as ladainhas juntamente a outros capituladores importantes das décadas de 60 e 70 como Siroca, Liborinho e mestre Socó. Pelo seu conhecimento e experiência, este entrevistado pode ser considerado como um importante personagem para o estudo das ladainhas e das esmolações.

⁷ Alaci Lobato, músico, 80 anos. Entrevista concedida em 26 de dezembro de 2017.

⁸ Jesus Couto, produtor musical. Entrevista concedida em 31 de agosto de 2017. É importante observar que Pinduca foi o primeiro artista miriense a gravar um LP. O disco intitulado “Carimbó e Sirimbó do Pinduca” foi lançado em 1973.

Sobressaem nesse momento artistas como José Luiz e Afonsinho, Renato e Zé Luiz, Manélis dos teclados e Alex de Camargo e Frank.

Os últimos 10 anos parecem ter revelado um cenário de reajustes e readaptações. Novas bandas ascenderam, muitos grupos permaneceram e muitos foram reativados. Hoje, existe uma multiplicidade de grupos musicais que desenvolvem os mais variados estilos. Os artistas adquiriram maior autonomia de produção e muitas gravações são realizadas em casa ou através da parceria entre empresários, músicos e estúdios. Atualmente, algumas bandas se estruturaram e conseguiram inserir-se em circuitos musicais mais amplos. Podemos destacar como exemplo a banda “Sabor Açaí”, que hoje possui cinco CDs e dois DVDs gravados e atua de forma contínua em outras cidades do estado.

Contudo, podemos dizer que os últimos cinco anos dialogam de forma direta com o primeiro período citado (1940-70), pois ultimamente tem se observado um processo de busca por identidade cultural através da promoção de eventos ligados à sociedade civil do município e pela manutenção de práticas por familiares de alguns artistas. Essa busca, acentua a valorização dos grupos do passado e conseqüentemente, da música que era produzida por eles. A prática de “tirar reis”, por exemplo, ainda é mantida por descendentes de Mestre Socó⁹ e pela banda de música de Sant’Ana¹⁰. O boi “Pai do Campo”¹¹, o “Projeto Meio dia”¹², o “Dia do músico”¹³, o “*The Voice* Estudantil”¹⁴ e a “Amostra de Cultura”¹⁵ também são exemplos de eventos que hoje ajudam a promover esse tipo de diálogo.

De forma geral, a música em Igarapé-Mirí, como tendência artística, acompanhou, ao longo do tempo, as mudanças que se desenvolveram em um contexto artístico mais amplo. Entretanto, conseguiu manter – mesmo de modo subterrâneo¹⁶ – alguns elementos particulares que hoje se apresentam de forma revigorada e ressignificada, através da obra de alguns artistas.

⁹ Raimundo Farias de Sousa, mais conhecido por Mestre Socó, é natural de Igarapé-Mirí. Músico autodidata, ficou bastante conhecido com o trabalho desenvolvido no grupo “Banguê da Ilha” com o qual produziu dois discos nos anos de 2009 e 2011. Mestre Socó também acompanhou ladainhas, folia de reis e tocou em festas nesse município.

¹⁰ Banda pertencente à Igreja Matriz de Sant’Ana.

¹¹ Grupo de boi-bumba bastante conhecido nas décadas de 1970 e 1980, revitalizado nos dias de hoje através de um trabalho de pesquisa realizado pela Escola de Artes do município.

¹² Projeto realizado pela sociedade civil durante a festividade de Nossa Senhora Sant’Ana no mês de julho. Este evento busca promover a música através de shows realizados diariamente no horário do almoço no arraial da festividade.

¹³ Durante o dia do músico são realizados oficinas, homenagens e apresentações musicais. Este é um evento que, juntamente com o “*The Voice* Estudantil” e a “Amostra Cultural”, são organizados pela sociedade civil.

¹⁴ Festival de calouros.

¹⁵ Evento realizado anualmente no mês de novembro que busca promover a cultura do município através de exposições, palestras e oficinas.

¹⁶ Pierre Nora (1993) afirma que algumas memórias “tidas” como esquecidas podem reaparecer através de alguns sujeitos que as detêm de forma anônima. Esse fenômeno Nora denomina de “memória subterrânea”.

Durante o “Festival Lambateria”, realizado no dia 6 de outubro de 2017, foi possível observar isso. Foi uma data importante para a história cultural do município, uma noite que sintetizou e expressou pelo menos 80 anos de sua tradição cultural. O evento, realizado às vésperas do Círio de Nazaré, em uma casa de shows da capital, reuniu alguns representantes da música paraense. Dentre eles estavam Pinduca (naquele momento indicado ao *Grammy Latino*) e Dona Onete, vivenciando o auge de sua carreira e sendo coroada (simbolicamente) nesse evento como a “Rainha do Carimbó”. Ambos presentearam um público de aproximadamente 4 mil pessoas, com um pouco da cultura que aprenderam e desenvolveram junto a outros músicos do cenário miriense.

Entretanto, tão importante quanto constatar o grande sucesso desses artistas, foi perceber o grande legado musical presente em suas obras. Onete e Pinduca carregam consigo grande influência dos Jazzes e dos banguês de Igarapé-Miri. Uma influência adquirida pela experiência vivida, reflexo da realidade da vida cotidiana miriense das décadas de 1940, 1950 e 1960, que se expressa de forma musical (rítmica e técnica), mas também como construção literária e poética da vida social. Por isso os códigos de suas canções são tão inteligíveis aos seus conterrâneos.

Esta pesquisa concentra-se no momento que classificamos como a primeira fase da música do século XX em Igarapé-Miri¹⁷. Neste período, compreendido entre o início da década de 1940 e final da década de 1960, o campo musical miriense caracteriza-se não somente por um trânsito de músicos entre as várias formações estudadas (Jazzes, banguês e música de devotos) mas, principalmente, por uma movimentação que se dava entre uma esfera musical local, comunitária (fortemente marcada por práticas religiosas, cotidianas e ligadas ao lazer) e uma esfera musical externa, assinalada pela profissionalização, deslocamento e introdução de músicos no mercado de entretenimento. Considerando que essas movimentações tem a ver com as relações estabelecidas entre sujeitos, esta pesquisa buscou compreender esses trânsitos, ponderando sobretudo as questões de identidades (étnicas, religiosas e territoriais) e os impasses decorrentes dessas questões.

A música, portanto, será o meio pelo qual estudaremos a sociedade igarapemiriense dos anos de 1940 a 1970 e funcionará como termômetro, espelho das mudanças sociais, das sociabilidades e sensibilidades coletivas mais profundas. Por isso, ela se torna um documento,

¹⁷ Pois consideramos que os anos anteriores refletiam práticas musicais originárias do século XIX. Portanto o momento inicial escolhido para esta pesquisa também se configura como um momento de redirecionamento cultural.

um meio, uma fonte valiosa para história (NAPOLITANO, 2002). É sobre esse foco que procuro regular a lente de minha análise, buscando transcender a música como obra de arte para compreendê-la na relação entre os sujeitos, entre os grupos sociais e, em última instância, como parte constituinte de processos globais que por ali se desenvolviam.

Os caminhos da pesquisa

Sobre o autor

Como autor deste trabalho, creio ser necessário, antes de tudo, apresentar-me. É importante que o leitor compreenda o lugar social de onde falo e minhas intencionalidades com essa pesquisa. Pois, como nos alerta José D’Assunção Barros, as narrativas sempre são produzidas e materializadas através de discursos imersos em uma determinada temporalidade, e por consequência, direcionados a uma determinada sociedade. Sendo assim, “todo texto é produzido em um lugar que é definido não somente pelo autor, pelo seu estilo e pela sua história de vida, mas principalmente, por uma sociedade que o envolve e o penetra, e através dele, no texto” (BARROS. 2004, p. 137).

Devemos também perceber que todo discurso tem um destino e que, portanto, devemos levar em consideração a influência do receptor na produção de um discurso (seja ele escrito ou oral), pois quem o produz busca antecipar certas expectativas de seus receptores. Para Foucault (1970), o discurso é um instrumento de organização funcional, que ajuda a formatar e estruturar o imaginário social. Não corresponde, portanto, a ideias autônomas que pretendem um significado em si, ou algo que possa ser isolado de uma totalidade social. Entretanto, Barros (2004) não considera a interferência do autor na produção historiográfica como um problema, mas apenas como algo natural que deva ser compreendido, minimizado e exposto. Então vamos conhecer um pouco da história de quem vos escreve!

Sou cidadão igarapemiriense¹⁸ nascido em 06 de fevereiro de 1973. Pertencço a uma das famílias tradicionais do município de Igarapé-Miri. Filho de Geraldo da Silva Sinimbú, um ex-político e comerciante, e de Ângela Pinheiro Sinimbú, pertencente a uma família ligada intimamente à Igreja Matriz de Sant’Ana¹⁹. Meu pai e grande parte de seus ascendentes,

¹⁸ Apesar de ter nascido em Belém, meu pai não abriu mão de registrar em minha certidão de nascimento que havia nascido no município de Igarapé-Miri.

¹⁹ Ranolfo Pinheiro (pai de Ângela Sinimbú) foi por muitos anos o carpinteiro responsável por construir os brinquedos e os enfeites do arraial da Igreja Matriz de Sant’Ana (padroeira da cidade). Também construiu e deu manutenção a diversas imagens de santo desta igreja. A família Pinheiro atuou ativamente durante as décadas de 1940-70 na banda e no coro da Igreja Matriz de Sant’Ana.

desenvolveram suas atividades econômicas na zona rural do município. Estiveram ligados à produção canavieira, ao comércio e aos regatões²⁰. Desde o século XIX, detiveram grandes quantidades de terras, roçados, barcos, barracões, imagens de santos, ocuparam cargos políticos e adquiriram títulos de oficiais da Guarda Nacional. As histórias sobre a vida dos meus antepassados e, conseqüentemente, das dinâmicas sociais do período estudado sempre estiveram inseridas nos diálogos do meu dia a dia. Dessa forma, minhas memórias foram fortemente marcadas não só pelas minhas experiências, mas também pelos relatos de memórias herdadas.

O período localizado entre os anos de 1983 e 1987 foi muito importante para minha formação artística. Momento de minha adolescência, em que deixei para trás a rigidez do Instituto Sant'Ana (escola da congregação de Sant'Ana) e adentrei ao ginásio (escola Aristóteles Emiliano de Castro). Era nesta última que realizávamos grande parte das socialidades da juventude e que discutíamos e praticávamos as “modas” daquele momento. A música era uma delas. Nesse período havia forte atividade musical na sede do município. Isso me atraía e eu procurava acompanhar de forma muito próxima os ensaios e as apresentações de bandas como “Os Populares de Igarapé-Miri”, “Grupo Tropical”, “Os Magnatas do Som” e “Mix Táxi”. Eram essas “bandas de baile” que embalavam os principais eventos festivos do município, reproduzindo as músicas fortemente popularizadas na sociedade. Mesmo com pouca idade, também buscava, sempre que possível, frequentar os vesperais das festas de aparelhagens que eram realizadas aos finais de semana em salões próximos de minha residência.²¹

O interesse pela música não se limitava à sua apreciação. Foi então, que por volta dos 13 anos de idade resolvi estudar um instrumento. Iniciei meus estudos de teclado na Escola de Música da Igreja Matriz de Sant'Ana. As aulas eram realizadas no antigo salão paroquial²². Na época, participei da banda da igreja de Sant'Ana e ainda pude “acompanhar” cantores como dona Ercila Gonçalves²³, Angela Sinimbú²⁴ e Pereira Gonçalves.²⁵ As amizades construídas

²⁰ Hábeis vendedores que se dedicavam ao comércio ambulante realizado em embarcações. Os regatões do município de Igarapé-Miri do período estudado tinham como principal ponto de abastecimento e troca de mercadorias a localidade do “Cocau” (localizado no município de Curralinho) e grande parte do comércio era realizado na região das ilhas e em algumas localidades do estado do Amazonas. (GERALDO SINIMBÚ, comerciante e político, 94 anos. Entrevista concedida em 23 mai. 2015).

²¹ Os principais salões desse momento eram o “Salão Guajará”, “Arco-íris”, “Alegria do Povo” e a sede do “Sant'Ana”.

²² Localizado ao lado da Igreja Matriz de Sant'Ana, forma juntamente com o salão paroquial o conjunto arquitetônico de Sant'Ana. Este salão também foi o “palco” de estreia da banda “Os Populares de Igarapé-Miri” no início da década de 1970.

²³ Cantora do coro da Igreja de Santana dos anos de 1950/60.

²⁴ Idem.

²⁵ Tocou percussão no Jazze Igarapé-Miri na década de 1950.

nesta escola de música resultaram na formação de um grupo musical (não me recordo o nome) de adolescentes com idade entre 13 e 15 anos²⁶. Foi com esses amigos que realizei minha primeira apresentação pública como tecladista. Esta se deu durante o Festival do Camarão em 1987.

Na década de 1980, alguns artistas mirienses já haviam conquistado outros mercados. Pinduca já era um artista conhecido nacionalmente, mas continuava a manter ligação com o município através de shows e de algumas visitas esporádicas. Lembro que costumava presentear meus pais com os discos que lançava anualmente. Aldo Sena e Pim já tinham carreiras consolidadas e residiam em Fortaleza. Entretanto, quase não se apresentavam mais em Igarapé-Miri. A banda “Os Populares de Igarapé-Miri”²⁷, após alguns anos de crise, ganhava fôlego com a gravação de um novo sucesso. Com efeito, havia um ambiente musical voltado fortemente para a música popularizada. Não se falava muito sobre os Jazzes e a palavra banguê era usada no meio musical de forma depreciativa, como sinônimo de música de má qualidade. Porém, alguns artistas desse gênero, como Mestre Socó e Manoel Domingos, permaneciam timidamente em atividade.

Em 1988, fui mandado por meus pais para Belém com o intuito de dar continuidade aos estudos e prestar vestibular. Nesse ano, ingressei no movimento Geração Nova (GEN), onde integrei o grupo musical chamado GENSINCO (Sinal de Contradição). Este foi um período importante, pois me aproximei do movimento musical do rock em Belém. Frequentava constantemente os shows de Mosaico de Ravena, Violetha Púrpura e Stress em eventos como Preamar, Feira dos Municípios, Variasons, Rock 24 horas e Fest Rock. Esse período fez com que definitivamente eu decidisse “ser músico”.

Ao regressar a Igarapé-Miri em 1992 ajudei a introduzir o movimento musical do rock formando as bandas “Engenheiros do Hawaii Cover” e “Edição Pirata”. Com essa última banda, gravei o primeiro trabalho desse gênero no município. O trabalho denominado “Edição Pirata *For Export*” contava com seis músicas comercializadas em Fita Cassete. Nesse momento, as atividades culturais de Igarapé-Miri eram fortemente marcadas pelos festivais (Festival do Camarão e do Açaí), pela quadra junina (onde havia uma grande competição entre as quadrilhas juninas) e pela apresentação de alguns grupos folclóricos. Foi viajando e dividindo o palco com

²⁶ O grupo era formado por Renato Sinimbú (teclado), Daniel Teixeira (baixo), Diércio Teixeira(guitarra) e Dílson Teixeira (bateria)

²⁷ Banda do município de Igarapé-Miri, fundada no início da década de 1970 por João Gonçalves. Os Populares de Igarapé-Miri foi um dos primeiros grupos a gravar músicas do gênero denominado “lambada”. Foi também uma das primeiras bandas do município a lançar discos através de contratos com gravadoras nacionais.

o grupo folclórico Canarana (organizado por Dona Onete) que teve contato com as primeiras músicas de banguê. Dona Onete, apesar de não ter grande projeção artística, já era naquele momento bastante engajada com a produção e promoção da cultura do Baixo Tocantins. Era a nossa professora de Estudos Amazônicos que nas horas vagas produzia música, dança e poesia.

Em 1996, com um pouco mais de experiência musical, produzi e gravei juntamente com José Luís Miranda o trabalho denominado “Carimboi”. Este foi o primeiro trabalho gravado em CD por um artista do município.



Figura 1 Capa do CD "Carimboi"

Em 1997, mudei-me novamente para Belém para iniciar meus estudos musicais na Escola de Música da Universidade Federal do Pará. Nesta escola estudei Musicalização com o prof. Yuri Guedelha e Harmonia Analítica com o Prof. Luiz Pardal. A partir desse momento, passei a tocar e gravar com inúmeros artistas do cenário paraense e nacional, dentre eles: Orquestra de Música Latina; Billy Blanco (parceiro do músico Tom Jobim), Leila Pinheiro, Lucinha Bastos, Marco Monteiro, Markinho e Banda, Kim Marques, Gaby Amarantos, Félix Robatto e Beatles Forever. Durante os 20 anos de minha estada em Belém, estudei e desenvolvi amplamente trabalhos sobre o gênero musical *jazz*, tocando piano com artistas renomados do cenário paraense e nacional como Celso Pixinga, Adelbert Carneiro, Kim Freitas *Quartet* e Mg Calibre.

Nesse gênero, também desenvolvo um trabalho autoral em áudio e vídeo denominado *Electric Colors*, disponível em canal próprio do *youtube* (Renato Sinimbu).

Em 2015 graduei-me em Licenciatura em História pela Faculdade Integrada Brasil Amazônia (FIBRA). Em 2017 fiz especialização em História Moderna pela mesma instituição e atualmente curso o mestrado em História Social da Amazônia na Universidade Federal do Pará. Foi principalmente a possibilidade de pesquisar e registrar um campo do qual faço parte que me levou a escrever sobre a história da música de Igarapé-Miri. Como músico, objetivo produzir estudos que possam traduzir e, portanto, facilitar ao leitor a compreensão da linguagem técnica e dos “vícios” existentes no campo musical. É importante ressaltar que, apesar de toda proximidade com meus entrevistados e de minha inserção na realidade estudada, eu procuro abordar as informações e até mesmo a minha percepção, de forma crítica. Quero mostrar como um músico que experimentou, que experimenta e que vive esse mundo pode fornecer informações para serem analisadas criticamente por um pesquisador que tenta olhar tudo de forma mais ampla. É estar dentro e fora do rio ao mesmo tempo.

Fontes e metodologias

A reunião de fontes e a produção de entrevistas foram feitas através de incursões aos municípios de Igarapé-Miri, Abaetetuba e Mojú. As dinâmicas destes processos desenvolveram-se da seguinte maneira: primeiramente, procuramos identificar e localizar os músicos que participaram das formações musicais estudadas. Posteriormente, buscamos abordar seus familiares para explicar sobre as intenções da pesquisa, saber sobre as condições de saúde física e mental dos possíveis entrevistados e sobre a possibilidade de entrevistá-los. Após essa etapa, procuramos saber um pouco mais sobre as histórias dos interlocutores para que um diálogo mais profundo e objetivo fosse desenvolvido. Considerando que grande parte de nossos entrevistados possui idade avançada, buscamos realizar as entrevistas respeitando um limite máximo de duração de duas horas.

O número de incursões realizadas ao município de Igarapé-Miri foi bem maior do que as realizadas aos outros dois municípios visitados. Foram cerca de 22. Isso ocorreu devido a ser este o principal lócus de nosso estudo. Fizemos três incursões ao município de Abaetetuba e apenas uma ao município do Mojú.

As entrevistas iniciaram-se pelos músicos e familiares de músicos residentes na sede do município de Igarapé-Miri. Entretanto, após um ano de pesquisa, ao percebermos que os Jazzes estavam distribuídos exclusivamente na zona rural do município, definimos que era necessário adentrar os rios e visitar as comunidades. Esse foi um procedimento bastante importante, pois,

além de permitir uma catalogação mais precisa desses grupos, trouxe a história de outros sujeitos e outras questões para a pesquisa.

Foram entrevistados Manoel Domingos de Castro, Manoel Luís da Conceição, José Alexandre da Silva Gonçalves, Jesus Couto, Eládia Quaresma Farias, Alaci do Carmo Lobato, Dagoberto Sinimbú de Lima, Edinalzo Farias Miranda, Ionete da Silveira Gama (Dona Onete), Aurino Quirino Gonçalves (Pinduca), Octávio Perdigão Sinimbú, Geraldo da Silva Sinimbú, Maria Cléia Pantoja dos Santos, Maria Cristina Pantoja dos Santos, Adilson dos Santos, Inês dos Santos, Tomas Pereira Ferreira, Paulo Gonçalves (Pim), Estelita Quaresma Pinheiro, Nonato Nazareno da Cunha, Ruth Pureza, Miguel Rodrigues, Salvador Rodrigues e Mestre Cesário.

As entrevistas tinham como ponto de partida fornecer respostas a um questionário pré-elaborado que visava atender às principais questões do trabalho. Entretanto, sempre que percebíamos outros assuntos importantes na fala de nossos entrevistados, procurávamos debatelos e inseri-los na pesquisa. O cotejamento das fontes foi muito importante para a produção dos resultados, uma vez que nos ajudou a definir, de forma mais precisa, algumas questões ligadas à memória. Datas, nomes, eventos podem ser confundidos pela memória e, nesse sentido, quanto mais informações se produzem a respeito de um determinado assunto, mais possibilidades se tem de alcançar informações mais precisas. Buscamos também reentrevistar alguns sujeitos sempre no intuito de apurar o entendimento de algumas informações já mencionadas por eles e/ou para discutir sobre novas questões que se apresentavam à pesquisa através da fala de outros entrevistados.

No momento da entrevista também buscamos averiguar a existência de outras documentações. Não conseguimos encontrar nenhuma fotografia referente à atuação dos músicos no período estudado. Também não encontramos documentos escritos como contratos musicais, cartazes e recibos. Os objetos em posse dos músicos ou de seus familiares correspondem, em sua maioria, a instrumentos musicais e partituras.

Ao final das viagens buscávamos registrar em um diário de campo (de forma sucinta e objetiva) as principais questões relacionadas à pesquisa. Esses relatórios são importantes para entendermos a forma como as abordagens foram feitas, as dificuldades, os sucessos e os caminhos que foram trilhados para realização deste trabalho.

Sobre a consulta em arquivos, tínhamos intenção, a princípio, de consultar o centenário Arquivo Público Municipal de Igarapé-Miri, localizado na Casa da Cultura deste município. Acreditávamos que sua vasta documentação pudesse nos ajudar a contextualizar melhor os depoimentos de nossos entrevistados. Tínhamos também o conhecimento de que, durante a

década de 1990, a Secretaria de Cultura de Igarapé-Mirí havia feito uma grande coleta de instrumentos dos músicos de Jazze para compor o seu arquivo. Entretanto, ao visitarmos essa instituição em janeiro de 2018 constatamos que a coleção praticamente inexistente e o pouco que se tem sobre os Jazzes encontra-se extraviado, em péssimas condições de conservação e inacessível ao pesquisador. Na realidade, esse é um problema que atinge toda documentação desse arquivo.



Figura 2 O Arquivo Público de Igarapé-Mirí que reúne uma coleção de documentos raros sobre a história do município e da região do Baixo Tocantins, encontra-se atualmente abandonado pelas autoridades políticas. É importante observar na fotografia que um dos poucos instrumentos existente neste arquivo (Uma tuba) está sendo usado como “escora” para apoiar documentos na estante.

Esta pesquisa é parte complementar de um trabalho de investigação histórica mais amplo sobre o município de Igarapé-Mirí²⁸, que busca estudar as relações sociais através da música e da religião entre as décadas de 1940-70. De forma geral, o trabalho objetiva ampliar o entendimento sobre a trajetória de sujeitos antes ignorados ou ofuscados pela historiografia tradicional através da análise de suas memórias. É importante que se observe que, apesar desta pesquisa dar ênfase à formação musical Jazze, usando-a como espinha dorsal deste trabalho, seu campo de abrangência cultural se entrecruza com outras práticas como as ladainhas, as

²⁸ Igarapé-Mirí é um município pertencente à mesorregião do nordeste paraense. Localizado na margem direita do rio homônimo, na zona fisiográfica Guajarina conhecida como região do Baixo-Tocantins, faz fronteira com os municípios de Abaetetuba, Cametá, Mojú e Mocajuba. O município possui atualmente cerca de 60.994 habitantes e é conhecido como a "capital mundial do açaí", por ser o maior produtor e exportador do fruto no mundo. Título confirmado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), que em estudo divulgado no ano de 2017, aponta que o município chega a produzir 305,6 mil toneladas, equivalente a 28% da produção nacional.

esmolações, as folias de santo²⁹ e os banguês³⁰. Por esta razão, também julgamos necessário abordá-las neste trabalho não somente por entender que se configuravam como práticas da cultura popular daquele momento, mas por manterem relações de dependência mútua, como facetas de uma mesma realidade.

As *jazz-bands*, juntamente com os banguês e a música de religiosa³¹, foram os três tipos de formação musical que prevaleceram no município de Igarapé-Mirí no período de 1940-70. Por isso, as utilizamos nesta pesquisa, como meios para investigarmos o ambiente musical festivo e religioso no intuito de compreender as relações sociais existentes por detrás destas práticas.

As jazz-bands ou Jazzes – como eram chamados naquela região – foram grupos musicais que mantinham uma formação instrumental mais fixa. Compostos por músicos que atuavam de forma profissional, disponibilizavam seus serviços em troca de pagamento para entreter os grandes eventos sociais. Com um repertório bastante eclético e voltado para a dança, atuavam também em outros municípios. Tais grupos eram compostos por bateria, tuba (alguns usavam o bombardino), banjo, trompete (também conhecido como pistom), trombone, sax, voz (raramente) e instrumentos de percussão. Os grandes jazzes, como eram chamados, reuniam os músicos que procuravam se profissionalizar desenvolvendo leitura e técnica musical (SINIMBÚ, 2015).

Já os banguês foram grupos musicais, menos comprometidos com a atuação profissional, geralmente formados por trabalhadores dos engenhos de cana de açúcar,³² quase desprovidos de recursos financeiros para a compra e confecção de instrumentos. Por conta disso, geralmente atuavam de forma precária - mas não menos animada - nas festas informais. Sobre esta formação, é importante destacar que, apesar de sua precariedade instrumental, era nesse tipo de formação que se “inventavam” músicas sobre os costumes de uma comunidade. As “chulas”, como eram chamadas, configuravam-se em pequenos versos (quase sempre anedotas) que

²⁹ Momento do ritual de esmolação em que uma imagem era apresentada aos moradores de uma comunidade diante de sua bandeira tremulante acompanhada por músicos que tocavam suas folias. Era também o momento em que se recebiam as ofertas que geralmente se apresentavam em forma de dinheiro, objetos e animais. Mestre Cesário (capitulador de ladainha, 73 anos). Entrevista concedida em 1 maio de 2017.

³⁰ Os banguês foram formações musicais que não existiram de forma exclusiva no município de Igarapé-Mirí. De uma forma geral, ocorreram em grande parte do estado, principalmente onde a mão de obra escrava negra fora amplamente utilizada. (SINIMBÚ, 2015)

³¹ Música que se desenvolveu em grande parte fora da igreja oficial em práticas do catolicismo popular como as ladainhas, esmolações e folias de santo.

³² Os engenhos de cana de açúcar permaneceram em atividade na zona rural de Igarapé-Mirí até o final dos anos de 1970. Para saber mais, ver capítulo “Igarapé-Mirí-Mirí: A verdadeira terra da cachaça” de Santiago (2013, p. 67-96).

retratavam a realidade em que viviam os caboclos³³, portanto, muito importante para a pesquisa histórica (SINIMBÚ, 2015).

As análises de canções mostraram-se bastante adequadas na obra de Abreu (2017) “Da senzala ao palco: canções escravas e racismo nas Américas (1870-1930).” Martha Abreu conseguiu demonstrar, através de um estudo comparativo, como alguns cantos e danças dos negros escravizados no Brasil e nos Estados Unidos transitaram das senzalas para a indústria fonográfica. É possível que o ritmo banguê e algumas chulas correspondam a um exemplo amazônico desse trânsito, tendo em vista que o banguê, correspondente anteriormente a uma “musicalidade de ritmos e rituais africanos reformulados a partir do universo amazônico” (VALENTE, 2012, p.56), ocupa nos dias hoje lugar relevante na indústria fonográfica. Abreu (2017), além de discutir esses trânsitos, conseguiu averiguar através dos versos a forma como os sujeitos negros liam o momento da escravidão. De forma similar, buscamos analisar as chulas de banguê para tentar perceber o cotidiano, os anseios e as intencionalidades dos sujeitos.

Sobre a inclusão da música religiosa (de devotos) nesta pesquisa, julgamos que pensar a as relações sociais de Igarapé-Miri naquele período sem considerar a religião é ignorar parte importante ao entendimento de sua história. As práticas religiosas que também eram festivas ocupavam grande parte do calendário anual daquela sociedade e tinham como suporte a música e a reza das paradas de ladainhas e dos grupos de banguê.³⁴ Portanto, buscamos estudar a música religiosa em sua amplitude e na diversidade de suas práticas. Desta forma, consideramos como música religiosa neste trabalho a música advinda da Igreja Matriz de Sant’Ana e as músicas de práticas do catolicismo popular como as ladainhas e as folias de santo. A música gospel (evangélica) não foi abordada no trabalho por conta de não haver ainda – no período estudado – igrejas protestantes naquela localidade.

O período estudado coincide com a “era do rádio”, momento em que este meio de comunicação tornou-se o centro midiático no cenário brasileiro e mundial. Era através do rádio

³³ O termo aqui usado deve ser entendido de forma descritiva em acordo com as falas de nossos entrevistados. Entretanto, buscaremos discuti-lo durante a pesquisa, pois concordamos com Rodrigues (2006), quando aduz que a identidade cabocla é uma representação, na medida em que as identidades são sempre representações, construções, narrativas discursivas através das quais os sujeitos (ou não sujeitos) são rotulados. Entretanto, a autora reitera que “matar” o caboclo enquanto conceito/categoria seria fingir que não existe uma diferença que se construiu historicamente, que se instalou de fora para dentro, do nacional para o local e que se desdobra continuamente, contra, entre, dentro do espaço-tempo amazônico. Tal se dá com relação aos diversos grupos populacionais da região pensados, nesse contexto, como originários e, portanto, essencializados, como uma raça de cultura mestiça e de costumes atávicos, resistentes à modernidade, verdadeiros exemplos de uma suposta contra modernidade que ainda sobreviveria no mundo ocidental (RODRIGUES, 2006, p. 126).

³⁴ Mestre Cesário (capitulador de ladainhas, 73 anos). Entrevista concedida em 01/05/2017.

que se realizavam programas musicais, humorísticos, informativos, dramatúrgicos, se promoviam grandes investimentos, anúncios e onde se discutiam as principais questões da época. Por conta disso, tornou-se – principalmente naquele momento – um meio de comunicação que reunia grande atenção da massa e de outros atores da mídia (COSTA, 2015). Veremos adiante que o rádio teve função importante no processo de popularização da música em Igarapé-Mirí, influenciando a composição instrumental e o repertório musical dos grupos de jazzes (SINIMBÚ, 2015).

Esse também foi um período em que se discutiam intensamente as questões relacionadas ao folclore. O entendimento da época, de que os fatos folclóricos estariam ameaçados pelas conquistas da modernidade, levou alguns estudiosos a organizar exaustivos trabalhos de registro, catalogação e divulgação dos fatos folclóricos. Por conta disso que nos anos de 1960 foram realizadas incursões a região canavieira (municípios de Igarapé-Mirí e Abaetetuba) e que os grupos de banguê foram catalogados como “fato folclórico” (SALLES, 1968).

O trabalho objetiva registrar as formações musicais ressaltando as suas particularidades. Busca também entender de que maneira esses grupos dialogavam com as tendências artísticas em um contexto mais amplo. Finaliza discutindo a relação entre os sujeitos para compreender os processos de formação dos músicos, atuação e os diversos usos dados à música naquele contexto social.

Registramos e analisamos algumas obras produzidas naquele período por corroborarem para um melhor esclarecimento dos temas aqui abordados. Não intencionamos abarcar a totalidade dos fatos relacionados a essas formações. Trabalhamos em grande parte com amostras representativas. Também não optamos por um trabalho descritivo e denso, priorizamos a problematização e a análise de alguns eventos reveladores de sentido como os processos de formação musical, performances, agência, discriminação, resistência e subsistência.

Os grupos de jazzes, de banguês e de música religiosa fizeram parte de um universo popular, portanto não possuíam a princípio um corpo documental pronto e disponível. Entretanto, tendo em vista que muitos dos que participaram dessas formações musicais ainda vivem, conseguimos produzir algumas fontes através da metodologia da história oral. Utilizamos também fotografias, CDs, partituras e letras de músicas.

Esta pesquisa vem se constituindo desde 2013, momento em que se iniciou a pesquisa para a produção do artigo “Banguês: Música e folclore em Igarapé-Mirí (1940-1970)”. Com a

inserção de outros objetos de estudo para constituição deste trabalho, foram realizadas incursões periódicas a Igarapé-Miri no sentido de recolher e produzir um número maior de fontes. Os registros produzidos em áudio e vídeo já somam cerca de 30 horas e reúnem depoimentos de 23 pessoas. O critério utilizado para escolha dos entrevistados foi principalmente, o grau de ligação ou a proximidade com os objetos de pesquisa. Procuramos entrevistar moradores de estratos sociais distintos para garantir uma diversidade de olhares e uma contextualização mais concisa sobre o período histórico abordado. Portanto, há relatos de músicos que participaram diretamente dessas formações musicais, mas há também depoimentos de moradores não músicos, testemunhas desses processos, pois, como aduz Prins, “Nós demonstramos por multiplicação” (PRINS, 1992, p. 171).

Este trabalho usou a história oral como metodologia principal de pesquisa e de constituição de fontes. Este é um paradigma que demanda um novo entendimento de sociedade contemporânea que valoriza o indivíduo como único e singular, o ser psicológico que dá sentido à uma série de concepções e práticas em nosso mundo. Uma das principais riquezas da história oral está em permitir o estudo das formas como as pessoas ou grupos efetuaram e elaboraram experiências, incluindo situações de aprendizado e decisões estratégicas. As experiências vividas pelo entrevistado tornam o passado mais concreto e atraente. A história oral é hoje um caminho interessante para se conhecer e registrar múltiplas possibilidades que se manifestam e dão sentido à formas de vida e escolhas de diferentes grupos sociais em todas as camadas da sociedade. Trata-se de um modo de deixar a política e as condições sociais vivas e tangíveis, evidenciando seu impacto na vida de determinadas pessoas. É um método importante justamente por detectar o subjetivo e, portanto, o qualitativo. Nesse sentido, o pesquisador tem acesso a uma multiplicidade de “histórias dentro da história”, que permitem alterar a “hierarquia de significações historiográficas” (ALBERTI, 2005, p. 163).

Não há dúvidas que a possibilidade de registrar a vivência de grupos cujas histórias dificilmente seriam registradas representa um grande avanço. Entretanto, como bem observa Verena Alberti (2005), devemos atentar para a necessidade de que os relatos sejam tratados adequadamente evitando o equívoco comumente cometido pela História oral militante³⁵,

³⁵ Década de 1960 – Historiadores europeus do pós-guerra se dedicaram a produzir histórias de vida de grupos sociais que não haviam deixado registros escritos de suas experiências. Esta fase é conhecida como “História oral militante”. Nesta fase, a história oral seria considerada por seus adeptos como a solução para “dar voz” às minorias e possibilitar a existência de uma história “vinda de baixo”. Este “boom” da história oral da década de 1960 marcou (definiu) bastante sua metodologia. Gerou também um maniqueísmo de antinomias. Tornou-se a “contra-história”, “do local” e do comunitário em oposição à história positivista, da nação e geral do século XIX. Havia a crença também de que a história oral poderia reconciliar o saber com o povo se voltando para os humildes, os primitivos,

segundo a qual, o relato resultante de uma entrevista já é a própria história verdadeira. O relato é uma fonte produzida para o estudo do passado e do presente, não a própria revelação do real. Isso reforça a responsabilidade e o rigor de quem colhe, interpreta e divulga as entrevistas, pois é preciso ter claro que os relatos não são um retrato do passado e, como todas as fontes, necessitam de interpretação e análise. Observamos também que as interpretações do passado são feitas com as ferramentas do presente. Por conta disso, por mais cuidadosas que sejam, sempre guardarão um certo grau de anacronismo. A memória, portanto, corresponde às lembranças das experiências vividas e suas reinterpretações no presente.

A história oral é, por excelência, uma metodologia que permite um novo foco de observação e possibilita a construção de uma história vista de baixo. Contudo, não devemos supor que esse tipo de construção corresponde a uma legítima representação de uma história democrática. É fato que a história oral militante, por muito tempo, optou pelos grupos subalternos e relegou ao esquecimento a história das elites. Isso apenas ajudou a polarizar tipos de história e não permitiu registros mais amplos que enriquecessem o entendimento do processo histórico.

Entendemos também que uma pesquisa que tem por objetivo “dar voz” às minorias acaba reforçando as diferenças sociais, pois o pesquisador, ao conceder aos “de baixo” a possibilidade de se expressarem, acaba por reafirmar que eles são incapazes de fazê-lo por si só. Dessa forma, reconhecemos que a necessidade de ouvir os “de baixo”, apesar de se constituir em um propósito social construtivo, parte, antes de mais nada, de nós mesmos, da instituição em que estudamos e de algumas instituições que nos financiam.

Na metodologia oral, a abordagem também se constitui em fator relevante para a produção de informações. Sobre esse aspecto particular, Portelli (2010) explica que os conteúdos da memória são evocados e organizados verbalmente no diálogo interativo entre o entrevistado e entrevistador. Na entrevista de história oral há pelo menos dois autores. Seu resultado é sempre um resíduo de uma ação interativa, de uma ação específica. Sendo assim, as entrevistas não devem ser pensadas apenas como um método de recolhimento de memórias e performances verbais. As informações obtidas são provocadas e nascem literalmente por meio da presença do entrevistador, de suas perguntas e de suas reações.

Devemos também ter ciência de que o que se recolhe nesse tipo de método são memórias individuais e coletivas e que estas dizem respeito à construção de identidades. Os trabalhos de Maurice Halbwachs (1990) nos mostram que a memória, apesar de *a priori* ser considerada

os sem histórias (em oposição à história da civilização e do progresso, que acabava por ser a história das elites). Foi algo muito usado na construção e na organização do saber folclórico (ALBERTI, 2005).

como um fenômeno individual, é um fenômeno construído coletivamente e socialmente. Seus estudos também assinalam que esta sofre flutuações no momento em que é expressada ou articulada. Isso acontece pois as preocupações do instante de sua articulação agem sobre ela se constituindo como um elemento de sua reestruturação. Este é um fenômeno que também ocorre sobre a memória coletiva (apesar de esta ser bem mais estruturada que a memória individual). Sendo assim, gravar, recalcar, excluir e relembrar são, evidentemente, verdadeiros resultados de organização e de seleção.

Pollak (1992) explica que, embora a memória possa se modificar em função dos interlocutores ou do movimento da fala, alguns elementos se tornam importantes, e portanto, irredutíveis, fazendo com que o trabalho de solidificação da memória impossibilite a ocorrência de mudanças. É nesse sentido que determinado número de elementos tornam-se “realidades”.

A memória em geral, se constitui através três elementos: acontecimentos; personagens e lugares. Esses três elementos podem se referir a acontecimentos, personagens e lugares reais, empiricamente fundados em fatos concretos. Mas também podem se tratar de projeções de acontecimentos não vividos, de personagens não conhecidos ou de lugares não frequentados, internalizados através de um fenômeno conhecido como “transferência de projeções”. Isso ocorre porque alguns acontecimentos tomam tanto relevo no imaginário social que no final das contas é impossível que a pessoa consiga discernir se participou ou não de um determinado evento. Acontece também, em alguns casos, de fatos que não se situam dentro de um espaço-tempo vivido por uma pessoa ou um grupo, misturar-se aos eventos vividos por meio da socialização política, histórica etc. É o que chamamos de memória herdada. Portanto, não se refere apenas à vida física da pessoa.

Pollak (1992) também explica que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade tanto individual quanto coletiva, pois é um fator importante ao sentimento de continuidade e coerência. Como identidade, esse autor considera o sentido da imagem de si, para si e para os outros. É a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida, dela própria, que constrói e apresenta aos outros e a si própria para acreditar na sua própria representação e para ser percebida da maneira que quer ser percebida. A construção da identidade se apoia em um sentido de pertencimento físico (fronteiras de pertencimento de um grupo ou coletivo), na continuidade temporal (não somente existencial, mas moral e psicológica) e no sentimento de coerência que age unificando os diferentes elementos que formam um indivíduo. Como veremos mais adiante, no capítulo “Músicos e Performances”, esse é um processo bastante perceptível na construção do personagem artístico Noca desde sua primeira atuação em um Jazze.

Dito de outra forma, o ser humano necessita de um sentido de vida, de identidade que se estrutura nos sentidos de pertencimento, continuidade e coerência. Porém, nesse processo de construção existe um elemento que escapa ao indivíduo: o outro. Pollak (1992) afirma que é impossível construir uma autoimagem isenta de mudanças, de negociações e de transformações em função dos outros, ou sem referência aos critérios de aceitabilidade, admissibilidade e credibilidade de um coletivo. A memória e a identidade são perfeitamente negociadas e não devem ser entendidas como fenômenos essenciais de uma pessoa ou de um grupo.

Se é possível o confronto entre memória individual e memória dos outros no processo de construção de identidades, isso mostra que a memória e a identidade são valores disputados em conflitos sociais e intergrupais. Há uma infinidade de motivos, uma multidão de memórias e lembranças que tornam difícil a valorização em relação à sociedade em geral e que podem ser a origem de conflitos entre pessoas que vivenciam o mesmo acontecimento. Por isso, é importante observar que existe um processo de disputa em torno das memórias que compõem um coletivo. Pois estas, ao mesmo tempo em que ajudam a criar, ressaltar e reafirmar algumas identidades, também agem tentando desconstruir e desvalorizar outras. Memória e identidade, portanto, são espaços de poder.

Dentre os 23 entrevistados, tiveram grande relevância as contribuições de Alaci do Carmo Lobato³⁶, Dagoberto Sinimbú de Lima³⁷, Geraldo da Silva Sinimbú³⁸, Eládia Quaresma Farias³⁹ e Ionete Gama⁴⁰.

As análises também atentam para o contexto em que os nossos depoentes estavam inseridos no momento das entrevistas. Afinal, como nos alerta Sandra Pesavento (2005), as narrativas sempre são produzidas e materializadas através de discursos imersos em uma determinada temporalidade e, por consequência, direcionados à uma determinada sociedade.

Dessa forma, pudemos perceber nos relatos de Alaci do Carmo Lobato uma clara nostalgia em torno de sua longa convivência e atuação com outros músicos daquele período.

³⁶ Alaci do Carmo Lobato. Entrevista concedida em 26 dez. 2017. Alaci Lobato nasceu em 28 de fevereiro de 1938 às margens do rio Anapuzinho na zona rural de Igarapé-Miri (ver mapa em anexo). Filho de músico, começou a tocar percussão ainda na infância de forma autodidata. Já na adolescência integrou (como percussionista e baterista) o Jazze Lira Platina e, posteriormente, o Jazze Guarani (formado por músicos de Igarapé-Miri e Abaetetuba). A atuação musical de Alaci ultrapassando o momento de existência dos jazzes. Hoje faz parte de um grupo seletivo de músicos que viveram no período estudado. Suas informações foram determinantes para a catalogação e sobre a constituição instrumental e o funcionamento dos jazzes.

³⁷ Dagoberto Sinimbú. Entrevista concedida em 28 fev. 2015. Dagoberto Sinimbú de Lima nasceu em dia 09 de novembro de 1942 na Casa Recreio, às margens do Rio Meruú, município de Igarapé-Miri (ver mapa em anexo). Filho de Manoel da Silva Lima (dono do engenho Santa Luzia) e Cacila Sinimbú de Lima, é formado em Odontologia pela Universidade Federal do Pará e tem curso de Mestrado e Doutorado em Reabilitação Oral pela Faculdade de Odontologia de Bauru da Universidade de São Paulo-USP. Atualmente, atua como professor Adjunto da Faculdade de Odontologia da Universidade Federal do Pará. Este entrevistado, por ser filho de dono de engenho, vivenciou ativamente a dinâmica socioeconômica daquele momento. Isso nos permitiu entender as relações de trabalho nos engenhos de cana-de-açúcar. Pôde descrever com bastante clareza, por exemplo, o funcionamento dessas estruturas através do dia a dia de seus trabalhadores. Suas informações sobre as dinâmicas comerciais ainda precisam ser estudadas, pois são vastas e detalhistas.

³⁸ Geraldo Sinimbú. Entrevista concedida em 20 out. 2015. Geraldo da Silva Sinimbú nasceu em 1924 no município de Igarapé-Miri, mais especificamente na ilha do Buçú (ver mapa em anexo). Fez parte dos primeiros 800 moradores de Igarapé-Miri, foi coroinha na paróquia de Santana, comerciante desde os 16 anos, dono de inúmeras embarcações com as quais realizou comércio de regatão naquela região. Foi também proprietário de fábrica de refrigerantes, político (vice-prefeito por dois mandatos e vereador por cinco), promotor de Justiça e músico de Jazze (proprietário e baterista do Jazze Oriental). A grande contribuição desse entrevistado está relacionada às suas múltiplas experiências. Foi empregado, patrão, músico, comerciante, viajante, político, jurista, viveu rodeado por uma comunidade de negros e também pela elite daquele município. Participou ativamente da igreja e cedeu residência para as esmolações.

³⁹ Eládia Quaresma Farias. Entrevista concedida em 19 out. 2015. Nascida em 1930 às margens do rio Mamangal, zona rural de Igarapé-Miri, mudou-se para a comunidade do Menino Deus na Rússia, localidade de grande atividade de bangüê (ver mapa em anexo), onde se casou com Raimundo Farias (Mestre Socó). Dona Eládia Farias tem importância ímpar para o entendimento das relações entre os grupos de bangüê e as atividades religiosas (ladainhas, folia de reis e esmolações). A comunidade do Menino Deus foi um grande centro dessas práticas e, portanto, fez parte do cotidiano dessa entrevistada durante grande parte de sua vida adulta. Outro fator importante reside no fato de dona Eládia guardar consigo muitas canções de bangüê que ainda não foram registradas.

⁴⁰ Ionete Gama (Dona Onete). Entrevista concedida em 02 dezembro de 2014. Ionete Gama nasceu em 18 jun. 1939. Natural do município de Cachoeira do Arari, mudou-se aos 7 anos de idade para o interior de Igarapé-Miri, mais especificamente para o Rio das Flores (ver mapa em anexo), onde teve contato direto com os bangüês até a idade adulta. É educadora, pesquisadora, folclorista (estuda ritmos da cultura do Baixo Tocantins), compositora e cantora. Possui uma carreira artística nacional e internacional em um estilo denominado “carimbó chamegado”. Esta entrevistada trouxe-nos um olhar cultural sobre nosso objeto. Ionete Gama ajudou a elucidar questões relacionadas às composições musicais (chulas), danças, coreografias e confecção de instrumentos. Discorreu também sobre o significado de algumas expressões e principalmente sobre a relação entre a vida cotidiana e a arte.

Apesar desse entrevistado fazer parte de um reduzido grupo de músicos ainda vivos que atuaram durante as décadas de 1950, 60 e 70, em nenhum momento percebemos em sua entrevista discursos de autopromoção.

As lembranças citadas por Dagoberto Sinimbú de Lima sobre o período estudado, concentram-se principalmente no período de sua infância vivida na zona rural desse município. Por ter sido filho de dono de engenho, seus relatos sobre a vida social e as dinâmicas comerciais são vastos e detalhistas e trazem consigo análises, frutos de sua erudição acadêmica.

As memórias de Geraldo da Silva Sinimbú se ligam a um momento da história considerado por alguns moradores de Igarapé-Mirí, como um período de grandes realizações políticas, fortemente marcado pela construções de prédios públicos, praças e escolas. Geraldo Sinimbú figura nos dias de hoje como uma pessoa bastante estimada localmente e talvez, por conta disso, não se percebiam em seus relatos análises mais apuradas ou negativas sobre os conflitos que se operavam em sua época.

As memórias de Eládia Farias (*in memoriam*) estavam ligadas de forma nostálgica ao tempo em que viveu na zona rural do município. Na ocasião da entrevista, já viúva de Mestre Socó e residente na sede do município de Igarapé-Mirí, relembra dos banguês como parte das práticas do cotidiano da comunidade do Menino Deus. Por conta disso, os apresenta através de histórias do dia-a-dia dessa comunidade.

Na entrevista de Ionete Gama, foi possível perceber a grande valoração concedida aos objetos de estudo em questão. Do auge de sua carreira artística, e como artista representante da cultura dos Jazzes e dos banguês, esta entrevistada expõe suas informações como algo que ainda merece ser estudado e reconhecido.

Utilizamos como ponto de partida desta pesquisa a história de vida de alguns sujeitos (biografia), construindo uma narrativa a partir da memória. Entretanto, atentamos para o fato de que se trata de biografias históricas e não de biografias que buscam justificar ou fazer apologia aos sujeitos, pois, como nos alerta Hobsbawm “o que buscamos é o entendimento da história e não sua aprovação, concordância ou comiseração” (HOBSBAWM, 2002, p.11). Procuramos entrelaçar a vida dos sujeitos com sua época e interpretar as duas coisas para dar forma a uma análise histórica mais apurada. Portanto, do mesmo modo que ensejamos perceber a história do mundo ilustrada pelas experiências desses indivíduos, buscamos perceber a história do mundo condicionando essas experiências, oferecendo uma gama de escolhas cambiantes e quase sempre limitadas.

Outro ponto importante para essa pesquisa diz respeito à discussão de identidades. Buscamos perceber quais eram os benefícios e os malefícios contidos, por exemplo, em ser músico, negro, ou em ser mulher, quais as relações de poder que se operavam por conta dessas identidades e quais estratégias foram adotadas por esses sujeitos.

Utilizaremos de empréstimo os conceitos de costumes e classe social de Thompson (1998), concordando que são os costumes que formam e legam identidade às classes sociais. Concordamos também que classe social é algo que existe efetivamente, mas que só pode ser constatado na “relação” e nos “processos” que se desenvolvem em meio ao devir histórico. Thompson examina a cultura da perspectiva popular, marginal, incomum e não oficial, e esta perspectiva de abordagem (história vista de baixo) se mostra bastante pertinente a esta pesquisa, pois as práticas estudadas localizam-se no âmbito da cultura popular. Portanto, não seria adequado tratar sobre os problemas inerentes aos objetos pesquisados de uma outra perspectiva.

Utilizaremos também os conceitos de Chartier (1988) sobre cultura, que mostram como os objetos culturais podem ser estudados através da relação entre práticas e representações. Para esse autor, tanto os objetos quanto os sujeitos produtores circulam entre esses dois polos. As noções de práticas e representações, correspondem respectivamente ao “modo de fazer” e ao “modo de ver” de uma determinada sociedade.

Ainda seguindo o entendimento desse autor, pensamos as “práticas culturais” não somente como algo ligado às instâncias produtoras de cultura, ou às técnicas e objetos produzidos. Consideramos também como práticas culturais, os usos e costumes desenvolvidos pela sociedade (modo de falar, conversar, discutir, andar, comer, beber, solidarizar-se, hostilizar etc.) percebendo sua circularidade, pois as práticas geram representações e suas representações geram outras práticas.

As obras de arte foram abordadas segundo os conceitos de Carlo Ginzburg (2014). Dessa forma, concordamos que toda obra de arte, por estar inserida em uma determinada temporalidade e por ser fruto da ação humana, sempre irá refletir os eventos históricos que se desenvolveram ao seu redor. Concordamos também que uma obra de arte é sempre produzida com uma intenção e que por isso, “conta” – por si só – uma história, que pode ser decifrada através da observação de seus elementos constitutivos e do entrelaçamento destes com o contexto em que foram produzidas. Quanto à análise do documento canção, buscamos mapear as várias camadas de sentido embutidas nas obras musicais, bem como suas formas de inserção na sociedade e na história. Compreendemos que, estruturalmente, a música possui texto e

contexto e a análise em conjunto é importante para que a pesquisa não se reduza ao próprio objeto.

Levamos também em consideração a performance dos sujeitos envolvidos na produção e execução musical, pois consideramos que a canção popular é muito mais do que um texto ou uma mensagem ideológica, é também performance de sons organizados. Neste ponto, concordamos com Napolitano (2002) quando afirma que o resultado final de uma obra não é produto apenas da performance de cantores, instrumentistas ou arranjadores e que as músicas de maior apelo popular, direcionadas para o sucesso fácil, geralmente contam com fórmulas de estúdio e efeitos pré-testados em outras canções que tendem a se impor sobre qualquer criatividade ou inovação.

As informações específicas sobre as ladainhas e as esmolações partiram de uma perspectiva histórica, mas, devido à natureza destes objetos, buscamos apoio em conceitos antropológicos para se fazer interpretações. Os estudos antropológicos recentes sobre arte/cultura e sua metodologia que busca fazer leituras e interpretações a partir de um “olhar interno” ao objeto têm se mostrado bastante adequados para a compreensão destes fenômenos.

Shirley Campbell (2010) afirma que, qualquer esforço no sentido de compreender e analisar outras culturas depende de nossa habilidade de traduzi-las. Portanto, falar sobre o outro, requer tradução. Atualmente, a antropologia tem conseguido desenvolver, discutir e redefinir palavras e problemáticas, transferindo conceitos anteriormente pensados unilateralmente. Devemos ter ciência de que toda tradução é fragilizada e nunca é perfeita. Entretanto, deve garantir um grau considerável de afastamento e de imparcialidade, refutando também a ideia de que o entendimento do “outro” sempre careça de associações aos nossos conceitos (CAMPBELL, 2010).

Sendo assim, não suprimimos de nossos entrevistados as respostas, os comportamentos e os julgamentos referentes a sua própria cultura. Do contrário, “estaríamos alegando que existe uma deficiência particularmente na habilidade de sociedades nativas ou minoritárias de proferir julgamento sobre certos fenômenos” (CAMPBELL, 2010, p. 4). Além disso, entendemos que o processo de atribuir significado cultural a um objeto sempre é um processo local, pois a variedade de crenças, de sistema de classificações e de estruturas artísticas existe não somente em sua forma imediata, mas na sua maneira de estar no mundo, dissolvido em danças, cantos e batuques, por exemplo (GEERTZ, 1997). Partimos do princípio de que culturas distintas agem da mesma forma fazendo julgamentos estéticos e sensoriais, o que difere entre elas é o padrão cultural adotado (CAMPBELL, 2010).

Buscamos organizar este trabalho em três capítulos. O primeiro, denominado “Igarapé-Mirí pelo olhar dos músicos”, faz um apanhado sobre o cenário e o funcionamento sócio econômico de Igarapé-Mirí 1940-70. Para isso mapeamos os diversos ambientes e suas principais peculiaridades com o objetivo dar uma noção ao leitor do ambiente e do contexto histórico em que os músicos desenvolviam o seu ofício.

No segundo capítulo denominado “Os Jazzes” discutimos inicialmente o momento de constituição dessas formações nos Estados Unidos no Brasil e no Pará, verificando quais elementos influenciaram sua formatação. Analisamos, em seguida de que maneira esse processo se desenvolveu especificamente em Igarapé-Mirí; que tipo de cenários sonoros esses grupos musicais ajudaram a compor e de que forma os músicos se apropriaram deles. Abordamos ainda a introdução do rádio no município e sua relação com os Jazzes. Finalizamos tratando de questões sobre preconceito, discriminação, racismo, resistência e subsistência

O terceiro capítulo denominado “Músicos e Performances” traz uma breve biografia de três músicos de Jazze: Mestre Manivela; Raimundo Pretinho e Noca. Nesse capítulo abordamos a vida particular destes sujeitos com o intuito de analisar as suas experiências no campo musical.

Queremos entender qual o lugar culturalmente ocupado por expressões inovadoras do entretenimento musical urbano em Igarapé-Mirí entre os anos de 1940 e 1970. Entender como os Jazzes – correspondentes a uma dimensão cultural moderna – se desenvolveram em meio às práticas tradicionais de produção e fruição musical disseminadas a partir de eventos religiosos do catolicismo popular e da dinâmica festiva difundida a partir das comunidades do município.

Esta averiguação será conduzida a partir da história de vida de alguns sujeitos, em sua grande maioria músicos negros. São eles os principais personagens desta pesquisa. Este trabalho, portanto, propõe uma história constituída pela vida e pelo olhar de quem sentiu na pele a pobreza, o preconceito e a exclusão social, uma história vista de baixo que visa preencher uma lacuna e reconhecer a importância desses sujeitos na arte e na sociedade miriense.

CAPÍTULO 1 – IGARAPÉ-MIRÍ PELO OLHAR DOS MÚSICOS

Este capítulo tem por objetivo dar a conhecer ao leitor um pouco sobre o ambiente socioeconômico e cultural de Igarapé-Mirí de meados do século XX. As informações que se seguem sobrevivem através do ponto de vista memorialístico de alguns músicos e moradores. Esta breve contextualização também nos ajudará a entender melhor o nosso objeto, pois como aduz Howard Becker (2008), nós não podemos pensar a arte isolada na sociedade, já que os artistas dependem de uma série de outros sujeitos que não têm ligação direta com a arte. Desse modo, as outras instâncias da sociedade e a forma como os profissionais de outras áreas agem, têm a ver com a realização da profissão artística.

1.1 Algumas considerações sobre o contexto sócio econômico de Igarapé-Mirí

Os músicos foram unânimes em afirmar que, nas três décadas estudadas, a maior parte da produção econômica do município de Igarapé-Mirí estava concentrada em sua zona rural. A economia do município de Igarapé-Mirí estava concentrada principalmente em seis modalidades comerciais: os engenhos de cana-de-açúcar⁴¹; os estabelecimentos comerciais⁴²; o comércio de regatão; o cultivo de frutos e sementes como o cacau, o sernambi, a ucuúba e a andiroba; as olarias; e a produção de canoas.⁴³ Essas seis modalidades de comércio dependiam diretamente dos rios para seu funcionamento.

Às margens dos rios Guamá, Capim, Acará, Moju e Igarapé-Mirí, a cultura da cana-de-açúcar se enraizou e adquiriu importância econômica, propiciando a instalação de diversos engenhos e a concentração de escravos, estabelecendo um regime social típico. (GARCIA; LOBATO, 2011)

Este relato é referente a 1755, período de entrada de escravos negros na Amazônia a partir da Companhia Geral de Comércio do Grão Pará e Maranhão e nos mostra o início da instalação dos engenhos de cana-de-açúcar em Igarapé-Mirí. Segundo esses autores, o declínio dos engenhos só viria a ser observado em meados da década de 1970.

⁴¹ Eládio Lobato e Graça Lobato Garcia catalogaram trinta e dois engenhos de cana-de-açúcar em Igarapé-Mirí no século XX. GARCIA, Graça Lobato; LOBATO, Eládio. “Memórias dos Engenhos do Baixo Tocantins: antigos Engenhos de Aguardente – Abaetetuba e Igarapé-Mirí.” Belém, Pará, 2011.

⁴² A Vila de Maiauatá, por exemplo, era famosa por seu comércio de roupas e tecidos.

⁴³ Sobre essa atividade, ler CORRÊA. Edson. “Construção naval artesanal e a metamorfose do capital na Amazônia: um estudo sobre construtores de embarcações de madeira em Igarapé-Mirí (PA)”. 2015.

No período estudado, os regimes de trabalho ainda guardavam alguns resquícios do antigo regime escravocrata e as condições de vida permaneciam bastante desfavoráveis aos ribeirinhos e remanescentes daquele sistema escravista.

Eu não vi a senzala, lá não tinha senzala (...) não eram tratados como os outros da nossa história, mas eles também, na hora do pagamento, eles eram escravos, continuavam escravos do cartãozinho do trabalhador, do dono da mercearia você tá entendendo? (DONA ONETE, cantora, 79 anos. Entrevista concedida em 02 Dez. 2014).

Geraldo Sinimbú nos conta que as condições de vida dos trabalhadores de engenho eram extremamente precárias.

O trabalhador de engenho ainda era um resto de escravatura. O dono do engenho tinha muita terra, por exemplo, o velho Amadeu tinha esse rio inteirinho dum lado e do outro, quase o rio todo era dele. O trabalhador, ele era obrigado a comprar do patrão do engenho, ele não tinha dinheiro, não pegava em dinheiro e ele morava lá no terreno dele. Então o cara [vendedor] vinha do Amazonas com uma barcada de jacaré alemão, peixe liso, pirarucu, saía vendendo pro comércio, aí aquele resto que sobrava, que ele não conseguia vender, já estava meio vermelho, meio feio, ele ia pro engenho. “Eu vim lhe vender um peixe liso, um jacaré alemão. Quanto é teu preço? É xis. Não! Não! Não quero! Tá muito caro e tal. Mas eu quero trocar com cachaça com o senhor. Eu vou lhe fazer uma diferença, mas eu não quero dinheiro. E negociavam. Aí, desembarca! Ponha lá! Tivesse feio ou bonito o trabalhador tinha que comprar dele. Não tinha outra solução. Ele [o dono do engenho] já comprava pensando no trabalhador, era o [peixe] mais barato. Só comia porcaria.

Olha o trabalhador de engenho não tinha calça pra vestir. As roupas rasgavam, as mulheres remendavam. Essa dona Ester diz que o pai dela não tinha dinheiro pra comprar linha pra costurar o remendo. Eles tiravam a fibrazinha da folha do miriti, né, aquela fibra fininha, pra meter na agulha pra costurar o remendo, botar o remendo na roupa. A maioria [dos trabalhadores] dormia na maqueira de envira⁴⁴. As calças eram de sacas de açúcar. (GERALDO SINIMBÚ, comerciante e político, 94 anos. Entrevista concedida em 23 mai. 2015).

Grande parte dos engenhos estava estruturado em torno de uma comunidade interna e de uma comunidade externa⁴⁵. Para que tivesse uma dinâmica de trabalho considerável era necessário que o dono do engenho fornecesse condições mínimas de existência a um determinado número de pessoas. Para isso tinha que construir casas para os trabalhadores - e suas famílias, quando houvesse - e negociar dias e semanas de trabalho com eles.

As casas geralmente eram de palafita, interligadas por pontes e estivas, formando vilas em torno dos engenhos onde viviam alambicadores, foguistas, maquinistas e viradores de bagaço. Dessa forma, o engenheiro⁴⁶ garantia que seu estabelecimento estivesse funcionando literalmente a todo vapor às cinco da manhã. É importante frisar que nesse momento não existiam direitos trabalhistas ou qualquer forma de contrato que evitasse o que consideramos hoje exploração ou excessos.

⁴⁴ Rede de dormir feita da folha do miriti (planta nativa da Amazônia).

⁴⁵ Dagoberto Sinimbú (odontólogo, 76 anos). Entrevista concedida em 28 fevereiro de 2015.

⁴⁶ Como eram conhecidos os donos de engenho de cana-de-açúcar.

Então veja bem, não existia absolutamente obrigação trabalhista nenhuma! Não tinha direito! A hora que o que o cara não correspondesse, o patrão mandava embora, vai embora! Procura outro lugar! Tá aqui! Trabalhastes essa semana, tá aqui o teu dinheiro, vai embora! Não interessa se o cara trabalhava cinco anos, dez anos, vinte anos, trinta anos, quarenta anos. (DAGOBERTO SINIMBÚ, odontólogo, 76 anos. Entrevista concedida em 28 fevereiro de 2015).

As relações de trabalho na comunidade interna de um engenho estavam muito próximas das relações de aviação. Os trabalhadores em grande parte trabalhavam em troca de produtos fornecidos pelos comércios dos patrões (FIGUEIREDO, 2005).

Se eles compravam dois quilos de peixe liso, tô falando pra você que você conhece o que é isso, peixe liso pra poder fazer o almoço dele, o que é que acontecia? Aqueles dois quilos de peixe liso, o preço era quatro vezes! Se ele comprava o querosene, era quatro, cinco vezes mais, que era pro negro sempre está devendo pro patrão. Não dava tempo deles comprarem a roupa de “riscado”, alfacina, mescla. (DONA ONETE, cantora, 79 anos. Entrevista concedida em 02 Dezembro de 2014).

Grande parte dos músicos estiveram ligados a algum tipo de atividade “extramusical” e alguns trabalharam diretamente na atividade canavieira. As lembranças sobre a infância do músico Manivela acionadas por seu irmão Manoel Luís, por exemplo, dizem respeito ao período em que esses irmãos trabalhavam no engenho Santa Cruz no rio Panacauera, cortando cana e as carregando para o batelão⁴⁷. O trabalho no roçado, plantando e cortando cana-de-açúcar, ocupou grande parte da infância do músico. É importante informar que essa era uma atividade realizada por toda a família de Manivela, inclusive por sua irmã, que começou a trabalhar por volta dos 9 anos de idade.

Eles ficavam, por exemplo, dia de semana, no meio da semana assim eles trabalhavam, geralmente tinham outra atividade. O Manivela, ele fazia roçado de cana e vendia lá pro velho Meneleu; o velho Vasconcelos ele era ali do, se não me engano do Rio Juarimbú. Quase nenhum deles vivia da música. Eram músicos, tocavam, ganhavam dinheiro com música, mas tinham outra atividade. Tinham outros que eram pescadores, e tocavam partitura. Quando chegava sete horas da noite, cinco horas da tarde, você passava, por exemplo [...] o Antônio do Juquinha [...] a gente passava lá no engenho do meu pai de Santa Luzia a gente só ouvia no final da tarde, ele tava tocando, era impressionante. (DAGOBERTO SINIMBÚ, odontólogo, 76 anos. Entrevista concedida em 28 fevereiro de 2015).

O comércio, por sua vez - uma espécie de “supermercado” à beira do rio -, reunia tudo quanto pudesse ser comercializado, desde enlatados, sementes, caças, produtos de limpeza, remédios, roupas, pescados e borracha, por exemplo. Esta última, armazenada em poços com água para sua conservação e trancada a cadeado. Grande parte das negociações era feita através de trocas de mercadorias que possuíam valores quase fixos como moedas. O dinheiro em alguns períodos era bastante escasso, como nos mostra o relato a seguir.

⁴⁷ Canoas feitas para transportar de 5 a 15 toneladas. Por conta disso, eram mais usadas para o transporte de mercadorias e da cana de açúcar. O batelão era conduzido por um faia (remo grande) localizado na popa (parte de trás) da embarcação. Este era “gingado” de um lado para o outro sem ser tirado da água por um remador. Os maiores batelões precisavam de dois faias e eram conduzidos por dois remeiros.

[...] nesta época, os moradores das áreas ribeirinhas da região que o senhor Jerônimo Rodrigues comercializava, passavam por grande dificuldade financeira. Ouvindo comentários de que na região do salgado a cachaça era vendida a dinheiro, em 1957 resolveu aventurar-se para aquela região, visando comercializar seus produtos nas localidades de Curuçá, Marudá e Maracanã. (GARCIA; LOBATO, 2011)

Daí a importância de se ter um bom caixeiro em seu comércio. Elemento central na negociação, essa figura importante e quase da família – quando não era – reunia um misto de esperteza e fidelidade e podia passar uma vida toda trabalhando ao lado de seu patrão, como seu fiel escudeiro. João Pinheiro, por exemplo, foi por muito tempo o caixeiro do comerciante Ticiano Miranda; Geraldo Sinimbú, dono do comércio Novo Oriente, mantinha dois caixeiros: Antônio Fernandes do Nascimento (Betoca) e Guri, e assim acontecia com quase todos os grandes comércios daquela região.

A maioria dos músicos donos de Jazze tinha algum tipo de comércio em suas residências. As atividades comerciais ocupavam grande parte do tempo destes sujeitos, mas, por outro lado, garantiam maior estabilidade familiar (tendo em vista que geravam empregos para seus familiares) e possibilitavam de forma mais rápida a estruturação de suas bandas.

O comércio de regatão que existiu no interior de Igarapé-Mirí não foi diferente do que aconteceu durante muito tempo em toda região amazônica. Havia um grande número de viajantes nessa modalidade comercial. A família Rodrigues é um exemplo disso. Liderados por Jerônimo Rodrigues, seu patriarca, essa família, através de ambas as atividades (comércio de regatão e engenho de cana-de-açúcar) prosperou e se tornou um dos maiores grupos comerciais do estado do Pará (Grupo Líder).

Em 1962, o senhor Jerônimo deixou de fazer o comércio de regatão e passou a administrar o Engenho Liderança, que produzia a cachaça “preta velha”. Os filhos Osmar e Oscar permaneceram na atividade de regatão nas margens do rio Amazonas e o João iniciou no ramo, viajando para a região do Salgado na canoa à vela São Benedito. (GARCIA; LOBATO, 2011)

Os viajantes que realizavam o comércio de regatão atuavam mais como contratantes. Eram estes, juntamente com donos de engenho e alguns líderes comunitários⁴⁸ que representavam grande parte dos sujeitos que promoviam e/ou financiavam os grandes eventos festivos de Igarapé-Mirí.

O cultivo de sementes e frutos e sua comercialização correspondia à uma prática mais comum. Era geralmente feito de forma extrativista e artesanal, como complemento de renda ou

⁴⁸ Os líderes comunitários eram em sua maioria os descendentes das primeiras famílias a ocuparem uma comunidade. Por conta disso, correspondiam aos sujeitos que detinham as maiores porções de terra e também àqueles que possuíam as imagens dos santos padroeiros. Estes sujeitos, adquiriam grande poder social que era usado tanto para administrar as comunidades em que viviam como para fazer negociações com as autoridades do município.

para troca com mercadorias de primeira necessidade no comércio. Grande parte das terras eram usadas de forma coletiva e suas delimitações - talvez pela precariedade de recursos - sinalizadas por elementos da natureza. Dagoberto Sinimbú, por exemplo, nos relata:

[...] a minha mãe lá na ilha do Buçú tinha terra que dividia com minha vó, dividia com o Jambinha, dividia com o Tarcísio, dividia com um bocado de gente. Então qual é a terra? Você sobe o rio Conceição, dobra não sei aonde, lá tem duas árvores de bacaba vai até ali, não sei o quê... Então esses que eram os limites do terreno. (DAGOBERTO SINIMBÚ, odontólogo, 76 anos. Entrevista concedida em 28 fevereiro de 2015).

Em Igarapé-Miri as embarcações existentes correspondiam a cascos⁴⁹, montarias⁵⁰, reboques⁵¹, batelões⁵² e a lanchas à vapor⁵³. Sobre estas últimas, Geraldo Sinimbú nos conta que “a gente comprava lenha, empilhava na frente da casa e quando eles vinham, que eles não tinham lenha, eles paravam lá, ‘me vende quinhentas achas!’⁵⁴ aí a gente tá, tá, tá, tá, lá... e embarcava”.

O transporte de passageiros e cargas entre os municípios era realizado por duas embarcações principais. A tão conhecida embarcação Coronel Sampaio, que saía do Igarapé Santana, mais precisamente do Engenho Santana, da família Sampaio⁵⁵, onde se abastecia de cachaça para vender em Belém. Chegava à cidade de Igarapé-Miri no sábado entre 15h e 21h, dependendo da maré⁵⁶. Eram oito horas de Igarapé-Miri a Belém onde aportava na Ladeira do Castelo (onde hoje é a feira do açaí). Na terça-feira entre o meio-dia e às 18h fazia seu trajeto inverso, passando na quarta-feira em Igarapé-Miri. Era uma rota semanal.

A outra embarcação era a Três de Outubro. Esta fazia a rota entre os municípios do Rio Tocantins. Saía de Belém, passando por Abaetetuba, Igarapé-Miri, Cametá, Mocajuba, Baião e Tucuruí e depois todo trajeto inverso em um intervalo de 15 dias. Essas duas embarcações foram

⁴⁹ Pequenas canoas produzidas através da escavação de um tronco de madeira. (GERALDO SINIMBÚ. Comerciante e político, 94 anos. Entrevista concedida em 23 maio de 2015).

⁵⁰ Pequenas canoas feitas de tábuas de madeira. Idem.

⁵¹ Canoas que já possuíam quilha. Estas canoas comportavam de dez a quinze pessoas e transportavam cerca de uma tonelada. Nesse tipo de embarcação o remeiro remava na proa da canoa (parte da frente) e de costas para o rio com dois remos. Idem.

⁵² Já descrito na nota 47.

⁵³ Grandes embarcações movidas por um sistema de máquinas abastecidas a lenha. Geraldo Sinimbú relatou o conhecimento das seguintes lanchas a vapor: “Cardosinha”, do Sr. Anilo Cardoso; “Santana” e “Coronel Sampaio”, da família Sampaio (transporte de passadiço); “Tucumanduba”, da comunidade do rio São Lourenço; “Olga Miranda”, do Sr. Cilício Miranda; “Carmem”, do Sr. André Pinheiro; “Três de Outubro” (transporte de passadiço) e “Codó”, do “velho Amadeu” (esta foi a lancha que transportou o corpo de Manoel Gonçalves Sinimbú, pai do Sr. Geraldo Sinimbú, do rio Santo Antônio para a sede do município para ser sepultado).

⁵⁴ Termo usado para pedaços de lenha cortados que tinham em torno de 40cm. Idem.

⁵⁵ Família tradicional de Igarapé-Miri do ex-prefeito Alcides Sampaio

⁵⁶ Subidas e descidas periódicas do nível das águas cuja amplitude e periodicidade é influenciada por fatores locais. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Mar%C3%A9> (Acesso em 22/01/2019 às 01:44).

Nos rios do município de Igarapé-Miri as subidas e descidas do nível das águas se dão em sentido opostos e levam em média 7h para subir e 5h para baixar. (GERALDO SINIMBÚ. 94 anos. Político e comerciante. Entrevista concedida em 30 de outubro de 2015).

os dois principais meios de transporte e comunicação entre Igarapé-Mirí e outras cidades, principalmente durante o período pesquisado. Havia quem viajasse em embarcações particulares como os reboques, levando muito mais tempo para chegar ao destino. Na realidade, essas eram mais utilizadas para o transporte interno do município.

O deslocamento entre as inúmeras comunidades localizadas na zona rural de Igarapé-Mirí se dava exclusivamente através dos rios. Por conta disso valorizava-se muito a aquisição e manutenção de canoas. Algumas famílias podiam ter remeiros particulares, já que aquele era um período em que somente as grandes embarcações possuíam motores.

[...] o tio Geraldo tinha um remador. O tio Geraldo ia pra Igarapé-Mirí. Tinha um reboque dele chamado “Novo Oriente”, tudo dele era Oriente! Então, ele ia dormindo lá e o Simeão ia remando... Chegava lá, o tio Geraldo saía, ia resolver os problemas dele, na volta o tio Geraldo vinha, vestia o pijama dele, deitava e vinha dormindo e o Simeão remando. É, caboco, ninguém remava pro tio Geraldo se não fosse o Simeão. A tia Antônia tinha um reboque chamado “Flor do Mar”, e todo mundo tinha o seu reboque, não tinha quase motor. [...] o do tio Geraldo era coberto assim com um camarotezinho assim. Tinha um estrado que ele colocava o travesseiro lá, colocava uma esteira, um lençol. (DAGOBERTO SINIMBÚ. Odontólogo, 76 anos. Entrevista concedida em 28 fevereiro de 2015).

O reboque era o meio de transporte mais comum naquele momento e suas dimensões deviam atender duas questões principais: não ser tão pequeno, para que pudesse acomodar de forma confortável seus proprietários; e não ser tão grande, para que os remeiros conseguissem conduzi-lo.

No início da década de 1940 a sede do município de Igarapé-Mirí ainda contava com apenas três ruas principais. Geraldo Sinimbú relata que

Igarapé-Mirí era pequeninha: só tinha três ruas, tinha mais ou menos uns oitocentos a novecentos habitantes, umas cento e poucas famílias. Tinha três ruas que ninguém nem ligava pra nome. “Fulano, aonde tu moras? Eu moro na rua da frente!” Que era ali aonde eu moro, 15 de novembro e 7 de setembro. Ia da serraria do Duquilha Araújo (aonde é hoje o canto do fórum) até na Castanheira (aonde é hoje o mercado de peixe). Eu não conheci a castanheira (a árvore que ali existia e que deu nome ao lugar), mas ali tinha o barracão da tia Quitéria que festejavam Santa Maria. Então tinha três ruas, não tinha cais, não tinha nada. “Aonde tu moras fulano? Eu moro na rua do meio! (Hoje a Rui Barbosa, atrás de casa)”. Ia no mesmo perímetro. “Fulano aonde tu moras? Eu moro no largo!” Naquele tempo eles não chamavam praça, porque o largo só tinha a prefeitura no meio e tinha duas igrejas. A Igreja de Nossa Senhora da Conceição, ali por onde morava o Samuca, o Samuel do cartório (Almeida), aonde é agora o hotel Miruara, a casa da dona Bené por ali, e tinha a igreja aonde é o cemitério, Igreja Bom Jesus, e o cemitério ficava lá mesmo, meio que ao redor da igreja. O cemitério era todo de haste de acapu. Atrás do cemitério era mato! O pessoal caçava... Não era aquele tamanho de fundura, era menor, depois o Alberone quando foi prefeito desapropriou umas casas e aumentou o tamanho. (GERALDO SINIMBÚ. Comerciante e político, 94 anos. Entrevista concedida em 23 mai. 2015).

Na década de 1930, o prefeito Moisés Levy mandou construir a primeira usina movida a lenha que alimentava lâmpadas em postes de madeira interligados por uma fiação elétrica. A energia também chegava até algumas residências, entretanto, não havia eletrodomésticos como

geladeira, por exemplo. Como não havia como medir o consumo de energia, cobrava-se apenas uma taxa fixa. As luzes se acendiam às 18:30 horas e apagavam às 22 horas. 15 minutos antes soava um apito de alerta para que as pessoas que estivessem na rua tivessem tempo de chegar em suas residências.⁵⁷ Lobo (2010) assegura que a falta de energia elétrica durante a madrugada não era um empecilho para realização de festas. Ao colher alguns relatos de moradores que viveram em Igarapé-Miri no período estudado e que frequentavam a festividade de Santa Maria da Boa Esperança (realizado em uma localidade distante do centro da cidade) afirma que “não havia nenhum problema por falta de segurança, apesar de não haver energia elétrica” (LOBO, 2010, p.26).

Água encanada também não havia. Era comum que se utilizasse a água do rio para o banho, lavagem de louças e de roupas e a do Poço do Cacau (onde localiza-se atualmente o Colégio Nossa Senhora Santana) para beber e cozinhar.⁵⁸

A grande maioria das festas do período estudado eram “festas de santo”. Tendo em vista que esse era o principal espaço de atuação dos Jazzes, julgamos necessário fazer algumas considerações prévias sobre elas para que o leitor entenda seus processos de organização e funcionamento.

As festividades de santo funcionavam de forma semelhante. Com exceção da festividade de Santana, que corresponde à principal festividade católica de Igarapé-Miri (e sua organização portanto, busca atender aos princípios e requisitos da igreja oficial católica), em todas as outras observamos que existia um compromisso familiar com o sagrado, que antecedia um compromisso social. Heraldo Maués (1995) nos mostra que os santos festejados por uma comunidade são em grande parte aqueles que em algum momento realizaram algum tipo de milagre particular e/ou sobre os quais se criaram mitos de origem que se relacionam muito mais às imagens físicas do que propriamente à história dos santos que elas representam. Na grande maioria das comunidades esses milagres e mitos de origem estão ligados à família do “dono do santo”, detentores da maioria das terras, que se tornaram líderes comunitários, que construíram o barracão e assumiram para si os compromissos festivos. São esses mitos e milagres ligados à uma imagem específica que com o decorrer do tempo se consolidam na memória coletiva e dão aos santos e às festividades um significado social.⁵⁹

⁵⁷ (GERALDO SINIMBÚ. Comerciante e político, 94 anos. Entrevista concedida em 23 maio de 2015).

⁵⁸ Idem.

⁵⁹ Para saber mais, ler artigo: COSTA, Maurício; SINIMBÚ, Renato P. “Ladainhas e esmolações em Igarapé-Miri: Rito, música e sociedade (1940-70)”.

Lobo (2010) observa que as festividades da Santa Maria da Boa Esperança, por mais de um século de sua existência, sempre estiveram em mãos de uns poucos grupos familiares. Eram estes que presidiam a diretoria e que tomavam a iniciativa de organizar e convidar os outros grupos familiares para participarem. Este é um fator que se repete até os dias de hoje nas festividades do Catimbaú e da Boa União, por exemplo.

Os compromissos festivos delegados a outras famílias resumiam-se a dias específicos.

“Essa é uma festa centenária. Meus avós participaram dela e meus pais também. Meu pai era da Diretoria e aniversariava no dia 03 de agosto, dia do mastro e todo ano era a nossa família que organizava porque era comemorado o aniversário juntamente com a noite do mastro” (MESTRE PIO, Músico, 88 anos. Entrevista concedida a Edna Lobo em 06 Fevereiro de 2010).

Era também bastante comum que alguns dias de festa fossem organizados por algumas classes específicas, como comerciantes (ou comerciários), viajantes e políticos. Quase todas as festividades de santo estavam divididas em dois momentos principais: ladainha e/ou missa e festa profana. Os principais dias de uma festividade de santo correspondiam ao dia da ramada, do mastro, do círio e ao último dia da festividade. A ramada correspondia ao dia em que se enfeitava o salão e o arraial (geralmente com bandeirinhas); o mastro era o dia em que se providenciava, enfeitava e se erguia o mastro da festa com a bandeira do santo (geralmente erguido em frente ao barracão); o círio, quando se realizava a procissão com a imagem do santo; e o último dia, também chamado de “dia da festa”, era o dia em que se finalizavam os festejos. Os grupos musicais contratados para animar essas festas geralmente correspondiam a grupos de banguê, pois não era barato contratar um Jazze para tocar todas as noites de uma festividade. O deslocamento, transporte, alimentação e o cachê os tornavam dispendiosos para as pequenas comunidades. Os Jazzes ficavam reservados para os dias mais importantes da festividade (relatados acima).

Os barracões de festa da zona rural geralmente localizavam-se às margens dos rios e quase sempre correspondiam à parte anterior da residência dos “donos de santo”. Eram em sua grande maioria, construídos com madeira e cobertos com palha ou telha. Havia também grande preocupação em construir estruturas no entorno dos barracões para que pudessem acomodar os brincantes. Estas estruturas comumente correspondiam a áreas cobertas onde se fincavam estacas de madeira de forma a permitir o uso de redes de dormir. Serviam também para acomodar as crianças que acompanhavam os pais durante os festejos, mas que não podiam adentrar os salões. Na festividade da Santa Maria da Boa Esperança, por exemplo, era comum que alguns moradores se mudassem para o entorno do barracão e construíssem barracas para se alojar e vender produtos durante o período festivo (LOBO, 2010).

1.2 A peculiaridade musical de Igarapé-Miri

Tentar perceber os motivos pelo qual a música teve grande desenvolvimento em Igarapé-Miri não significa incorrer no erro de tentar criar um mito de origem sobre ela, superestimá-la e muito menos, eleger uma série de fatores que de forma encadeada possam explicar esse fenômeno. Os processos culturais são amplos e estão interligados a questões geográficas, políticas, econômicas, sociais, tecnológicas e religiosas, além do que ajudam a moldar e ao mesmo tempo refletir sobre o espírito de uma determinada temporalidade que não se repete e se esvai com seus contemporâneos (BURKE, 2010). Se isso pode ser feito satisfatoriamente, é uma questão ainda discutível. O que pretendemos fazer é colocar em caixa alta as questões que se mostraram mais evidentes nesta pesquisa e que nos ajudaram a entender em parte algumas questões relacionadas ao nosso objeto.

A configuração musical miriense parece estar ligada a quatro fatores principais. Chamaros atenção primeiramente, o caráter econômico daquela região. Peter Burke (2010), ao tratar das artes na Itália do Renascimento, afirma que o desenvolvimento econômico é pré-condição para que haja produção e consumo artístico em alta escala em uma determinada sociedade. No município de Igarapé-Miri particularmente, a tradição da monocultura canavieira observada desde o oitocentos proporcionou uma ocupação bastante abrangente e homogênea dos engenhos de cana por quase todos os rios do município. Essas “fábricas amazônicas” necessitavam de grande contingente de mão de obra para o seu funcionamento e por conta disso, proporcionaram o desenvolvimento de comunidades em seu entorno (SANTIAGO, 2013).

Com a instalação dessas estruturas e com o desenvolvimento de comunidades, houve consequente desenvolvimento e especialização de outras atividades econômicas. Casas comerciais, olarias e as *plantations* ajudaram a compor esse cenário. A primeira metade do século XX também foi marcada pela prática comercial dos regatões, momento em que as transações comerciais fluviais se intensificaram entre os municípios da região do Baixo Tocantins, da região do Marajó e do Baixo Amazonas⁶⁰. Fica evidente que naquele momento, apesar das instituições políticas e administrativas concentrarem-se na sede do município, a

⁶⁰ Dagoberto Sinimbú de Lima. 75 anos. Odontólogo. Entrevista concedida em 28/02/2015

grande atividade comercial de Igarapé-Miri estava concentrada nas áreas rurais⁶¹. Este é um fator importante que incidirá diretamente na configuração cultural desse município.

O segundo fator que nos chama atenção está relacionado à religiosidade, mais especificamente às práticas do catolicismo popular. Nesta pesquisa, tomamos este termo em acordo com os estudos de Heraldo Maués (1995). Este autor explica que a expressão “catolicismo popular” não deve simplesmente ser concebido como o catolicismo que está em oposição ao catolicismo oficial, professado pela igreja oficial e que tenta ser incutido por esta no conjunto da população. O autor nos chama a atenção para o fato de que essa é apenas uma distinção classificatória e que deve ser entendida de forma análoga à relação entre cultura popular e cultura erudita. Afinal, grande parte da população, além de professar o catolicismo popular, também professa o catolicismo oficial e isso também vale para os clérigos que, em alguns momentos, também partilham do catolicismo popular. Maués também explica que é inútil associar mecanicamente os “catolicismos” (popular e oficial) às classes sociais, tendo em vista que ambos perpassam todas as classes de uma sociedade. Para este autor, a definição mais adequada de “catolicismo popular” seria a de “um conjunto de crenças e práticas socialmente reconhecidas como católicas de que partilham sobretudo os não especialistas do sagrado, quer pertençam às classes subalternas ou às classes dominantes” (MAUÉS, 1995. p. 17). No entanto, é importante observar que no período estado a maioria dos participantes desse “catolicismo popular” era integrado, sem dúvida, por pessoas das classes populares.

Em Igarapé-Miri, o grande número de comunidades que surgiam em torno dos engenhos de cana-de-açúcar não tardaram em eleger seus santos, em criar suas exegeses e providenciar seus ritos e compromissos festivos. Este é um fator extremamente importante para se entender a configuração musical igarapemiriense. As práticas do catolicismo popular como as ladainhas, esmolações, folias e festividades de santo foram sempre regadas à música das paradas de ladainhas, dos Jazzes e dos banguês. A música sempre fez parte da performance ritual religiosa. Devemos também considerar a forte tradição musical existente na Igreja Matriz de Sant’Ana (localizada na sede do município). Foi esta instituição que produziu em larga escala a música sacra que obteve naquele momento status de erudição (LOBATO, 2014).

⁶¹ No município de Igarapé-Miri do período de 1940-70 as áreas rurais eram caracterizadas por comunidades distribuídas ao longo dos braços de rios (conhecidos popularmente como “estirões”). Geralmente correspondiam a um conjunto de casas cobertas de palha construídas em torno de um barracão. Era neste barracão que os moradores se reuniam para debater sobre as questões da comunidade e onde se realizavam os festejos religiosos. Algumas comunidades possuíam trapiche (pontes maiores e mais adequadas à embarques e desembarques) capela e santo padroeiro. (GERALDO SINIMBÚ. Comerciante e Político, 94 anos. Entrevista concedida em 23 maio de 2015).

Como terceiro fator, podemos destacar a possibilidade de aprendizagem desses artistas. A grande facilidade de aprendizado informal, a Igreja Matriz de Sant'Ana, o Clube Carlos Gomes⁶², em Abaetetuba, e os mestres de música⁶³ mostram possibilidades de se desenvolver e praticar a música de forma plena em Igarapé-Miri.

Como quarto e último fator, chamamos atenção para a contribuição do negro para a configuração singular da música igarapemiriense. Vicente Salles (1971) alerta que a difusão cultural é algo que independe do fator étnico e muito menos da densidade populacional de um determinado grupo étnico. Para que haja difusão cultural, basta que “o que se transmita a uma comunidade mereça aceitação” (SALLES, 1971, p. 67). Para este autor, a contribuição do negro para a cultura regional é algo facilmente comprovado por qualquer amostragem de dados etnográficos e folclóricos. Em Igarapé-Miri as possibilidades de contribuição do negro convergiram em múltiplos aspectos. O grande contingente de escravos negros destinados à produção canavieira teve como desdobramento histórico a formação de quilombos e a ocupação de braços inteiros de rios⁶⁴. O quadro abaixo, publicado por Manoel Baena em 1885 (às vésperas da abolição), nos mostra a população de escravos das 17 comarcas então existentes no Pará.

⁶² Fundado em 25/04/1880 em Abaetetuba por Hermínio Pauxis. O Clube Carlos Gomes é uma instituição dedicada à educação musical que se mantém em atividade até os dias de hoje. Nos anos de 1940, 50 e 60 teve grande contribuição na formação teórica de alguns músicos de Jazze de Igarapé-Miri.

⁶³ No período estudado (1940-70) não havia escola de música em Igarapé-Miri. Grande parte da educação musical era feita pelos mestres de músicas residentes nas zonas rurais desse município.

⁶⁴ Em Igarapé-Miri, rios como o Anapú, Cariá, Mamangal e Pindobal (ver mapa em anexo) são conhecidos como rios de negros.

Quadro 1 – População de escravos das 17 comarcas então existentes no Pará.

Comarca	Escravos
Bragança	556
Cintra	252
Vigia	723
Belém	7.277
Guamá	839
Igarapé-Miri	4.266
Cametá	2.433
Soure	394
Marajó	665
Cachoeira	1.311
Breves	915
Macapá	379
Gurupá	438
Porto de Moz	268
Monte Alegre	180
Santarém	1.175
Óbidos	1.019

Fonte: BAENA, Manoel B. Monteiro: *Informações sobre as comarcas da província do Pará*. 1885. Citado em “SALLES, Vicente. *O Negro no Pará, sob o regime da escravidão*”, (1971, p.76).

Vale salientar que a comarca de Belém abrangia Sé, Santa Ana, Trindade, Nazaré, Inhangapi, Bujaru, São Domingos do Capim, Barcarena, Capim, Benfica, Mosqueiro, Acará e Conde, por conseguinte zona urbana e rural.

Compreende-se portanto que esse grande contingente de negros tenha ajudado a moldar a música produzida naquela região. Vale ressaltar que os grupos de banguês eram grupos musicais improvisados que surgiam em torno dos engenhos e grande parte dos músicos de Jazze e capituladores de ladainha eram negros. Entretanto a relação do negro com a música não pode ser percebida apenas através de sua contribuição para a confecção de instrumentos ou com a rítmica musical. A música, como veremos adiante, também foi usada por esses sujeitos como estratégia de sobrevivência, de ascensão e de inserção social.

1.3 A questão cultural em Igarapé-Miri

É necessário previamente discutir algumas questões sobre a cultura. Especificamente sobre o termo “cultura popular”, é importante observar que este não deve traduzir homogeneidade, como se houvesse em Igarapé-Miri uma só classe popular e apenas uma cultura dessa classe popular. Na realidade existiam várias classes populares e portanto, várias culturas populares. O povo por si só não é uma unidade cultural homogênea, mas está culturalmente estratificado de maneira complexa. Existem muitas variedades de cultura popular, e o que geralmente chamamos de cultura popular é quase sempre a parcela mais visível do conjunto de manifestações populares de uma sociedade.⁶⁵ Partimos do princípio de que a cultura popular varia fundamentalmente segundo a idade, as condições sociais, materiais, religiosas, educacionais, locais e sexuais. A cultura surge de todo um modo de vida, e os modos de vida dos sujeitos não são uniformes.

Dito isso, nos ocorre uma outra questão importante nesse sentido, pois, se existem diversas modalidades culturais e essas se desenvolvem indubitavelmente de forma interativa e permeável, então, como definir as fronteiras entre elas? Como classificá-las? Uma tentativa de classificação bastante utilizada e que ainda permanece em alguns discursos é aquela que tenta enquadrar algumas práticas culturais na categoria de folclore.

Em Igarapé-Miri, por exemplo, as primeiras pesquisas sobre os grupos de banguê iniciaram-se em torno dessas discussões. Vicente Salles, em artigo publicado no ano de 1968, denominado “Folclore da região canavieira no Pará” analisa o que para ele seriam alguns “fatos folclóricos” existentes nos municípios de Igarapé-Miri e Abaetetuba (correspondentes à região

⁶⁵ Em Igarapé-Miri de meados do século XX, além de práticas artísticas populares como os cordões de pássaro, os banguês, as ladainhas e as esmolações tão facilmente observadas por moradores daquele momento, pudemos detectar outras práticas menos conhecidas, mas que compunham o universo cultural deste município, como o carimbó e o samba de cacete. (Benedita dos Santos e Dona Onete). O samba de cacete é uma espécie de batucada que conta com a participação de todos os presentes. Seus únicos instrumentos musicais são dois troncos de pau com aproximadamente um metro e meio de comprimento escavados no interior – os tambores – tendo em uma das extremidades um pedaço de couro. No momento do samba, os batedores (os caceteiros), em número de quatro, sentam-se em cima dos tambores, um de costas para o outro; o que fica do lado que tem couro batuca com as mãos e o que fica na outra extremidade bate com os cacetinhos. Os batedores ou caceteiros cantam as estrofes enquanto dançarinos e dançarinas, em tons unissonantes, fazem o coro. (PINTO, 2001).

Sobre este tipo de formação musical, Benedita Pinto (2001) explica que, no município de Cametá estas manifestações eram mais frequentes em áreas onde formavam-se quilombos. As informações desta autora se tornam importantes a essa pesquisa quando observamos que dona Benedita dos Santos, a única entrevistada a falar sobre a prática do Samba de Cacete em Igarapé-Miri, é oriunda do Anapú, um rio deste município que possui grande concentração de negros.

canavieira do Pará). Dentre os fatos folclóricos catalogados por Vicente Salles, estavam algumas palavras típicas daquela região como: “frasqueira”, “fofói”, “garapa” e algumas definições relacionadas à música, como “boi-bumbá”, “folia”, “merengue”, “pagode”, “lundu” e “banguê”. É importante frisar que sobre o lundu, Vicente Salles afirma ser esta “uma dança praticada pelos roceiros, mas naquele momento, já desaparecida das cidades de Igarapé-Miri e Abaetetuba” (SALLES, 1968, p.13). Sobre o “banguê”, Salles o define como “um pequeno conjunto musical, e por extensão uma dança” (SALLES, 1968, p.15).

O autor explica, entretanto, que sua pesquisa naquela região foi metodologicamente superficial, pois, as informações obtidas decorreram de uma visita casual à cidade de Abaetetuba. Dessa maneira, Salles julga as informações, apuradas nesse curto período, como insuficientes para compreender a riqueza cultural e as transformações aceleradas que se operavam naquele momento. Essas transformações teriam colaborado para acelerar um “distanciamento” de costumes entre gerações, que segundo ele, dificultaria o conhecimento e o registro do fato folclórico. Salles encerra seu texto classificando os dados apurados como “simples coleção de registros apressados, extraídos de um caderno de notas” (SALLES, 1968).

A preocupação de Salles, no entanto, reflete a ideia dos folcloristas da época de que os elementos culturais autênticos da nação estariam seriamente ameaçados pelo avanço da industrialização e pela modernização da sociedade (LONDRES, 2001). Dessa forma, o trabalho de registro folclórico era algo que se tornava cada vez mais dificultoso e exigia cada vez mais a participação do pesquisador. Por isso, a necessidade de uma campanha que buscasse “defender” o folclore brasileiro. Este seria um meio por excelência para se detectar a pureza da cultura local e adequado para perceber as contribuições dos negros sobre a música amazônica. Essa campanha já se intensificava desde a década de 1950, período em que a Unesco propunha um projeto que valorizava o folclore como um meio útil para a compreensão e incentivo à apreciação de outros povos. Portanto, um elemento adequado para a promoção da paz no contexto do pós-guerra. É nessa conjuntura que são implantadas as Comissões Estaduais de Folclore, e estas criam em 1958 a Campanha em defesa do Folclore Brasileiro (LONDRES, 2001).

O primeiro processo de catalogação e classificação dos grupos de banguê daquela região só viria a ser feito, efetivamente, posteriormente, através de uma parceria entre Vicente Salles,

Raimundo Pinheiro⁶⁶ e Wilson Amanajás⁶⁷. Esta catalogação pode ser constatada na obra “Sociedades de Euterpe” (SALLES, 1985) no capítulo que trata das bandas de música da região guajarina, mais especificamente as do município de Igarapé-Miri. A documentação que Raimundo Pinheiro procurou produzir sobre a música daquela região, foi condizente com o olhar de seu tempo, e portanto, corresponde mais a uma catalogação de grupos familiares. As informações coletadas por Raimundo Pinheiro e passadas a Vicente Salles buscam detalhar os nomes das bandas e de seus integrantes, e algumas, chegam a apontar o grau de parentesco entre músicos e a cor de suas peles. Raimundo Pinheiro e Wilson Amanajás, entretanto, ao catalogarem os grupos musicais de Igarapé-Miri, apenas buscaram identificá-los e classificá-los.

É importante frisar que os processos de folclorização correspondem, em grande parte, a processos de construção que mais se desenvolvem de fora para dentro das culturas. No período estudado, os músicos de banguê não se viam como folcloristas ou defensores de uma cultura pura e local. Entretanto, a construção gradativa dessa consciência fez com que, a partir dos anos 1970 os grupos e os mestres de banguê passassem a reivindicar para si o papel e o status de folcloristas. Essa foi uma construção que também se estendeu a outras localidades, e a outros mestres de estilos ditos folclóricos como o carimbó e o sirιά⁶⁸

Sobre essas questões, Londres (2001) explica que, devemos atentar não somente para a dimensão histórica das manifestações culturais. Temos também, que considerar em nossa análise, o caráter histórico e os processos de construção dos conceitos classificatórios. E sob essa perspectiva, podemos afirmar que o folclore, constituído aos moldes românticos e que ainda nos assombra, é apenas um universo discursivo que tenta agregar valores estéticos e morais a seus objetos.

⁶⁶ Raimundo de Araújo Pinheiro, nascido em Igarapé-Miri a 12 de setembro de 1919, foi conhecido violinista e diretor de orquestra em Belém, fez parte da orquestra sinfônica paraense, participou da fundação da orquestra da rádio Marajoara, foi organizador da Orquestra Sinfônica da Universidade Federal do Pará, fez parte como acadêmico da cadeira 23, da Academia Paraense de Música. Compôs músicas para violino e piano e violino e orquestra. São dele também letra e música do Hino de Igarapé-Miri. (LOBATO; LOBATO, 2014)

⁶⁷ Wilson Amanajás é descendente dos Amanajás, donos de engenhos de Igarapé-Miri do século XIX. Exerceu a odontologia como profissão e se elegeu deputado estadual por Abaetetuba na década de 1950, época em que também se interessou pela pesquisa tornando-se escritor e folclorista. Entre suas obras estão o livro “Mosqueiro” (1976) e alguns artigos produzidos sobre os engenhos do Baixo Tocantins. Podemos citar como exemplo o artigo denominado “Engenhos de aguardente e açúcar no Pará” (1952), em que cataloga e discute a decadência dos engenhos de Igarapé-Miri e Abaetetuba.

⁶⁸ Informações obtidas na comunicação: *Carimbó “estilizado”: Entre o folclore e a indústria fonográfica*. Edilson Mateus Costa da Silva. XI Encontro ANPUH – PA: UFPA 2017 Simpósio Temático 15 – História e Música. UFPA.

Os estudos culturais recentes nos mostram que estes são questionamentos difíceis de responder e quem sabe até desnecessários para ajudar-nos a compreender processos sociais tão importantes ao entendimento histórico. Cavalcanti (1980) alerta que designar fenômenos como folclóricos, por possuírem características estanques e inerentes a si mesmos, não nos leva a lugar algum. Muito pelo contrário, “só serve para acentuar uma discussão infundável acerca de suas fronteiras” (CAVALCANTI, 1980, p.1). O folclore não diz respeito à natureza das coisas: é um conceito constituído historicamente, dentro de paradigmas que variam com o tempo. A dicotomia entre cultura popular e cultura erudita, também já é algo superado. Hoje se entende que os processos culturais circulam entre as camadas sociais e suas fronteiras são permeáveis e imprecisas (CANCLINI, 2008). A tendência do presente, busca privilegiar uma visão antropológica e não tipificadora da cultura. Nesse tipo de olhar, o que se ambiciona é entender os significados das coisas a partir do ponto de vista das pessoas que se relacionam com elas, e não como coisas a serem classificadas, principalmente, a partir de critérios externos. A cultura é um sistema de significados, de atitudes e valores compartilhados e suas formas simbólicas (GEERTZ, 1997).

Hall (2003) explica que o termo “cultura popular” deve ser entendido como o conjunto cultural das diversas classes trabalhadoras. Entretanto, esclarece que, embora existam formações culturais de classes distintas e variáveis, não existem estratos culturais inteiramente isolados e fixados numa relação de determinismo histórico à classes inteiras. Sendo assim, não podemos relacionar de forma direta uma prática cultural particular a uma classe específica. Para este autor, “as culturas de classe tendem a se sobrepor num campo de lutas e o termo “popular” indica esse relacionamento, essa aliança de classes e forças que constituem as classes populares” (HALL, 2003, p.262). Esta é a área que este termo deve nos remeter. O autor reitera afirmando que, as elites correspondem ao lado oposto disso. É o lado do poder que decide o que pertence e o que não pertence a uma sociedade, é uma outra aliança de classes e forças sociais que não constituem o povo. Para Hall as lutas culturais se travam entre as classes populares e o bloco de poder. E reitera observando que as lutas também podem ser travadas no interior das próprias classes.

No período estudado existia em Igarapé-Mirí uma estratificação entre as culturas populares e a cultura da elite. Havia de um lado uma elite minoritária, socioeconomicamente favorecida que em sua maioria sabia ler e escrever, e de outro, as classes populares desfavorecidas socioeconomicamente, que representavam a maioria analfabeta. Entre os sujeitos da elite estavam os donos de engenhos, os grandes comerciantes, viajantes que

realizavam comércio de regatão, políticos, líderes comunitários, donos de imagens de santo (e por consequência do barracão e da festividade), membros da Igreja e as autoridades em geral. Estes sujeitos, em sua maioria eram de famílias tradicionais, detentores de grandes porções de terra⁶⁹ e de vários negócios. Tinham seus próprios meios de transporte como montarias, reboques, charretes e batelões, empregavam remeiros, caixeiros e um número considerado de trabalhadores braçais em seus estabelecimentos comerciais e em suas terras. Também foram os primeiros sujeitos a adquirirem os aparelhos de rádio. Como veremos mais adiante, estes aparelhos contribuíram e aceleraram as transformações culturais que se operavam naquele momento. Foi através do rádio que o mundo se abriu de forma instantânea para esse município, mas primeiramente, para os indivíduos da elite.

As elites também estavam muito mais afinadas com a igreja oficial. Na sede do município compunham o conselho eclesiástico, tomando decisões importantes, organizando as missas e as festividades da Igreja. Na zona rural, eram os sujeitos que contratavam os padres para suas festividades e intermediavam o contato destes com os ribeirinhos para a realização de batizados, casamentos e funerais. Eram também os que ajudavam economicamente a igreja, promovendo seus eventos e financiando grande parte de suas reformas.⁷⁰

É importante observar que apesar da predominância do catolicismo – inclui-se aqui também o catolicismo popular – já havia na década de 1940 variações religiosas em Igarapé-Miri. No município como um todo havia curandeiros (alguns com bastante prestígio) que se utilizavam de recursos naturais como ervas, raízes e banhos para cuidar tanto das enfermidades físicas como das espirituais. O músico Manivela, por exemplo, ao ter seu pulso praticamente decepado por um facão em um lastimável acidente, foi cuidado e curado por um pajé que utilizou ervas no ferimento e talas de Pari para imobilizar o seu braço. Geraldo Sinimbú conta que na década de 1940 havia um homem conhecido como “Tabaco Acará” que morava no terreno que lhe fora vendido pela família de Ana Almeida (uma conhecida professora daquele momento). Este sujeito que residia solitariamente e não possuía parentes nesse município era judeu. É importante observar que grande parte de seus desafetos sociais resultavam de seu comportamento religioso, pois, ele costumava posicionar-se aos domingos em um coreto

⁶⁹ Alguns donos de engenho detinham grandes porções de terras. Apenas para exemplificar podemos citar: Amadeu Sampaio, que era detentor de grande parte das terras de ambos os lados do rio Igarapé-Miri; Major Longuinhas, que detinha grandes porções de terra no Cariá; Major Fortes, no rio Meruú Açú (próximo à vila de Maiauatá) e Julião Simpício, detentor de terras no rio Santo Antônio e em outras regiões do município.

⁷⁰ Nos anos de 1950/1951, foi realizada uma grande reforma no altar da Igreja Matriz de Sant’Ana e foram doadas pelas famílias mais abastadas grandes imagens de santo, as quais hoje se encontram nas duas laterais da igreja. É possível constatar o que cada família doou através das inscrições presentes na base das imagens.

próximo à Igreja Matriz de Sant’Ana para ao final das missas proferir discursos calorosos e ofensivos à religião católica. Como voz destoante, rapidamente tornou-se mais um “louco” para aquela sociedade. Havia também os umbandistas e uns poucos evangélicos que na década de 1950 timidamente chegavam por ali.

A elite miriense possuía o que Peter Burke (2010) denominou de “biculturalidade”. Além de praticar a cultura propiciada pela sua condição econômica e social cultivada em escolas específicas, livros, objetos, instituições, socializações e ambientes não disponíveis às classes populares, ainda podia participar das manifestações culturais populares que existiam em sua volta, pois não havia impedimentos.

Sendo assim, as elites também participavam dos carnavais de rua, das festas de banguê, das ladainhas, dos cordões de pássaros, conheciam chulas⁷¹ e frequentavam praticamente todos os espaços sociais, religiosos e festivos. Dona Onete Gama nos conta que André Pinheiro, dono do engenho Cacao localizado no rio Igarapé-Mirí, cantava – até mesmo às vésperas de sua morte – uma chula inventada em sua residência pelos trabalhadores de seu engenho. A prática de ladainhas, por exemplo, não estava apenas na zona rural e nas festividades de santos menos tradicionais. Estava também nas grandes festividades e era comum que alguns sujeitos da elite também organizassem esse tipo ritual em suas residências. Os padres também participavam da cultura popular, arqueando bandeiras e “tirando reis”⁷² ao lado dos grupos de banguê. Otávio Sinimbú, um conhecido médico desse município não deixava de manifestar a sua preferência pelas festas de banguê daquele período.

É importante observar que o mesmo não acontecia em relação às classes populares. Para que participassem de algumas práticas das elites ou adentrassem em alguns espaços, regras deveriam ser burladas, estratégias adotadas e fronteiras ultrapassadas. Como veremos mais adiante, era bastante dificultoso o acesso de negros e pobres aos bailes tradicionais ou a dias específicos de algumas festividades. O mesmo vale para os cargos públicos mais importantes (quase sempre nas mãos dos sujeitos brancos, de famílias tradicionais e de maior poder aquisitivo) e para o acesso a algumas instituições. O Colégio de Nossa Senhora Sant’Ana é um bom exemplo. Fundado através de um convênio entre uma ordem religiosa e os membros das classes mais abastadas, era bastante criterioso em seu processo seletivo e exigia um poder

⁷¹ Pequenos versos que compõem as letras de banguê (IONETE GAMA, entrevista realizada em 02 dezembro de 2014).

⁷² Prática realizada no dia em que os católicos comemoram o “Dia de Reis” (06/02). Neste dia alguns músicos reúnem-se para visitar casas e comércios tocando folias e recebendo em troca dos proprietários doações em forma de dinheiro, alimentos e objetos.

aquisitivo diferenciado dos pais para manterem os seus filhos estudando nesta instituição. Desta forma, os sujeitos das classes populares que ocupavam as profissões menos remuneradas e geralmente mais desgastantes como carpinteiros, pedreiros, viradores de cana, foguistas, remeiros, roceiros, calafates, músicos, sapateiros e capituladores, não tinham fácil acesso aos espaços destinados à elite.

Contudo, observar que havia uma estratificação socioeconômica que dificultava o acesso de sujeitos negros e pobres a espaços destinados a elite não implica dizer que os mundos culturais dos sujeitos eram apartados. Alguns músicos conseguiam se popularizar tanto em suas comunidades quanto no meio social das elites. Os curandeiros, as parteiras e as benzedadeiras eram amigos e tinham o respeito das elites, além do que seus serviços eram realizados com grande autonomia.⁷³ Também é preciso lembrar que alguns sujeitos da elite como comerciantes e donos de engenho não sabiam ler nem escrever, ou só conseguiam com extrema dificuldade como alguns trabalhadores pobres, além de que, adotavam um estilo de vida não tão diferente dos de seus trabalhadores. A questão importante é entender em primeiro lugar que as elites não participavam das práticas populares da mesma forma e pelas mesmas razões que as classes populares. E em segundo, que as elites usavam seu poder econômico, social e principalmente o diferencial racial para excluir as classes populares de alguns ambientes.

O período recortado para esse estudo é importante por deflagrar uma mudança na conjuntura cultural deste município. Observamos que a participação das elites em práticas da cultura popular como os banguês, as ladainhas, o samba de cacete e as esmolações era mais intensa na primeira metade do século XX. Este fator parece estar ligado ao fato de naquele momento ainda não associarem precisamente estas práticas ao universo cultural da “gente comum”. Por isso participavam destas formas culturais.

Esta argumentação se torna mais consistente com a “chegada” do rádio e o surgimento dos grupos de Jazze no final da década de 1930, que passaram imediatamente a ser abraçados pelas elites como sinônimos de uma cultura moderna, afastando ativamente os banguês do centro das práticas culturais e os relegando a uma prática musical “inferior”. Estas mudanças também se estenderam ao campo religioso. Este momento também coincidiu com um período em que a Igreja Católica empenhou mais esforços para controlar e proibir práticas ligadas a

⁷³ A parteira “Mocita”, por exemplo, que realizou neste município mais de quatrocentos partos, exigia diversas condições para que seu trabalho fosse realizado. Estas incluíam desde estadia por mais de uma semana após o parto até detalhes como um quarto vedado da luz do sol e do sereno para a parturiente, assim como uma dieta rigorosa à base de frango caipira.

outras religiões como a umbanda. Praticada em bairros pobres⁷⁴, essa religião foi extremamente depreciada pela elite católica, que, além de sustentar um discurso de que a umbanda não era uma religião, a chamavam vulgarmente de “macumba”, em uma clara associação à feitiçaria. Também não ficaram de fora desse combate as práticas do catolicismo popular antes permitidas. Por volta da década de 1960 as esmolações foram proibidas e seus realizadores (capituladores) foram desqualificados e rebaixados a um patamar de menor importância religiosa.

Portanto, a situação cultural, anteriormente mais estática e estável sofreu modificações e com isso houve um distanciamento maior entre os estratos sociais mais ricos e as classes populares. Entretanto, para que as modificações fossem feitas, regras sociais foram reelaboradas, hábitos foram alterados e espaços foram demarcados. Contudo, houve resistência, confronto, e a música, presente em grande parte das práticas culturais daquele momento, se mostrou como uma das principais estratégias de inserção social, política, econômica e cultural de alguns sujeitos. É desses processos que este trabalho trata, buscando demonstrar em quais momentos as elites se interessaram e participaram das culturas do povo, quando elas se retiraram e como agiram na tentativa de dominar, controlar e reformular essas manifestações.

1.4 Algumas considerações sobre o contexto musical que antecedeu a era dos Jazzes

O grupos musicais igarapemirienses do início do século XX estavam distribuídos principalmente em sua zona rural. Das 13 “bandas musicais” catalogadas por Vicente Salles (1985), nenhuma estava localizada em sua sede. Apesar de não fazer referência ao tipo de instrumentação utilizada por estes grupos e de não mencionar que tipo de música produziam, acreditamos que de uma forma geral correspondiam a grupos musicais direcionados aos eventos festivos e religiosos de algumas comunidades. Outros tipos de estruturas musicais se apresentavam através da música religiosa, produzida tanto pelo catolicismo oficial quanto pelo popular. O coro da Igreja Matriz de Santana fundado desde o início do século XX por João Valente do Couto e que entre as décadas de 1930 e 1970 viveu sua fase de ouro sob a regência

⁷⁴ Na sede do município de Igarapé-Miri, a umbanda se desenvolveu principalmente no bairro periférico da Matinha. No período estudado havia pelo menos dois barracões onde se realizavam os rituais dessa religião, sendo bastante conhecidos as umbandistas Sinhá, Rosimar e o pai de santo João macumbeiro.

do maestro Miranda Henriques, adquiriu status de erudição perante a sociedade por conta de um formato muito próximo ao que definimos hoje como orquestra de câmara.

As práticas do catolicismo popular como as ladainhas, as esmolações e as folias também produziam grande parte da música daquele momento. Nesse tipo de formação destacavam-se principalmente as parselhas de ladainhas e alguns capituladores mais experientes que eram sempre requisitados para os eventos religiosos mais importantes.

As parselhas de ladainhas⁷⁵ podiam atuar usando os mais diversos tipos de formação instrumental. Variavam desde ladainhas “*a capela*” (cânticos e rezas sem acompanhamento de instrumentos que não fosse a voz); acompanhadas apenas por tambores; acompanhadas por grupos de banguê (principalmente aquelas realizadas durante as folias de santo) e aquelas acompanhadas por quartetos de sopros, com direito a arranjos produzidos por músicos da igreja matriz ou dos grupos de Jazzes.

Também merecem destaque os grupos de banguê existentes em Igarapé-Mirí. Eles parecem anteceder os grupos de Jazze no que diz respeito a sua existência. Sua característica principal de formação improvisada nos leva a interpretá-los como grupos formados pela carência de se produzir música em algumas localidades (considerando que grande parte das práticas religiosas, culturais e de entretenimento necessitavam de música). Dona Eládia, quando indagada sobre a composição instrumental dos banguês relata que em alguns momentos, era comum, por exemplo (pela ausência de instrumentos) que se improvisasse. Nos conta que “também, era qualquer coisa (qualquer instrumento) (...) Não tinha, como se diz, o materiar? Eles batiam numa caixa e nós dançava desse jeito, era tudo inventado!”.⁷⁶

É importante destacar também que os instrumentos do banguê eram em sua maioria confeccionados artesanalmente o que reforça a sua desvinculação com um comércio de instrumentos industrializados ou com tendências artísticas mais amplas.

Eu vi fazerem a rabeca da raiz da sapupema, eu vi fazerem da lanterna um instrumento pra soprar no bangüê [...] tinha a ladainha, quando via, vinha os instrumentos chegando, tamborzão com aquele couro de cobra, eles diziam que era de veado branco [...] tamborim com couro de cobra, maraca feita d’uma cuia com aquela lágrima, não era dentro da maraca [...] eles enfiavam e depois jogavam em cima da cuia, acho que foi o negro que colaborou com muitas coisas lá, com muitos instrumentos [...] eles pegavam aquela taboca verde e amarela e faziam reque-reque, tudo inventavam! (DONA ONETE, cantora, 79 anos. Entrevista concedida em 02 Dezembro de 2014).

⁷⁵ Como são chamados os grupos que rezam a ladainha

⁷⁶ (ELÁDIA QUARESMA FARIAS (esposa de Socó, mestre de banguê). Entrevista concedida em 19 de outubro de 2015).

Quando indagada sobre as atuações musicais de Raimundo Pretinho, conhecido músico do Jazze Igarapé-Mirí, sua filha Inês dos Santos relata que

As vezes vinha aquele Juraci, o finado Didi, chegavam né, a gente mesmo fazia aquele batuque, aí, nós era pequena, tava na idade de 12 anos, tinha as maiores, aí eles mesmos faziam aquela festa, aí a gente dançava. [...] como eu tô lhe dizendo né, as vezes tinha de repente, aí faziam aquela festinha ali e ele tocava. Ele era um músico dono do Jazze, mas **ele gostava desse negócio de banguê, que faziam de repente.** (INÊS DOS SANTOS, filha do músico Raimundo Pretinho, 67 anos. Entrevista concedida em 27 de Dezembro 2016) (Grifo Meu).

A grande característica deste momento anterior à era dos Jazzes consistia na ausência de alguns instrumentos como a bateria, a maraca e o bongô. O banjo e o saxofone haviam sido introduzidos recentemente (no final do século XIX) e o primeiro viria a substituir o violão em grande parte dos grupos musicais. Também é importante sinalizar que este era um período em que o rádio ainda não havia sido introduzido nessa sociedade, portanto, a música ainda não havia se desenvolvido como um produto da indústria fonográfica e não se conheciam ainda ritmos como o mambo o samba, o bolero e o frevo. A música se apresentava nos salões através de ritmos como a valsa, o maxixe e a marcha. Naquele momento, a propaganda em torno da música e dos artistas que as produziam reduzia-se a cartazes, panfletos e jornais. Quase não havia também a possibilidade de se ouvir música sem que fosse efetivamente executada “ao vivo”. Isso só era possível através dos raros aparelhos de gramofone.

A música como produto industrializado e comercializado, a divulgação ampla de artistas e a possibilidade de escuta (sem que se produzisse música “ao vivo”) só se daria com a introdução do rádio na década de 1930. Foi essa nova invenção que transformou a relação entre a música e a sociedade, ampliando sua utilidade e criando uma rede de relações sociais econômicas e culturais em torna dela muito mais acentuada.

Em Igarapé-Mirí, como em grande parte do Brasil e da América criou-se com a chegada do rádio uma nova estrutura musical chamada de Jazz (pronunciada naquela região “Jazze”). Foram esses grupos que buscaram manter uma relação artística com as tendências ditadas pelo emergente mercado fonográfico. As *jazz bands* se propuseram a executar ao vivo aquilo que era propagado pela mídia.

Como consequência, estes grupos colaboraram para inserir a sociedade miriense em um diálogo cultural mais amplo que trazia consigo novas formas de comportamento, pensamentos e valores. As relações sociais modificaram-se em parte, por conta dos novos valores propagados pela mídia e reproduzidos pelos Jazzes. Os Jazzes e os eventos festivos conduzidos por estes tornaram-se lugares de interação entre culturas. Isso durante as décadas de 1940, 1950 e 1960 se tornou um grande atrativo para a sociedade miriense e propiciou a elevação econômica dos

eventos. O melhoramento das condições de trabalho também colaborou diretamente para o processo de profissionalização de músicos em Igarapé-Miri.

Para que se entenda melhor o contexto musical miriense da primeira metade do século vinte devemos levar em consideração dois fatores principais. O primeiro diz respeito a uma tradição musical que tem origem em seios familiares. Esta é uma tradição que antecede a era dos Jazzes mas que se prolonga por ela.

Na Igreja Matriz de Sant'Ana por exemplo, desde a década de 1920, já se observava na banda organizada por João Valente do Couto a pedido do pároco local, Inácio Magalhães e Manoel Tourão Correa a predominância de integrantes de algumas famílias tradicionais mirienses como a família Pinheiro e a família Gonçalves. Tanto os homens destas famílias (responsáveis exclusivamente pela execução de instrumentos) quanto as mulheres (responsáveis exclusivamente pelos cantos) representavam, juntamente com integrantes de duas ou três outras famílias, a maioria dos músicos desta instituição. Essa foi uma tendência que se intensificou nos 50 anos seguintes.

Vicente Salles, em seu livro *Sociedades de Euterpe*, ao tratar dos grupos musicais existentes em Igarapé-Miri nas décadas de 1920 e 1930 constata que estes, em sua maioria, também eram grupos familiares. São apenas alguns exemplos: banda de música da família Barroso, localizada no rio Espera, que contava com a participação da família Pantoja e cujo chefe era o velho Saracura; banda do Joaquim, vulgo Mucura (Joaquim Pinheiro), do rio Meruú-Açú, constituída pelos seus 18 filhos ou a banda dos Almeida, no rio Santo Antônio, de onde saiu o popular trompetista Maxico, que tocou na banda Carlos Gomes, de Abaetetuba, e depois em várias Orquestras de Belém.

As parselhas de ladainhas também correspondem a um bom exemplo dessa tradição. Estas formações eram comumente constituídas por grupos familiares que com o decorrer do tempo, aperfeiçoavam-se e adquiriam prestígio. É raro encontrar capituladores em Igarapé-Miri que não tiveram seu aprendizado ou atuação junto a um grupo familiar.

Eu comecei a rezar com o meu avô (Martinho Bento da Silva), ele era um capitulante muito antigo, sabia muita reza, eu comecei a rezar quando eu era garoto [...] Depois que meu avô morreu eu comecei a rezar com os Bauaras lá do Itamimbuca também, a família Bauara. Eram capitulantes de ladainha também, uma “parelha” muito bonita. Depois que os veteranos morreram, fiquei cantando com os netos: Marciano Bauara, Livreiro Bauara e Miguel Bauara. Era uma família, morreram há muito tempo. (MESTRE CESÁRIO, capitulador de ladainhas, 73 anos. Entrevista concedida em 01 Maio de 2017).

Esses são apenas alguns exemplos. Poderíamos discorrer sobre muitos outros encontrados, entretanto, como este não corresponde ao objetivo principal deste trabalho, o que foi exemplificado já nos basta.

O segundo fator parece ser consequência do primeiro – ou pelo menos ter sofrido sua influência – e diz respeito aos trânsitos de músicos entre formações musicais distintas, algo que se observa com facilidade nas formações musicais de meados do século XX. Aproveitemos inicialmente o exemplo de Mestre Cesário. A família “Os Bauaras”, da citação acima, dos mestres João Camões e Raimundo Nonato (ambos tocadores de pistão) em que Mestre Cesário começou a capitular ladainhas também atuava como grupo de Jazze e de banguê.

As formações musicais recebiam classificações distintas, entretanto, tentar classificar um músico como representante de uma única formação musical naquela sociedade, parecia ser insatisfatório. Busquemos analisar de forma sucinta a trajetória de três músicos daquele momento: José Plácido Gonçalves, Manivela e Raimundo Pretinho.

José Plácido Gonçalves nasceu em 1907. Atuou por grande parte de sua vida como músico flautista na Igreja Matriz de Sant’Ana. Este músico pode ser considerado como uma amostra representativa de um músico erudito daquela sociedade. Desenvolveu leitura e escrita musical, escreveu arranjos e regeu por várias ocasiões o Coro e a Orquestra de Sant’Ana. Entretanto, José Plácido também foi um grande tocador de banguê da comunidade do Curuperé, além do que, era um exímio tocador e arranjador de músicas de ladainhas e seus filhos Pio, Pereira e Noca (Pinduca), educados musicalmente por ele, fizeram parte do Jazz Igarapé-Mirí.

Mestre Manivela, por exemplo, é considerado por alguns, como um dos grandes saxofonistas daquele momento. Nascido no Panacauera, iniciou seus estudos com o mestre de música Edmundo Quaresma. Em seguida transferiu-se para o Instituto Carlos Gomes em Abaetetuba onde aprendeu a ler e a escrever música. Atuou em diversos Jazzes como atração principal. Ganhou fama e prestígio naquela sociedade como um músico de Jazze. Entretanto, Manivela também atuou em banguês e foi um dos maiores “tiradores de reis” de Igarapé-Mirí. Sua fama parecia dizer mais respeito a sua pessoa do que ao tipo de trabalho no qual estava inserido.

Raimundo Pretinho, músico autodidata e exímio organizador de bandas, não lia nem escrevia música (um fator bastante desfavorável a um músico de Jazze). Entretanto, foi considerado como um dos melhores trompetistas de Jazze de Igarapé-Mirí, além do que, formou um banguê que adquiriu tanto prestígio, que segundo alguns entrevistados, desbancava qualquer Jazze.

Estes fatores nos fazem pensar que o erudito, o popular e o religioso – segundo os moldes discutidos à época – coexistiam na formação de grande parte dos músicos estudados. A música como estilo e portanto, como estrutura musical, parecia ser uma ferramenta acionada e utilizada pelos músicos para suprir situações específicas. Isso também demonstra que os jazzes, os banguês e a música religiosa não demarcavam efetivamente um rígido lugar social ou econômico de músicos. Eram práticas culturais direcionadas e destinadas a construir paisagens sonoras que atendessem a necessidades específicas daquela sociedade.

Neste primeiro capítulo discorreremos de forma sucinta sobre a cidade de Igarapé-Mirí e a cultura material existente no período estudado. Esta breve exposição baseou-se no olhar de alguns músicos e moradores do município que puderam contextualizar melhor sua organização geográfica, social, econômica e religiosa. Discutimos também algumas questões referentes a cultura. Desta forma, buscamos preparar o leitor para o capítulo que se segue no qual abordaremos mais detidamente as formações musicais Jazzes.

No próximo capítulo, debateremos inicialmente o desenvolvimento mundial dessas formações, buscando demonstrar com quais movimentos culturais dialogavam. Em seguida, discutiremos a forma peculiar pela qual essas formações desenvolveram-se no município de Igarapé-Mirí, problematizando sua relação com as outras práticas culturais existentes e sua apropriação pelos diversos sujeitos. O capítulo finaliza discutindo sobre as relações e os processos sociais que se desenvolviam “por detrás” destas formações.

CAPÍTULO 2 – OS JAZZES

2.1 Música para dançar

A década de 1920 caracteriza-se mundialmente como um período de grande euforia e efervescência provocados principalmente pela popularização de inovações tecnológicas como a eletricidade, o rádio e o cinema em algumas sociedades. É momento também em que se desenvolve um grande diálogo transnacional entre culturas modernas tanto no âmbito social quanto musical (LABRES FILHO, 2014). Um dos elementos constituintes desse diálogo são as *jazz-bands*, um tipo de formação musical desenvolvido a partir dos grupos tradicionais de jazz americanos e que na década de 1920 passaram a ser direcionados pela indústria fonográfica para o entretenimento e a dança. Zuza Homem de Mello (2007, p. 71) comenta que “após a Primeira Guerra Mundial, cristalizaram-se, a partir da América do Norte, dois elementos fundamentais no crescente setor de lazer dos países do mundo ocidental: o cinema e os salões de dança animados por Jazz-bands”.

O período compreendido entre a primeira guerra mundial e a crise de 1929 é considerado por muitos historiadores como a “era do jazz”. Esta expressão foi utilizada pela primeira vez pelo romancista americano F. Scott Fitzgerald no livro *This side of paradise* para tratar de um certo “ânimo” que inspirava a dissolução dos costumes tradicionais americanos, principalmente no que dizia respeito ao comportamento feminino naquela sociedade. Isso demonstra que o termo “jazz” também surgiu associado inicialmente à uma nova forma de comportamento.

Seu aparecimento como gênero musical é algo bastante remoto. Os trabalhos que se debruçam a estudar as origens do jazz, de uma forma geral, o apontam como um gênero musical desenvolvido pelos escravos negros transladados da África para trabalhar nas plantações de algodão localizadas na região sul dos Estados Unidos no século XIX. Entretanto, estudos recentes têm demonstrado que essa questão não é tão simples quanto parece.

José Hosiasson, em seu artigo *El Jazz e Hispanoamérica: Interesante caso de retroalimentación* (1988) faz um verdadeiro apanhado sobre algumas cidades da América do Sul e Central em que houve o desenvolvimento deste tipo de música. Demonstra, por exemplo, que nos anos 1920, em cidades como Buenos Aires, Santiago do Chile, Lima, e Cidade do México, já havia intensa atividade de grupos de jazz. O autor atenta inclusive para a rivalidade existente entre o Uruguai e a Argentina pela *cantidad y calidad de sus jazzistas* (HOSIASSON,

1988, p. 38). Estas constatações nos fazem perceber que o jazz se desenvolveu concomitantemente em diversas localidades das Américas. A explicação dada por Hosiasson parte da afirmativa de que se deve considerar que grande parte dos ex-escravos que desenvolveram o jazz não transladaram diretamente da África para os Estados Unidos. A grande maioria dos negros que colonizaram os Estados Unidos eram descendentes dos negros que já ocupavam anteriormente as ilhas da América Central e que transmitiram a seus descendentes uma bagagem cultural a qual levaram posteriormente consigo para América do Norte. Dessa maneira, esse autor considera o jazz como um produto fruto de um processo de retroalimentação entre as Américas.

De uma forma ou de outra, na década de 1920 o jazz já se projetava nos Estados Unidos, na Europa e em grande parte das Américas associado principalmente à industrialização de uma música voltada para a dança⁷⁷. É importante observar também que os gêneros voltados para a dança não correspondiam apenas ao jazz. Giller (2013) explica que:

Alguns gêneros musicais do período entre 1900 e 1930, em sua maioria, eram destinados a dança, como: Ragtime, One step, Fox-trot e Jazz na América do Norte; Maxixe, Polca e Samba no Brasil; Cumbia, na Colômbia; Rumba, Mambo, Cha-cha-cha e o Bolero cubano-mexicano; e Tango na Argentina. O rádio transformou-se no principal veículo de expansão, fazendo com que determinados gêneros alcançassem proporções maiores do que outros; foi o caso do jazz, sustentado por diversos interesses, tanto políticos quanto econômicos, atingiu o grande público de formas diversas e o cotidiano de muitas gerações (GILLER, 2013, p. 2).

Eric Hobsbawm (1990), ao tratar da natureza ou da pureza do gênero que foi amplamente difundido e consumido a partir da década de 1920, chama a atenção para o fato de que o jazz que era propagado naquele momento não correspondia à música que era produzida pelos negros em grandes centros como *New Orleans, Chicago e New York*. Correspondia apenas à uma nova linguagem influenciada pelo “verdadeiro” jazz, pois os processos de comercialização pelo qual passou esse estilo, selecionaram, diluíram e o modificaram (HOBSBAWM, 1990).

O Brasil foi um dos países que também desenvolveu um diálogo intenso e (parece que imediato) com essa tendência musical. Labres Filho (2014), ao estudar os grupos de jazz no estado do Rio de Janeiro, constata que o período de formação das primeiras *jazz-bands* nessa cidade se deu entre os anos de 1920 e 1923 e segue afirmando que “em 1923, o *jazz-band* já havia se consolidado como um formato de orquestra plenamente aceito na Capital Federal. Em todos os cantos desta cidade encontravam-se *jazz-bands* musicando algum evento” (LABRES FILHO, 2014, p. 11).

⁷⁷ Hobsbawm denomina de “jazz híbrido” o jazz que se industrializou e que adentrou os salões como música atrativa à dança.

Em Belém, as primeiras referências às *jazz-bands* localizam-se também no início da década de 1920. Corrêa (2010) afirma que a partir da apresentação de uma banda mexicana em 1922 nessa cidade, “inúmeras bandas com características jazzísticas surgiram na capital” (CORRÊA, 2010, p.166). A autora reitera que tais formações musicais passaram a existir como parte de um movimento estético e cultural norte-americano amplamente propagado e compunham – juntamente com os teatros de revistas, bares, clubes, praças, e rádios – um universo cultural popular.

Como constatou Hobsbawm (1990), as *jazz-bands* que se constituíam nesse momento em grande parte das Américas e na Europa não correspondiam ao gênero norte-americano voltado para a improvisação. Eram grupos formatados para reproduzir a música comercializada em clubes e salões de festa. Sobre essa nova vertente do jazz, Giller (2013) aduz que “pode-se entender que o conceito *jazz-band* é para as formações musicais destinadas à diversão e à dança, seguindo o repertório dos novos gêneros e ritmos que surgiam no período” (GILLER, 2013, p.3).

Por conta disso, no Brasil, por exemplo, é tão comum encontrarmos nos jornais da época propagandas de festas conduzidas pelas *jazz-bands*. Sobre esse estranhamento Labres Filho (2014) afirma que

Pode parecer conflituo, ou que há algo fora do lugar ao lermos um anúncio de festa de carnaval cuja música é tocada por uma *jazz-band*, mas isso é algo completamente corriqueiro na época. E ainda, na medida que os anos passam pela década de 1920, mais e mais *jazz-bands* aparecem em anúncios de bailes carnavalescos, em clubes e associações recreativas do Rio de Janeiro (LABRES FILHO, 2014, p. 10).

Em Belém esse tipo de anúncio também foi algo corriqueiro nos jornais das décadas de 1930 a 1960⁷⁸. Entretanto, estes grupos não foram exclusividades dos grandes centros. Alberto Ikeda (1987), em seu trabalho denominado *Apontamentos históricos sobre o jazz no Brasil*, nos mostra que “pela década de 1920 afora proliferaram em diversas cidades do Brasil, até nas cidades interioranas, as formações instrumentais do tipo *Jazz-band*” (IKEDA, 1987, p. 9).

Em Igarapé-Miri o processo de transformação de conjuntos musicais em grupos de *jazz* se consolidou no final dos anos 1930. Ao que tudo indica (como em outras localidades), parece ter sido a necessidade de se desenvolver música para o entretenimento e de se reproduzir (de forma mais fiel) as músicas que eram popularizadas pela mídia, que possibilitou e impeliu os grupos musicais existentes anteriormente em Igarapé-Miri a assumirem essa nova configuração.

⁷⁸ As buscas feitas através do site da Hemeroteca Digital tomando como fonte apenas o jornal “O Liberal” no período de 1940-60, revelam mais de 300 anúncios relacionando as *jazz-bands* a bailes carnavalescos, clubes e associações.

Vicente Salles (1985), ao tratar da música da região guajarina, mais especificamente do município de Igarapé-Miri, relata que

[...] Raimundo de Araújo Pinheiro informa da existência, no interior do município, de nada menos de 7 conjuntos que permaneceram ativos até cerca de 1938: 1, Banda de música “Santa Cruz” (denominada “Os Jacarés”), no rio Panacuera, cujos músicos eram todos pretos; 2, banda de música “Os Ferreiras”, no rio Panacuera, ilha do Maúba; 3, banda de música “Os Nahus”, rio Anapú; 4, banda de música “Filhos do Céu”, na vila Maiauatá, rio santo Antônio; 5, banda de música “Clube onze de março”, no rio Pindobal; 6, banda de música “Os Bauaras”, rio Itamimbuca; 7, banda de música “Bela União”, denominada “Os palha seca”. **A maioria dessas corporações se transformou depois em conjuntos de dança ou “jazz-band”** (grifo meu) (SALLES, 1985, 138).

E continua no mesmo capítulo

O dr. Wilson Amanajás apurou: 1, banda de música “João plácido, dirigida pelo mestre Alfredo Janaú; 2, Banda de música da família Barroso, localizada no rio Espera, que contava com a participação da família Pantoja, cujo chefe era o velho Saracura; 3, Banda do Joaquim, vulgo Mucura (Joaquim Pinheiro), no rio Meruí-Açú, constituída pelos seus 18 filhos; 4, Banda dos Almeida, no rio Santo Antônio, de onde saiu o popular trompetista Maxico, que tocou na banda Carlos Gomes, de Abaetetuba, e depois em várias Orquestras de Belém; 5, banda dos Bauarás, no rio Itamimbuca, dos mestres João Camões e Raimundo Nonato (esse gago), ambos tocando pistão; 6, Banda “Conceição de Baixo”, no rio Anapu; e no rio Maiauatá, duas outras bandas, a do mestre Alfredo Janaú, citada, e a do mestre Antônio Diniz. **As duas informações se completam. Hoje todas essas bandas estão extintas.** Pelo interior do município existem conjuntos musicais típicos, denominados **bangüês** (grifo do autor), tal como em Abaetetuba (SALLES, 1985, 139).

Certamente não acreditamos na extinção total dos outros tipos de formação musical, como afirma acima Vicente Salles. Entretanto, suas informações são úteis para percebermos mudanças nítidas e bruscas na composição estrutural das bandas de música de Igarapé-Miri. No último parágrafo da primeira citação é possível perceber a analogia entre *jazz-band* e conjuntos de dança. O final da segunda citação sugere a ascensão dos grupos Jazzes e de sua prevalência – juntamente com os grupos de banguê – diante de um novo cenário musical que por ali se constituía.

A dança é um fator bastante relevante nesse momento e que está associado às *jazz-bands*. Hobsbawm (1990) afirma que os produtores fonográficos perceberam muito precocemente que nenhum tipo de música teria grande sucesso se não fosse dançável. E isso se deu substituindo as danças de salão do século XIX (principalmente a valsa) por ritmos como o *ragtime* e o *jazz* (LABRES FILHO, 2014).

As *jazz-bands*, então, surgiram e ajudaram a criar novos cenários sonoros de uma nova cultura que por ali se desenvolvia, invadindo os salões de festas e os barracões de santo. Como consequência, também ajudaram a inserir esse município no ritmo frenético da modernidade tão desejada pelos sujeitos de outrora. Mais adiante, no sub tópico “Os Jazzes e a mídia”,

discutiremos de forma mais detida como cada um dos fatores citados acima corroboraram para compor este novo momento.

2.2 Jazz ou Jazze?

O termo “Jazze” é algo que merece ser discutido previamente. Esta palavra, na realidade não existiu. Escrevia-se “*jazz*” ou “*jazz-band*”. Entretanto, não se sabe em que momento, por quem e por qual motivo, adotou-se, na fala, o termo “Jazze”. É importante observar que o termo “*jazz*” (mesmo pronunciado “Jazze”) era termo que buscava comungar com a cultura musical americana. As jazz-bands não foram exclusividade do município de Igarapé-Miri. Existiram por todo o Brasil e em diversas regiões das Américas das mais variadas formas. O ponto em comum foi a apropriação da palavra-chave da música americana que se propagava intensamente pelo mundo e que por ali também chegava, mas na prática – principalmente se compararmos o repertório – não correspondiam e nem sequer pretendiam corresponder aos grupos americanos de jazz.

[...] apesar de ser um formato de orquestra importado, o jazz-band representa a inserção da associação cidade/país em uma modernidade cosmopolita, vigente tanto nos Estados Unidos quanto na Europa e nas cidades da América do Sul que almejam seguir este modelo. O fato de haver jazz-bands tocando em eventos pela cidade é interpretado como um sintoma de cosmopolitismo na própria década de 1920 (LABRES FILHO, 2014, p. 75).

Neste trabalho, para fins didáticos e para que o *jazz* de nossa região não venha a se confundir com o *jazz* americano (tradicional ou sinônimo de música voltada para improvisação), utilizaremos, para nos referir às formações musicais objeto de nosso estudo, a palavra “Jazze”.

2.3 A composição instrumental

Os Jazzes foram formações musicais organizadas e formatadas para reproduzir a música comercializada no período estudado em Igarapé-Miri. Em geral eram compostos por bateria; tuba ou bombardino; banjo; trompete (também conhecido como “pistão”); trombone; sax; voz

e instrumentos de percussão (bongô, maraca, pandeiro e chocalho). Este tipo de composição instrumental mostrava-se bastante adequado para reproduzir grande parte dos ritmos propagados naquele momento. A sessão de metais (sax, trombone e trompete) e os instrumentos de percussão, tornaram-se necessários para se reproduzir a música latina e seus derivados, além do que produziam massa sonora de maior amplitude e possibilitava aos grupos de jazzes (muito mais do que às outras formações musicais) reproduzir e diversificar arranjos. Era comum, por exemplo, que o naipe de metais também assumisse os arranjos de cordas amplamente utilizados em estilos como o bolero.

É importante especificar algumas características instrumentais. As baterias, em geral, contavam com bumbo, caixa, surdo (também chamado naquela região de “tumbador”), pratos e castanhola. Esta última peça, feita de madeira com um furo no meio (de forma similar ao *woodblock*) além de ser utilizada em alguns ritmos como instrumento percussivo, era utilizada principalmente como metrônomo. Executada antes de qualquer outro instrumento, sinalizava aos músicos o andamento e os tempos do compasso da música que se iniciava (de forma análoga às contagens que, nos dias de hoje, são feitas pelos bateristas batendo as baquetas uma na outra). A castanhola se fazia necessária principalmente em músicas que iniciavam com anacruse. O baterista Alaci Lobato explica que:

A castanhola era pra marcar o tempo. Porque, nem tudo (todos) entende né? tem os compassos da música, tem tantas notas do ar lá né? A tempo não! a gente dá o sinal tá, tá, tá! e entra junto. Mas quando tem três ou quatro nota do ar, o cara tem que saber, senão ele vai jogar em baixo. (ALACI DO CARMO LOBATO, músico, 80 anos. Entrevista concedida em 26 de dezembro de 2017).

A expressão “a tempo” utilizada por seu Alaci, pode ser traduzida como uma música que se inicia com notas localizadas no primeiro tempo do compasso. Já a expressão “notas do ar”, faz referência a músicas que iniciam com notas localizadas depois do primeiro tempo do compasso (anacruse). Alguns Jazzes usavam outra peça para este tipo de função. Consistia em uma ou mais chapas metálicas cortadas em quadrado e organizadas umas sobre as outras. Estas chapas eram apoiadas por um suporte similares aos usados para apoiar os pratos de bateria. As castanholas também eram utilizadas para sinalizar o final das músicas, quando executadas no último ou nos dois últimos compassos da música.

Podemos observar também que as baterias não contavam com os tons (tambores amplamente usado nos dias de hoje para se fazer convenções de viradas). As convenções de virada eram feitas principalmente na caixa e essa peculiaridade legou aos jazzes e a grande parte da música produzida posteriormente uma identidade percussiva própria.

As baterias dos jazzes correspondem às primeiras baterias introduzidas na sociedade miriense. É importante perceber que as peças que compunham essas baterias correspondem igualmente às da “bateria compacta inventada pelos negros do Sul dos Estados Unidos, à base de caixa, surdo, pratos e bumbo com pedal” (TINHORÃO, 1998, p. 252).

É um instrumento que surge como novidade através deste tipo de formação. David Bevilacqua (2015) em seu trabalho intitulado “A apropriação cultural do espaço e a formação da bateria moderna no Brasil”, explica que

As primeiras evidências da atuação de bateristas brasileiros estão relacionadas às salas de cinema e apresentações de companhias teatrais na cidade. Estes músicos se apresentavam tocando a caixa sobre uma cadeira, um bumbo sem pedal que era percutido com uma das mãos ou até mesmo com chutes e um prato pendurado na grade que separava os músicos da plateia. [...] Somente por volta de 1923 com a moda dos “jazz bands” é que começam a chegar no Brasil as primeiras baterias. Utilizadas a princípio na execução dos gêneros americanos propagados em discos e filmes (Charleston, ragtime e foxtrote), aos poucos os bateristas daqui passaram a usá-la na execução dos nossos ritmos como o maxixe, a marchinha, o choro e o samba (BOLÃO, 2009. Apud: Bevilacqua, 2015, p. 9).

Bevilacqua (2015) afirma que esta modificação se explica principalmente em virtude da funcionalidade deste instrumento. Segundo este autor, “é relativamente barata, ocupa um só executante e presta-se ao acompanhamento de qualquer gênero” (Bevilacqua, 2015, p. 9).

O pandeiro foi um instrumento usado na composição de quase todos os jazzes catalogados, figurando na grande maioria, como único instrumento de percussão. Por conta disso, deduz-se que era utilizado na execução de grande parte dos ritmos tocados. Este fator também sugere que o pandeiro fora um instrumento introduzido naquela sociedade anteriormente ao período dos jazzes e aproveitado em sua composição.

Outros instrumentos de percussão como o bongô e as maracas foram introduzidos contemporaneamente à era dos jazzes como novidades instrumentais destas formações. Vejamos o que relata Dagoberto Sinimbú.

O Jazz Internacional no qual o Orlando Pereira foi tocar uma festa de Santana em Igarapé-Miri [...] e surgiu um instrumento chamado bongo e o jazz internacional levou - na época o bongô era a grande sensação nos mambos principalmente - o maior bongonista do Pará na época pra tocar, e levou o Sansão pra lá. O Sansão foi pra Igarapé-Miri tocar bongô e ele fez o maior sucesso [...] quando o Jazz Internacional terminou, voltou pra Belém. O Benedito Garrafeira pegou duas latas de ninho, pegou um pedaço de pau emendou as duas latas de ninho e começou a tocar bongô nas duas latas de ninho no fundo. E colocava músicas pra tocar. Tinha uns serviços de alto-falantes e tocava aquelas músicas e o Benedito garrafeira tocava... E se tornou músico do Jazz Igarapé-Miri. O Pio viu, quer tocar com o Jazz Igarapé-Miri? Então tocava os mambos e o Benedito garrafeira dava um show. Virou músico do jazz Igarapé-Miri tocando bongô que era o instrumento da época de sucesso. (DAGOBERTO SINIMBÚ, odontólogo, 75 anos. Entrevista concedida em 28 de fevereiro de 2015).

Em outro trecho da entrevista relata que

O Jazze Igarapé-Mirí, mais ou menos em 1948, 47, o baterista era o Pio, o *crooner* ou vocalista era o Noca (Pinduca), tocava pandeiro, tocava aqueles pauzinhos no bolero (Clave) e depois, quando surgiu o mambo jambo, a música mambo nº8, mambo nº5 oriundo da orquestra Pérez Prado e sua Orquestra, tocava muito mambo que era uma grande orquestra cubana. Ele (Pinduca) assistiu um filme aqui (Belém) no cinema Guarani e levou pra Igarapé-Mirí as maracas, foi isso que tornou o Noca um grande ídolo e tal... (DAGOBERTO SINIMBÚ, odontólogo, 75 anos. Entrevista concedida em 28 de fevereiro de 2015).

Os baixos eram executados pela tuba ou pelo bombardino. Não se tem conhecimento da existência de baixos acústicos naquele período em Igarapé-Mirí. O primeiro contrabaixo acústico (também conhecido como rabecão) de que se tem notícias naquela região foi introduzido pela Orquestra Brasil de Abaetetuba e executado pelo músico Sílvio na década de 1950.

O banjo foi um instrumento introduzido no município anteriormente ao período estudado e assim como em outras localidades “viria a substituir o violão nos conjuntos musicais” (GUILLER, 2013, p. 3; VEDANA, 1987, p. 17). Este teve grande importância nos grupos de Jazze. Além de ser o único instrumento que efetivamente executava as harmonias (os sopros também o faziam, mas de forma mais fragmentada), era também, o único instrumento de cordas que ajudava a definir o *swing* característico de alguns ritmos. É importante destacar que o banjo esteve presente nas esmolações, folias de santo, em alguns grupos de ladainhas e em todos os grupos de jazz e de banguê.

Figura 3 Banjo de Mestre Socó utilizado no período estudado



Fonte Acervo do autor

A voz não foi um instrumento tão utilizado nos jazzes. Talvez pela inviabilidade de se cantar por muitas horas sem recursos de amplificação e ainda ter que concorrer com a massa sonora produzida pelos metais. Dos jazzes catalogados, apenas o Jazze Igarapé-Mirí contava com a presença de cantores (Pio, Noca e Juraci). Entretanto, é fato que em jazzes de outras localidades havia cantores que se destacavam. Podemos citar como exemplo “Chileno”, cantor da Orquestra Brasil de Abaetetuba e “Maracanã” que obtiveram bastante prestígio naquele momento.

A voz também era usada de forma coletiva entre músicos e aplicada em partes específicas de algumas músicas, algo bastante característico na música latina e que era reproduzido por alguns Jazzes.⁷⁹ As músicas, em sua maioria, eram soladas, e por conta disso, o naipe de metais correspondia à alma de um jazz. Os temas, os arranjos e grande parte dos momentos solos, ficavam por conta dessa sessão.

2.4 O violão e os seresteiros

No período estudado (1940-70), a cultura da zona rural podia ser contrastada com a cultura da sede do município. Principalmente no que diz respeito à forma como a música se desenvolvia em relação ao lazer. Na sede havia mais opções de espaços para a diversão. Bares, trapiches, esquinas, praças eram utilizados pelos músicos boêmios para tocar violão, bater um bom papo e beber algo. A música nesses espaços não se desenvolvia de forma profissional, e os sujeitos que a praticavam o faziam por lazer. Era nesse tipo de prática que o violão era frequentemente encontrado.

O violão não foi um instrumento utilizado pelos Jazzes e apesar de ter sido aproveitado em alguns grupos de banguê e cordões de pássaros, seu domínio como instrumento solo parece ter sido privilégio de poucos músicos que realizavam serenatas neste município. As notícias mais antigas sobre essa classe específica de músicos os localizam por volta da década de 1950. Este é um momento em que a prática de serenatas é bastante comum em outras regiões do país e em Igarapé-Miri parece também ter se desenvolvido e obtido certa aceitação.

Grande parte das serenatas era realizada no trapiche principal da cidade ou ao ar livre após o fechamento dos estabelecimentos comerciais. Na década de 1950 ainda não havia luz elétrica neste município, então, este tipo de prática musical se realizava muitas vezes ao relento à luz de lampiões ou apenas sob a luz do luar.⁸⁰

Alguns sujeitos são bastante lembrados por praticar esta “modalidade” de música à época. Podemos citar os músicos Manuel Castro (violão) e Manoel Raimundo (flauta) que ficaram famosos por tocarem juntos no antigo trapiche da cidade⁸¹. Daniel Gonçalves também foi um músico de violão bastante conhecido. Este também foi um campo musical ocupado por músicos

⁷⁹ Pinduca. 80 anos. Músico. Entrevista concedida em 05/03/2015.

⁸⁰ Manoel Domingos. 67 anos. Músico. Entrevista concedida em 27/11/2017.

⁸¹ Geraldo Sinimbú. 94 anos. Político e comerciante. Entrevista concedida em 20/10/2015

de Abaetetuba. Em Igarapé-Mirí, ficaram conhecidos Raimundo de Souza Santos⁸² (Dico Pururú) e Daniel Margalho, filho do famoso professor de música do Clube Carlos Gomes de Abaetetuba, Francisco Margalho.⁸³

As visitas de Dico Pururú à cidade de Igarapé-Mirí davam-se, em grande parte, por conta de seu ofício de fotógrafo. Neste campo, se tornou um profissional bastante requisitado atuando em batizados, casamentos e eventos particulares. Dico Pururú aproveitava seus momentos de folga para tocar serenatas.

Dico Pururú. Era de Abaetetuba, era bom, aquele era bom. Famoso retratista. O cara que tirava retrato, se hospedava lá no hotel da Chica Boa, o Carambolas lá, que era a casa do Caronchinha. Se hospedava lá e quando ele tava de folga ele começava a tomar as cervejas e começava a soltar aquele violão dele lá, craque no violão. (MANOEL DOMINGOS, músico, 67 anos. Entrevista concedida em 27 de novembro de 2017).

Outro músico que ficou bastante conhecido em Igarapé-Mirí foi Daniel Margalho. É possível que este músico tenha tido uma formação musical diferenciada, pois segundo o que relatava à época, havia estudado música no Rio de Janeiro, onde teria tido o prazer de dividir os estudos e a amizade com Dilermando Reis⁸⁴. De certo é que Margalho também viveu em Igarapé-Mirí onde ficou conhecido como um grande tocador de violão atuando de forma informal em serenatas e posteriormente, já nos anos 1970, integrando o conjunto “Os Populares de Igarapé-Mirí”.

Neste tipo de prática encontramos algumas formas de organização de protesto. Eram ideias que buscavam confrontar algumas questões sociais e políticas daquele momento. Sujeitos como Mundiquinho Almeida e Dirceu Moraes sempre participavam desse tipo de encontro no qual inventavam paródias em cima de músicas popularizadas e cantavam durante as serenatas. Eles também datilografavam e distribuíam alguns panfletos sobre as questões polêmicas daquele momento. Na década de 1960, houve algumas situações extremas nesse sentido e uma, especificamente, envolvendo o protesto contra algumas autoridades judiciais deste município, resultou na prisão de Dirceu Moraes por cerca de quatro dias.⁸⁵

⁸² Músico nascido na localidade rio Piquiarana no município de Abaetetuba. Aprendeu música com o Mestre Xavier, posteriormente passou a tocar e ensinar a tocar violão, tendo se destacado individualmente nas rodas de serestas e boemias. Entretanto, foi cantando músicas de seresta que se tornou uma referência no violão. Também compôs peças musicais e tocou no Jazz Abaeté.

⁸³ José Alexandre da Silva Gonçalves. Promotor de eventos culturais, 66 anos. Entrevista concedida em 26 de dezembro de 2017.

⁸⁴ Dilermando Reis nasceu em Guaratinguetá em 22 de Setembro de 1916. Foi um violonista e compositor considerado por muitos como o violonista mais influente do Brasil. Gravou diversos discos entre às décadas de 1940 e 1980 com gêneros variados como choro, valsa, repertório de violão clássico entre outros. Trabalhou na Rádio Clube do Brasil e na Rádio Nacional do Rio de Janeiro.

⁸⁵ MANOEL DOMINGOS, músico, 67 anos. Entrevista concedida em 27 de novembro de 2017.

2.5 Aprendizagem, organização e profissionalização

No período estudado não havia escolas de música em Igarapé-Mirí. Os processos de aprendizagem se davam através do Clube Carlos Gomes de Abaetetuba e principalmente através dos mestres de música residentes em Igarapé-Mirí. Esses professores, ensinavam música em suas residências de forma organizada e contínua. Ficaram bastante conhecidos nesse período os mestres Edmundo Quaresma residente no rio São Lourenço (ver mapa em anexo) e Antônio Diniz. É curioso perceber que ambos os mestres não atuaram em nenhum grupo de Jazze, mas educaram seus alunos – inclusive seus filhos – para atuarem nesse tipo de formação.⁸⁶

Para que se alargue a compreensão sobre os processos de aprendizagem daquele período, é fundamental que se entenda a importância do Clube Carlos Gomes de Abaetetuba. Foi esta instituição que em grande parte propiciou a formação, o contato e o diálogo musical entre os sujeitos músicos da região do Baixo Tocantins. Fundado em 25 de abril de 1880 em Abaetetuba por Hermínio Pauxis, esta instituição conseguiu adquirir prestígio e manter-se em atividade até os dias de hoje graças à dedicação de uma série de músicos talentosos e dedicados a propiciar educação musical e música de qualidade àquela região.

O Clube Carlos Gomes teve fundamental importância para elevar principalmente o conhecimento técnico dos músicos de sopro dos grupos de jazzes de Igarapé-Mirí. Dentre os inúmeros sujeitos importantes desta instituição, um em especial merece destaque. Francisco Miranda de Margalho (1906-1967), mais conhecido como Chiquinho Margalho, assumiu – após o falecimento de Hermínio Pauxis em 1948 – a direção da Banda Carlos Gomes, iniciando a “era Margalho” nessa instituição. Músico idealista e eclético, tornou-se famoso por tocar e ensinar vários instrumentos musicais.

O período de atuação de Margalho nessa instituição coincide com a “era dos Jazzes”. Por conta disso, deduz-se que ele foi responsável por boa parte da formação dos músicos daquela região. É fato, por exemplo, que mestre Manivela, Didi e Arão – considerados ícones dos jazzes de Igarapé-Mirí – tiveram seus primeiros anos de estudos com Chiquinho Margalho⁸⁷.

A proximidade e a parceria desenvolvida entre os músicos de municípios vizinhos é algo que deve sempre ser considerado. Os Jazzes Guarani e União, por exemplo, eram formados por músicos de Igarapé-Mirí e Abaetetuba. Já o Jazze Aliancinha era composto por músicos de Igarapé-Mirí e Cametá. Era comum também que músicos transitassem para Jazzes de outros

⁸⁶ Zé Quaresma (filho do mestre Edmundo Quaresma) foi músico de tuba do Jazze Lira Platina.

⁸⁷ Alaci do Carmo Lobato, músico, 80 anos. Entrevista concedida em 26 de dezembro de 2017.

municípios. Propostas eram feitas a todo momento de acordo com a necessidade, o talento e dedicação de alguns músicos.⁸⁸

Não podemos desconsiderar também, o aprendizado informal decorrente da grande rede de amizade entre esses músicos. Grande parte dos músicos de jazz que não tinha a oportunidade de estudar em Abaetetuba ou de pagar aulas a um mestre de música, desenvolvia seu aprendizado com a ajuda de outros músicos, quer seja através do compartilhamento de informações através de conversas, quer seja através da observação. Alaci Lobato explica que havia dois processos de aprendizagem distintos. O primeiro, um processo de aprendizagem formal, institucionalizado e mais relacionado com os músicos de sopro e um segundo, informal, que se desenvolvia como fruto da observação e da prática, muito mais ligado aos músicos de instrumentos percussivos.

[...] o papai tinha um negócio de um pau e corda dele né! Ele tocava e logo peguei um pandeiro e toda hora... chegava da escola e treinava. Quando eu entrei na Lira já foi sabendo né. E aí depois já fui vendo os bateristas. Eu agradeço muito o compadre Pio quando ele tocou na Lira também bateria, nesse tempo me deu muita explicação. (ALACI DO CARMO LOBATO, músico, 80 anos. Entrevista concedida em 26 de dezembro de 2017).

As observações de Alaci indicam que não se necessitava de leitura musical para tocar instrumentos percussivos em um Jazz. Os músicos que almejavam tocar instrumentos dessa natureza precisavam aprender, na prática, *grooves* pré-elaborados dos estilos utilizados nos repertórios. Desta forma, um único *groove* de bolero, por exemplo, servia para executar várias músicas desse gênero.

Dagoberto Sinimbú observa que

Todos os jazzes tocavam com leitura musical. O Jazz Igarapé-Miri tinha um trompetista que não tocava porque ele era analfabeto, era o famoso Raimundo Pretinho. Ele ouvia tocar a música duas vezes e tocava! [...] morava ali na Ponta Negra no Mamangal [...] ele era o único! (DAGOBERTO SINIMBÚ, odontólogo, 75 anos. Entrevista concedida em 28 de fevereiro de 2015).

Ao se tratar dos metais, a opção de ler música não era um capricho ou algo fortuito. Era uma necessidade. Estava diretamente ligada à dinâmica de funcionamento dos jazzes. As músicas reproduzidas por este tipo de formação não faziam parte do repertório que era aprendido nas escolas de música (em sua maioria eruditas) e também, não correspondiam a músicas religiosas ou já massificadas na sociedade. Eram músicas instantâneas, comerciais, em

⁸⁸ São muito conhecidas naquela região as histórias de músicos que saíram do anonimato ou de pequenos grupos para tocar em grandes Jazzes. Pantoja do Pará, após tocar pandeiro nos Jazzes Aliancinha e Lira Platina nos anos de 1950/60, se tornou um renomado saxofonista em Belém do Pará nos anos de 1970/80. O músico Benunes foi descoberto em Muaná nos anos de 1950 pela Orquestra Brasil que de lá o trouxe para tocar saxofone em Abaetetuba.

grande parte efêmeras, conhecidas e acessadas apenas através do rádio e das poucas vitrolas existentes naquele município. Contudo, exigia-se fidelidade na reprodução de seus arranjos, e esta fidelidade era uma das grandes características de um Jazze. A sua composição instrumental e o nível de seus músicos era o que permitia tal alcance. Mas como reproduzir algo que não se pode estudar detalhadamente? Repetir, pausar, retroceder uma gravação não eram recursos tão disponíveis aos músicos daquele momento. Então, a leitura se tornou a principal ferramenta.

Um grande Jazze deveria ter uma boa organização de repertório em partituras. Os mais organizados e estruturados economicamente conseguiam adquirir partituras de editoras nacionais compradas diretamente em Belém. Segundo Aurino Quirino Gonçalves (Pinduca), grande parte das grades de partituras utilizadas por alguns grupos de jazzes em Igarapé-Miri, eram das editoras UBC⁸⁹, SADEMBRA⁹⁰ e SBACEM⁹¹ localizadas no Rio de Janeiro e em São Paulo. Uma outra forma também de se adquirir partituras era através da compilação de partituras de outros Jazzes. Alaci Lobato conta que

Na Lira eu fiquei responsável ao repertório viu! Eu ia pra Vila Maiauatá, eu era solteiro nesse tempo, eu vinha pra Vila Maiauatá pedi pro Didi copiar as músicas, eu pagava com o meu dinheiro [...] Copiava as partituras pro sax, trombone e trompete, tudo! Ai pronto! Eu levava, aí nós marcava os ensaio, ia ensaiar e pronto! Porque tudo eles liam música! (ALACI DO CARMO LOBATO, músico, 80 anos. Entrevista concedida em 26 de dezembro de 2017).

Desta forma, é importante entender que o investimento de um Jazze não se restringia à aprendizagem e compra de instrumentos, mas também em uma constante renovação de repertório através da aquisição de partituras. Portanto, alto nível técnico musical, organização instrumental e um repertório sempre atualizado eram as grandes características de um Jazze. Isso nos mostra que as *jazz-bands* de Igarapé-Miri correspondem à primeira forma de organização musical que possibilitou a profissionalização de músicos no município. Anteriormente ao seu advento, a utilidade dada à música por aquela sociedade não oferecia condições estruturais e financeiras para que se desenvolvesse amplamente a profissão de músico.

⁸⁹ União Brasileira de Compositores.

⁹⁰ Sociedade Administradora de Direitos de Execução Musical do Brasil.

⁹¹ Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música.

2.6 Os Jazzes e a mídia

Gostaria de iniciar este tópico atentando para uma questão importante. Stuart Hall (2003), em sua obra “Da Diáspora” mais especificamente no capítulo “Notas sobre a desconstrução do popular”, chama atenção para o fato de que grande parte das periodizações criadas pelos historiadores para estudar certos fenômenos é definida através de critérios externos a eles. Estes organizam suas pesquisas sem levar em consideração outros movimentos e periodizações com os quais os fenômenos estudados estariam ligados de maneira mais esclarecedora.

Buscamos considerar essa advertência e adotamos para este trabalho uma periodização que observa a grande relação dos Jazzes com os meios de comunicação contemporâneos como o rádio e o cinema, e com a indústria fonográfica emergente. Estes três elementos em conjunto (cultura, meios de comunicação e a indústria cultural) é o que compõe o que os estudiosos chamam hoje de “cultura da mídia”.

Douglas Kellner (2001) considera os estudos sobre a “cultura da mídia” como algo imprescindível para que se entendam os processos culturais contemporâneos, pois, segundo esse autor, os produtos da indústria cultural fornecem modelos daquilo que significa ser homem ou mulher, ser bem-sucedido ou fracassado, poderoso ou imponente. Em outras palavras, fornece o arcabouço para que as pessoas construam o seu senso de classe, etnia, raça, nacionalidade, sexualidade, de “nós” e “eles”. Esses elementos também ajudam a definir os valores morais e imorais de uma sociedade, o que é bom e o que é ruim.

As narrativas e imagens veiculadas pela mídia correspondem a símbolos, mitos e recursos que ajudam a construir uma cultura comum para a maioria dos indivíduos. Por isso também são importantes e influentes nos processos de construção de identidades. A cultura da mídia é uma cultura que explora a visão e a audição e por conta disso seus principais veículos são os meios visuais e auditivos. É uma cultura que se organiza com base no modelo de produção de massa, produzida de acordo com tipos, seguindo fórmulas, códigos e normas convencionais. Por isso é uma cultura industrial e comercial e seus produtos são mercadorias.

Em Igarapé-Miri, os relatos mais antigos sobre os produtos da indústria musical nos levam aos gramofones. Inventado em 1888 pelo alemão Emil Berliner, este aparelho que também é conhecido mundialmente como o “pai do vinil” funcionava mecanicamente através do acionamento de uma manivela. O som era reproduzido através de uma corneta ou de uma campânula (TINHORÃO, 1981). Acreditamos que os gramofones adentraram este município por volta da primeira década do século XX. Entretanto, o primeiro relato sobre eles localiza-se

no início da década de 1930. Geraldo Sinimbú conta que nesse período grande parte das festas realizadas na sala de sua residência na localidade do Oriente (ver mapa em anexo) eram animadas ao som de um gramofone de seu pai. É importante perceber que mesmo com pouca amplificação sonora, esses aparelhos eram usados para tocar músicas em algumas festas particulares.

Por volta dos anos de 1940, chegaram em Igarapé-Miri as famosas vitrolas ou eletrolas.⁹² Estas, possuíam como diferencial o fato de serem alimentadas por eletricidade e também oferecerem uma qualidade sonora superior à do gramofone (TINHORÃO, 1981). Nessa mesma década, também chegaram os primeiros aparelhos de rádio e nos anos de 1950 alguns aparelhos passaram a reunir o tocador de discos e o rádio em um só móvel.

Quando buscamos compreender a utilidade social desses aparelhos em meados do século XX, percebemos as seguintes questões: os aparelhos de rádio apesar de caros, custavam um pouco menos que as vitrolas, entretanto, devemos observar que não havia como controlar a música que era reproduzida por eles. De certa forma, esse era um problema que dizia mais respeito aos músicos daquele momento. Pois, escolher um repertório específico, repetir, pausar, retroceder e adiantar uma música, não fazia parte das necessidades imediatas da maioria dos ouvintes.

Por outro lado, era dispendioso comprar uma vitrola e adquirir uma grande variedade de discos. Estava fora da realidade financeira de grande parte das pessoas e sobretudo dos músicos. Então funcionava da seguinte maneira: os aparelhos de rádio por reproduzirem o que havia de atual no meio musical e ainda fornecerem uma gama de informações em seus noticiários e propagandas, tornaram-se mais interessantes para o público em geral. Os músicos observavam e se interessavam pelo que era popularizado pelo rádio e “aceito” por grande parte da sociedade. Entretanto, não detinham o controle da escuta. Por isso, recorriam as partituras para aprender a tocar as músicas. As vitrolas, como mídia e auxílio aos músicos, não eram tão importantes.

O rádio então, se tornou o veículo pelo qual os produtos da cultura de massa adentraram de forma mais profunda e mais contínua na sociedade. Este fenômeno contribuiu para uma reorganização na estrutura comercial do município, pois o rádio era o meio pelo qual se divulgavam novas tecnologias, novos processos de trabalho e distribuição.

De início, os poucos aparelhos adquiridos eram privilégio de uma pequena parcela daquela sociedade, pois esta novidade tecnológica era de alto custo e de difícil manutenção

⁹² Geraldo Sinimbú, 94 anos entrevista concedida em agosto de 2017

(alguns chegavam a funcionar com 30 pilhas e necessitavam de antenas grandiosas para seu funcionamento).⁹³

As músicas, os noticiários e os programas que se ouviam nesses aparelhos eram transmitidos quase que exclusivamente pela Rádio Clube de Belém. Esta emissora que teve sua transmissão inaugural em abril de 1928, obteve seu auge nas décadas de 1940, 50 e 60 transmitindo sua programação para grande parte do estado do Pará.

Nessa época, o rádio alcançou o seu apogeu e fazia tanto sucesso que os locutores e radioatores eram perseguidos como galãs. Até 1954, a Rádio Clube não possuía concorrência. Os tempos áureos prosseguiram até a década de 60, quando a TV chegou ao Pará. As décadas de 40 e 50 foram as mais gloriosas para a rádio, assim como em todo o Brasil. Era o tempo dos programas de auditório, do rádioteatro e das radionovelas.⁹⁴

A partir deste momento, o rádio passou a adquirir cada vez mais importância na vida social, econômica e cultural dos igarapemirienses. O programa “Bom dia Interior”, por exemplo, destinava um espaço em meio a sua programação musical, para transmitir recados importantes de pessoas que estavam na capital, para parentes ou amigos que estavam no interior. Isso fazia com que todos procurassem manter-se “sintonizados”.

A escuta do rádio se dava em grande parte pela socialização. Alguns poucos moradores que possuíam estes aparelhos permitiam o acesso a outros que não possuíam.

Lá em Igarapé-Miri, na casa do finado Braulino Corrêa, pai do Mozá e do Julinho, quando dava cinco e meia, cinco...na entrada da casa dele tinha primeiro uma área assim pra poder entrar, depois que tinha a porta do acesso. Então ele comprou um rádio que ele colocava bem aqui assim (em cima na lateral do pátio da casa). Você acredita que quando dava cinco e meia a gente tomava banho, rapazolas, meninos e chefe de famílias, senhores, a gente ia pra lá, ele abria, aí todo mundo sentava no chão, ele vinha e sintonizava, pronto! A gente ficava lá olhando, ouvindo e olhando, era isso até oito horas, oito e meia, ele: “pronto pessoal! Já chega!” Viu! Era assim! (PINDUCA, músico, 81 anos. Entrevista concedida em 07 Março de 2018).

Além da transmissão da Rádio Clube era possível sintonizar emissoras de outros estados e principalmente de outros países da América Latina. Noca, acredita que este fator influenciou diretamente na música que era produzida em Igarapé-Miri.

Antigamente em Belém só tinha a Rádio Clube e então, se só tinha a Rádio Clube, tinha esse vão todinho esse espaço vazio de antenas. Então tinha um Rádio Globo não sei o quê, um Rádio desse tamanho, Rádio Globo, Mundo, não sei o quê...uma coisa assim! Que ele tinha uma potência que...então, uma hora dessa, era esse horário de 6 horas da tarde, você passava na frente das casas, como não tinha zoadas de carro, também não tinha quase nada, você ouvia chaquixijaaaaa...(chiado) o pessoal tentando sintonizar alguma coisa, aí de repente aí “a rita américa tila ...” (palavras em espanhol) sintonizou uma estação estrangeira. Pegava até rádio Recife, Rádio Jornal de Recife pegava. Entrava muita estação daqui latina, então, a gente ouvia muito essas músicas latinas. Veio uma influência muito grande. Todo mundo, os que podiam ter um radinho na casa era desse tamanho, era caro! Era só pra quem podia. Aí uma hora

⁹³ Idem.

⁹⁴ <http://radioclube.diarioonline.com.br/historia.php> 15/10/2015. 19h07min

dessa tu passava na porta, na hora do jantar e tal, oito horas tal, até A Voz do Brasil (que na verdade se chamava, naquele momento, “Hora do Brasil”) pegava...Então todo mundo esgravatava até sintonizar qualquer coisa, não tinha problema do idioma, aí ficava escutando ali. (PINDUCA, músico, 81 anos. Entrevista concedida em 07 Março de 2018).



Figura 4. Esse provavelmente é o aparelho de rádio mencionado por Noca. É importante observar que as palavras estampadas à direita deste aparelho "alcance mundial" ratifica o que foi relatado acima. Fotografia cedida gentilmente por Paulo Gonçalves (Pim).

A partir da década de 1950 em Belém do Pará, percebe-se uma intensificação no interesse por artistas estrangeiros. Isso se refletiu tanto no campo radiofônico, como no aumento de contratos de shows de artistas, inclusive de músicos instrumentistas, para se apresentarem em teatros e programas de auditórios nessa cidade (COSTA, 2015).

Estas apresentações ocorriam em datas especiais, como na temporada de eventos ligados ao Círio de Nazaré. Exemplo disso foram as apresentações no “Teatro Poliro”, anunciadas em “A Província do Pará” em 14 de outubro de 1950. O programa das apresentações contava com os shows de Rayito de Sol: “um autêntico raio de sol de Cuba para o mundo (...), o mais quente rumbeiro das Américas”; Julio Gutierrez, “autor das mais lindas melodias latino-americanas”; D. Pedrito, o infernalíssimo rei do bongô” (COSTA, 2015).

Essas programações, por serem extremamente divulgadas pela Rádio Clube e em alguns jornais da época, certamente exerciam forte atração sobre o público. Levando em consideração que essa emissora alcançava o município de Igarapé-Miri, podemos supor que esses artistas também tiveram grande influência sobre o público, sobre a composição instrumental e a formatação do repertório dos Jazzes deste município.

O repertório organizado pelas rádios (que podiam ser sintonizadas em Igarapé-Miri) ajudava a definir um gosto e a popularizar algumas canções. Este processo incidia diretamente no que deveria ser executado pelos grupos de Jazzes, afinal de contas, essa era sua grande utilidade: reproduzir ao vivo os sucessos massificados pela mídia.

Sobre alguns ritmos e artistas que durante as décadas de 1950 e 60 fizeram parte do repertório dos Jazzes, sobressam na memória de nossos entrevistados os boleros de Anísio Silva, Waldick Soriano, Orlando Dias, Ademar Silva, Altemar Dutra e Miltinho. O bolero, sem dúvidas, foi o ritmo romântico dessas duas décadas. As letras fortemente marcadas por declarações e decepções amorosas e seu ritmo lento sempre ajudavam a criar um clima propício ao namoro e à conquista. Por isso era tão requisitado nos eventos⁹⁵. Entretanto, o ápice dos eventos conduzidos pelos Jazzes, ficava por conta dos mambos. As músicas da Orquestra Pérez Prado Mambo Nº1, Mambo Nº5, Mambo Nº8, e Mambo Jambo lançadas à partir do início da década de 50 e “ABC do Mambo” de Mario Gennari Filho (1952), por exemplo, estiveram entre as músicas mais utilizadas para se desenvolver performances de músicos e para incentivar à dança frenética propiciada por esse ritmo.

Figura 5 Capa do disco de Perez Prado



Fonte: <http://old.latinastereo.com/SalserodelMes/PerezPrado/Discografia2.aspx>

Outro ritmo bastante executado pelos Jazzes foi o frevo. Este, juntamente com o mambo, obteve entre os músicos a preferência para o desenvolvimento de composições próprias. Alaci Lobato afirma que Miguel “do Lili” – saxofonista do Jazze Guarani – tinha um certo “xodó”

⁹⁵ Ver em anexos algumas partituras de bolero da época.

em compor frevo. Algumas composições dos músicos de jazz tornaram-se bastante conhecidas. O mambo “Predominante”⁹⁶, por exemplo, de autoria do trombonista Thomas Aquino, obteve grande aceitação na cidade de Abaetetuba através de sua incorporação no repertório da Orquestra Brasil. Na década de 1960, outros artistas massificados pela mídia, ganharam espaço no repertório dos Jazzes. Os sambas interpretados por “Noite Ilustrada”, por exemplo, obtiveram extrema aceitação.⁹⁷

Os jazzes, de uma forma geral, executavam todas as músicas e os estilos popularizados pela mídia. Por isso podem ser considerados como as primeiras “bandas de baile” daquela região. Não havia uma especificidade em seu repertório ou uma proposta musical que diferisse das músicas comercializadas. O que era considerado sucesso em um determinado período era amplamente reproduzido por estas formações. Caso deixasse de ser, era eliminado.

Isso parece ter acontecido com alguns estilos norte-americanos. O percussionista e cantor Noca afirmou em entrevista que “tocava samba, marcha, bolero, fox, valsa, mambo. **Foxtrote** então! **Swing?** Parampampam! Parampampam! Parampampam! Tocava essas coisas americanas pra lá, não era cantado!” (Grifo meu). Entretanto, o músico baterista Alaci Lobato, ao ser indagado sobre a existência de músicas americanas (jazz e derivados) no repertório dos jazzes, afirmou: “Não! Era muito difícil. Nós, por exemplo, na Lira (Jazze Lira Platina), nunca me lembro”.

Os períodos de atuação dos músicos acima citados são distintos. A atuação de Noca como percussionista e cantor do Jazze Igarapé-Mirí compreende o período do final dos anos de 1940 e se estende ao final da década de 1950. Já o período de atuação de Alaci Lobato como baterista se inicia na segunda metade dos anos de 1950 e se estende até o final dos anos de 1970. Esse é um detalhe que nos ajuda a compreender a presença e a posterior ausência dos ritmos norte-americanos no repertório dos Jazzes de Igarapé-Mirí.

Acreditamos que os depoimentos não se opõem, se complementam. Noca atuou durante a primeira fase dessas formações, fase em que certamente os Jazzes não correspondiam às bandas que tocavam especificamente o Jazz, mas recebiam influência e reproduziam algumas músicas do gênero norte-americano. Entretanto, com o passar do tempo, seu repertório foi se transformando, buscando principalmente atender ao que era popularizado pelo rádio. Isso, de certa forma, tornava-se cada vez mais relevante, pois ajudava a elevar o status dos eventos sociais. O repertório dos Jazzes então se modificou em grande parte por influência da mídia – principalmente a partir da segunda metade do século XX – e o jazz norte-americano, que nesse

⁹⁶ Ver partitura em anexos p. 123.

⁹⁷ Alaci Lobato. Músico, 80 anos. Entrevista concedida em 26 de dezembro de 2017.

contexto já vivia um momento de menor difusão, não sendo tão veiculado pela mídia, praticamente foi extinto do repertório dos Jazzes de Igarapé-Miri.

De uma forma geral, os Jazzes não eram formações musicais que guardavam consigo características estanques. A composição instrumental e o repertório variavam bastante conforme o contexto cultural em que existiam.⁹⁸ Os Jazzes de Igarapé-Miri, por exemplo não se estabeleceram com proposta similar aos da capital paraense. Não foram parte de um movimento estético conceitual que fora combatido ou que combateu os gostos musicais. Também não sofreram modificações em sua estrutura instrumental e nem foram criticados como “uma música barulhenta que causava irritação aos ouvidos” (SANTIAGO, 2013, p.16).

As principais características dos Jazzes de Igarapé-Miri estavam em uma organização instrumental rígida, desenvolvimento técnico dos músicos e principalmente na sintonia com a mídia. A massa sonora produzida pelos metais e instrumentos de percussão era bem-vinda, pois ajudava estimular a dança. Para os ouvintes comuns daquela sociedade, os Jazzes eram a continuidade dos aparelhos de rádio e das vitrolas. Para os músicos, era um trabalho profissional que transformava as músicas popularizadas pelo rádio em lucro.

Apesar de os Jazzes fazerem parte de um processo global que se operava em torno da música e que adentrava juntamente com o rádio aquela região, não devemos supor que estavam irrompendo uma unidade cultural naquele município. Primeiramente, devemos considerar que anteriormente ao advento dos jazzes já havia processos de subordinação interna das minorias culturais, fator comum ao desenvolvimento cultural (YÚDICE, 20013). Em segundo lugar, há o fato de que as migrações e os processos diaspóricos amplamente observados na região já haviam disseminado naturalmente por ali diferentes elementos culturais.

Yúdice (2013) explica que é importante observar que grande parte dos elementos culturais que prevalecem nas sociedades modernas são contingentes na medida em que forem eficazes no tocante aos acordos econômicos e políticos. Em outras palavras: as manifestações culturais sempre são selecionadas (mesmo que inconscientemente) de acordo com a interação política e econômica de uma determinada sociedade. Por isso, grande parte dos músicos buscaram ajustar-se, ao longo do período observado, para atuarem nas formações musicais Jazzes. Era este tipo de formação que se mostrava mais interessante aos promotores de eventos, principalmente, por corresponderem à uma novidade do entretenimento musical que naquele momento atraía o interesse da sociedade.

⁹⁸ Sobre isso, ler tópico 2.1 – Música para dançar

2.7 Festa de jazz

O ambiente festivo se configura como o principal espaço a ser investigado, pois, além de ser o principal lócus de funcionamento dos grupos musicais, era nesses espaços que se concretizavam as principais performances de músicos, sua interação com o público e onde também se realizava grande parte das sociabilidades do município. Como explicado anteriormente, os Jazzes eram principalmente destinados a tocar nos grandes eventos ou nos dias principais de uma festividade: ramada⁹⁹, mastro¹⁰⁰ e círio¹⁰¹ e o dia da festa¹⁰². Os três primeiros dias movimentavam bastante dinheiro e por isso contavam com o patrocínio dos principais comerciantes de uma comunidade.¹⁰³

A ramada era uma noite que, quando saiam os patrocinadores, puxava muito no bolso do cara! Só o enfeite da casa levava muita resma de papel né, dava um trabalho danado! O mastro, mandava enfeitar com bandeira, a foto do santo né. Agora quando num pintava, enchia de cacau, tudo quanto era fruta. (ALACI DO CARMO LOBATO, músico, 80 anos. Entrevista concedida em 26 de dezembro de 2017).

Nas festas particulares, era de costume se cobrar a “sociedade”, uma espécie de arrecadação que ajudava a custear as despesas da festa, inclusive o cachê das bandas. Acontecia da seguinte forma: anteriormente ao evento, quando se divulgava a festa, anunciava-se o valor da sociedade, mais cara ou mais barata de acordo com a importância do evento ou da banda que iria se apresentar. “Era uma taxa que se cobrava para dançar na festa” (SINIMBÚ, 2015, p.12).

Vamos supor. Pra você entrar na festa lá no engenho Pará do seu Caetano Leão, na boca do rio Santo Antônio, você tinha que pagar cinquenta mil réis e o caboco muitas vezes não tinha. Tinha caboco que guardava o dinheiro e ia dançar. Não existia esse efeito proibitivo, isso que era importante! A maioria não tinha grana, se ele pegasse cinquenta mil réis para pagar numa festa dessas, ele praticamente gastou o dinheiro que ele tinha ganho durante uma semana de trabalho. (DAGOBERTO SINIMBÚ. 75 anos. Odontólogo. Entrevista concedida em 28/02/2015).

Existia também uma prática estratégica para atrair os homens para as festas particulares. Era comum que dias antes de um evento os donos de barracão pedissem para algumas pessoas que convidassem moças para participarem das festas. É importante acrescentar que os sujeitos usados como meio de intermediar e conseguir o assentimento dos pais não eram escolhidos de

⁹⁹ A ramada correspondia ao dia em que se enfeitava o salão e o arraial (geralmente com bandeirinhas).

¹⁰⁰ O mastro era o dia em que se providenciava, enfeitava e se erguia o mastro da festa com frutas e a bandeira do santo (geralmente erguido em frente ao salão).

¹⁰¹ O círio era o dia em que se realizava a procissão com a imagem do santo. Esses três primeiros dias, juntamente com os três últimos, entevéspera, véspera e dia da festa, correspondiam aos dias mais importantes de uma festividade de santo em Igarapé-Miri.

¹⁰² Pinduca, músico, 81 anos. Entrevista concedida em 05 de março de 2015.

¹⁰³ Alaci do Carmo Lobato, músico, 80 anos. Entrevista concedida em 26 de dezembro de 2017.

forma aleatória. Eram pessoas de confiança e prestígio na comunidade e acostumados a realizar estas práticas.¹⁰⁴

Permissão concedida, então, providenciava-se um barco – muitas vezes exclusivo – para apanhar e deixar as moças em suas residências ao longo dos rios. Era também comum que o dono do barracão em troca, oferecesse refeições para as convidadas.¹⁰⁵ Benedito “Tatamanha” foi um intermediador bastante conhecido nesse período.

As festas geralmente começavam às 20h, após as ladainhas e se estendiam até o amanhecer. Existia também um fator que influenciava bastante para definir o início e principalmente o término de uma festa: a maré¹⁰⁶. O tempo da natureza era determinante para que os participantes de uma festa pudessem se locomover e geralmente, quando este não era favorável, dava-se um jeito de se antecipar ou de se prolongar os eventos.

Uma hora dessas o pessoal tava chegando, porque ia secar a água né, e aí dos igarapé que passavam, vinham do Mamangalzinho, do Igarapé Santana, Murutipucú, tudo esses rios, vinham logo cedo, antes de secar.

Aí que quando era umas sete horas da noite o pau quebrava (risos). (ADILSON DOS SANTOS, neto de Raimundo Pretinho, 60 anos. Entrevista concedida em 27 de dezembro de 2016).

Uma vez eu fui na Boa União, fizemos o diabo, bebemos...aí clareou o dia, a maré tava seca não dava pra varar o seco pra cá. Aí chamamos o conjunto, vem cá! Por quanto vocês tocam até a hora que a maré encher e boiar esse negócio? Aí... é tanto! Aí se reunimos lá, toma! E o pau torou até umas 10 horas, foi a hora que a maré deu pra gente varar. (GERALDO SINIMBÚ. 94 anos. Político e comerciante. Entrevista concedida em 30 de outubro de 2015).

É importante ressaltar que grande parte dos transportes utilizados para se locomover para as festas eram reboques e batelões, portanto, meios de transportes conduzidos manualmente por remeiros. Por isso, geralmente não se remava contra a maré, esperava-se que esta “virasse” e se tornasse favorável.

Em algumas ocasiões, as jornadas de trabalho dos músicos tornavam-se longas e cansativas. Alaci Lobato explica que durante o período de carnaval o tempo de trabalho aumentava mais ainda, e os músicos mais prejudicados eram os que tocavam instrumentos de percussão.

Agora, terça-feira pra amanhecer quarta-feira de cinza, nós tinha de começar seis horas e parar só seis horas da manhã, só dum arranque! Os músicos de pisto paravam pra tirar a baba do instrumento, mas o acompanhamento tinha que levar, amanhecia esgotado viu! Quando a gente arranjava alguém pra puxar no surdo, no treme-terra aí

¹⁰⁴ Estelita Quaresma Pinheiro, doméstica, 62 anos. Entrevista concedida em 20 de março de 2018.

¹⁰⁵ Idem.

¹⁰⁶ Subidas e descidas periódicas do nível das águas cuja amplitude e periodicidade são influenciadas por fatores locais. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Mar%C3%A9> (Acesso em 22/01/2019 às 01:44).

Nos rios do município de Igarapé-Miri as subidas e descidas do nível das águas se dão em sentido opostos e levam em média 7h para subir e 5h para baixar. (GERALDO SINIMBÚ, político e comerciante, 94 anos. Entrevista concedida em 30 de outubro de 2015).

a gente descansava. Eu levava das seis às seis da manhã. (ALACI DO CARMO LOBATO, músico, 80 anos. Entrevista concedida em 26 dezembro de 2017).

As condições de trabalho podiam piorar em determinados lugares devido à insegurança e à violência. Alguns rios localizados entre os municípios de Abaetetuba e Igarapé-Miri eram considerados pelos músicos como lugares hostis.

[...] fomos tocar uma festa no Juaí, eu com o Amintas e o Neném, chegamos cedo lá, fomos de reboque né, esse pessoal de abaeté o motor atrasou e quando eles chegaram era mais de sete horas da noite. Chegava aqueles pessoal naquele batelão, porque alí é um lugar muito perigoso viu! Gente malvada! Juaí, Parurú, Paramajó, Deus te defenda!

Bão, aí, o pessoal chegava “ei! não tem música aí? Ah! só tem três! Olha umbora logo matar esses três que tão aí!” Me pegando com Deus... Quando num demorou eu vi o barulho do motor e chegaram tudo pronto, tudo mudado e eu já tinha armado a bateria, tava só esperando. Com isso não foi nada, nós começamos a tocar umas sete e meia pras oito, aí o dono da casa “vocês só vão jantar na hora da ladainha, meia-noite!” Foi quando nós fumo jantar, foram rezar e nós fumo jantar. E ainda teve que tocar depois até de manhã. Fiquei esgotado. (ALACI DO CARMO LOBATO. 80 anos. Músico Entrevista concedida em 26/12/2017).

Os costumes não existem ao acaso e possuem explicações (THOMPSON, 1998). Os barracões de festas do interior de Igarapé-Miri de meados do século XX, eram em grande parte, barracões isolados geograficamente ou distantes de outras comunidades. Levavam-se horas para reunir e transportar pessoas de suas residências aos salões de festas e isso, geralmente deveria ser feito antes do anoitecer. Por outro lado, voltar para casa não era simples. Com a exceção dos mais favorecidos economicamente que possuíam seu próprio meio de transporte, era inadequado transportar pessoas separadamente por ser dispendioso. Decidir ir a uma festa era ter ciência de passar uma noite fora de casa. Por isso, era necessário que os donos de barracões providenciassem além de alimentação, um lugar para abrigar as pessoas que participavam das festas¹⁰⁷. Dessa forma, os eventos dependiam diretamente da música para entreter os participantes e transformar os investimentos em lucro. É compreensível portanto, que os eventos só cessassem ao amanhecer.

Tudo pronto! O Jazze tocando, as pessoas dançando no salão e entre uma música ou outra ouvem-se gritos de bis. Bis! bis! bis! Pedir bis era uma prática comum nas festas conduzidas pelos Jazzes¹⁰⁸. As músicas de maior sucesso sempre recebiam apelos de repetição. Tocar duas vezes em seguida uma música era algo comum, aparentemente uma simples prática, mas que tornava visível e consolidava um ciclo de interação entre a mídia, o público e os Jazzes.

¹⁰⁷ Em algumas comunidades até os dias de hoje se constroem barracões para receber os participantes dos festejos.

¹⁰⁸ Dagoberto Sinimbú, odontólogo, 75 anos. Entrevista concedida em 28 de fevereiro de 2015.

Todavia, com exceção das festas de carnaval, era comum que durante as apresentações os Jazzes fizessem alguns intervalos. Estes eram aproveitados pelos músicos para limpar e secar os instrumentos, fumar e descansar um pouco.

[...] eles tocavam, iniciavam uma música e começavam a tocar, eu era criança e ficava sentado espiando sabe, aí tocava, tocava, tocava, demorava, tocava aí terminava a música. Davam um bis da música pá, pá, pá, tocava, tocava [...] uma música deles durava umas meia hora, naquele tempo... Tocava, aí pá! Paravam! Aí eles tiravam um tabaco do bolso faziam um cigarro, todos os músicos que fumavam, acendiam e fumavam e ficavam parados e o pessoal bebendo no boteco (...) Demorava, passava umas meia hora pra eles começarem a tocar outra música. (JOÃO GONÇALVES, músico, 65 anos. Entrevista concedida em 09 de Fevereiro de 2017).

Quase ao final das festas, por volta das 5 horas da manhã, era comum que se fizesse uma grande farofa com a banha que sobrava na panela usada para cozinhar o porco. Esta farofa “rodava” o salão para que todos os brincantes tivessem a oportunidade de se servirem. Era uma prática que marcava os grandes eventos e que seus promotores e participantes se orgulham em relembrar, pois, segundo eles, era algo que estreitava os laços de amizade entre as pessoas.¹⁰⁹

Contudo, o grande sinal de que um evento fora bem-sucedido acontecia quando um barracão ou parte deste “enterrava na lama”. Dizer que um barracão enterrou na lama é dizer que uma festa estava lotada e que a animação fora tamanha dentro do barracão que este cedeu para baixo, enterrando um pouco mais. Isso acontecia principalmente nos salões construídos às margens dos rios ou em terrenos de várzea. Apesar dos prejuízos causados, era o maior indício de um evento bem-sucedido.¹¹⁰

2.8 O negro, a música e a sociedade

Apesar das inúmeras transformações observadas no campo cultural e tecnológico, ainda havia grande distinção social entre os moradores de Igarapé-Mirí. Digo, “ainda”, por acreditar que a distinção social era um paradigma que demarcava fortemente as relações sociais do século XIX, mas que se estendia, rearranjada e readaptada às novas relações sociais do século XX. Essa demarcação revelava-se em grande parte nos eventos festivos. Era fácil distinguir uma festa organizada para a elite econômica de outra organizada para os menos favorecidos, ou, uma festa organizada para os brancos de outra organizada para os negros. Na realidade, os salões e

¹⁰⁹ Jeremias de Jesus Trindade, radialista, 73 anos. Entrevista concedida em 27 de dezembro de 2017.

¹¹⁰ Nonato Nazareno Araújo da Cunha, motorista, 49 anos. Entrevista concedida em 20 de março de 2018.

os barracões de festas já eram bastante conhecidos pelo tipo de público que recebiam. Na sede do município as festas populares realizavam-se em salões como o da “tia Quitéria” localizado na “Castanheira”, onde festejava-se Santa Maria; no barracão da “Tia Merá”, localizado no quarteirão de trás que festejava São Jorge e em festividades tradicionais como a da comunidade do Curupeté realizada no período junino e a da Santa Maria da Boa Esperança realizada no mês de agosto. Um barracão importante e pouco mais distante do centro da cidade era o tradicional barracão do Curupeté onde se realizava a festa de São João.

A tradição do banho de São João realizada neste barracão era algo que atraía grande parte da sociedade.

Curupeté era bom! No Curupeté tinha um negócio impressionante, a frente, o barracão aqui e aqui na frente o rio Curupeté. Você acredita que... aí tinha a festa do... véspera de São João era assim de gente que ia da cidade e tal pra lá, e fora os que moravam ali pela estrada. Eles preparavam esse banho-de-cheiro que vendem aí no Ver-o-Peso, preparava aquilo em grande quantidade e quando era, vamos dizer 10, 11 horas, meia noite, duas horas da madrugada, na hora que a água tá parando, aí jogava ali, aí todo mundo tomava banho, tomava banho dentro do igarapé naquele cheiro. A pessoa já levava short, calção ... É! maiô essas coisas, homem e mulher entrava naquela água ali. Muita coisa ... muito bom! Era lá que preparava aquela panela de barro com toicinho de porco e pra comer com açaí. (PINDUCA, músico, 81 anos. Entrevista concedida em 07 Março de 2018).

Quando havia música ao vivo nessas festividades, geralmente era executada por grupos de banguê. Mestre Pecó, por exemplo, um tocador de banguê bastante conhecido por sua deficiência física, tocou por muitos anos no barracão da tia Quitéria. Seu José Plácido ficou bastante conhecido por tocar ladainhas na festividade de Santa Maria da Boa Esperança e por organizar quadrilhas juninas e tocar banguê no Curupeté.

As festas da elite eram realizadas na prefeitura da cidade e sempre animadas pelos Jazzes. Eram bailes realizados durante a festividade de Sant’Ana¹¹¹, no período carnavalesco e em comemorações cívicas. Chama a atenção o fato de que as diferenciações existentes entre essas festividades provinham de um conjunto de regras pré-estabelecidas pelos organizadores. Com efeito, eram regras oriundas de um conjunto de costumes morais e religiosos das camadas mais ricas e letradas que objetivavam formatar aquela sociedade. Sobre a festividade de Santa Maria da Boa Esperança, Lobo (2010) explica que:

Esta também sofreu imposições de algumas regras para a sua organização com o mesmo intuito de moldar o comportamento dos moradores da localidade Boa Esperança, regras que consistiam em proibições muitas vezes consideradas fora do normal e hoje inaceitáveis e até preconceituosas, como por exemplo, a não permanência de pessoas trajando bermuda ou usando sandálias dentro do salão da festa ou a separação entre negros e brancos nos bailes, além do impedimento de participação na festa de mulheres separadas, desquitadas ou ditas mal faladas pela sociedade (LOBO, 2010, p.30).

¹¹¹ Padroeira da cidade.

As festividades religiosas também correspondiam a espaços de sociabilidade e interação. Compreendemos inicialmente que em sociedades tradicionais – como é o caso da sociedade miriense do período estudado – as identidades eram fixas, sólidas e estáveis. Correspondiam a papéis sociais predeterminados orientados por “um sistema tradicional e de sanções religiosas capazes de definir o lugar de cada um no mundo e circunscrever rigorosamente os pensamentos e comportamentos.” (KELLNER, 2001, p. 395). Por isso, eram espaços seletivos, rígidos e organizados para serem condizentes com as regras religiosas e morais que prevaleciam perante a coletividade.

Trajar bermuda e sandália era mostrar parte do corpo para pessoas que estavam fora de seu círculo de intimidade. Era também considerado desrespeitoso com as autoridades e com as pessoas mais velhas. As mulheres desquitadas ainda viviam sob o signo da pureza religiosa matriarcal e da impossibilidade de manterem o reconhecimento social e religioso de que desfrutavam até então, caso arriscassem uma possível dissolução matrimonial (seja em quaisquer circunstâncias). Manter contato e se relacionar com uma mulher “separada” correspondia a desviar-se das regras religiosas cristãs e viver em pecado. Esta é uma questão. No entanto, não podemos perder de vista que as regras correspondiam em grande parte a estratégias das elites que buscavam selecionar economicamente, socialmente e religiosamente os sujeitos que participavam de seus eventos sociais e dos eventos populares nos momentos em que se faziam presentes.

Nos bailes da prefeitura por exemplo, a maneira encontrada pela elite para selecionar os sujeitos participantes era exigir que todos estivessem de terno e gravata para dançar. Esta exigência eliminava uma grande parcela social, pois, terno e gravata também implicava em certo poder aquisitivo. Desse maneira, vetava o acesso das classes menos favorecidas economicamente a seus eventos. Entretanto, o contrário não acontecia, não havia quaisquer tipos de regras que vetasse o acesso dos sujeitos mais abastados à outras festas.

É importante destacar que esse tipo de exigência não se fazia valer apenas na prefeitura. Nas festividades populares, era comum que alguns dias apresentassem regras diferenciadas. Lobo (2010) ao descrever o dia mais importante da festividade de Santa Maria da Boa Esperança observa que “no dia da festa (...) no baile dançante, o traje era completo: paletó e gravata”. O “dia da festa” não seria o dia em que as elites também estariam presentes? E esta, foi uma regra mantida como “tradição” até o final da década de 1970 em grande parte das festas realizadas na prefeitura e na Casa da Cultura.

Stuart Hall (2006) afirma que existe uma luta contínua em torno das classes trabalhadoras e pobres que deve constituir o ponto de partida sobre quaisquer estudos culturais e suas transformações. Segundo este autor “as mudanças no equilíbrio das relações de força sociais se revelam frequentemente em lutas em torno da cultura, das tradições e formas de vida das classes populares” (HALL, 2006, p. 231). Hall parte do princípio de que as elites têm grande interesse na cultura das classes populares e adotam como estratégias de domínio e controle a reeducação cultural. Desta forma tentam afastar do centro da vida popular algumas práticas e inserir outras.

“A transformação cultural” é um eufemismo para o processo pelo qual algumas formas e práticas culturais são expulsas do centro da vida popular e ativamente marginalizadas. Em vez de simplesmente “caírem em desuso” através da longa marcha para modernização, as coisas foram ativamente descartadas, para que outras pudessem tomar seus lugares (HALL, 2006, p. 232).

As estratégias também perpassam os usos de termos como “ultrapassado”, “conservador”, “retrógrado”, relacionados ao tradicionalismo. Em geral, estas são expressões utilizadas pelas políticas culturais das elites que impelem a mudanças. Atentemos para as práticas musicais! Mais especificamente para a relação entre os Jazzes, os banguês e as classes sociais. É fácil perceber que os Jazzes estavam associados aos eventos das elites, e os banguês aos das classes populares. A prática a ser afastada do centro da vida popular eram os “retrógrados” e “ultrapassados” banguês. Os Jazzes representavam em sua época o moderno, o sofisticado, o organizado. Eram também associados às classes trabalhadoras, aos músicos profissionais tão valorizados pelas elites, enquanto que os banguês eram associados aos pobres. Isso também contribuiu para que fossem relegados e inferiorizados. Como bem observa Hall (2006), as transformações culturais também se desenvolvem através de longos processos de moralização e de desmoralização em torno de práticas culturais.

Entretanto, Gramsci (1982) explica que o campo cultural é um terreno de manobras, e o que existe efetivamente é uma guerra de posições culturais. Os espaços conquistados nas lutas culturais são poucos e dispersos e a grande estratégia das elites é substituir a invisibilidade por uma visibilidade segregada e controlada. A depreciação e a inferiorização se tornam os grandes recursos das elites que identificam e reconhecem as “outras” práticas culturais, entretanto, buscam regulá-las e vigiá-las. A cultura então se torna lugar de luta e resistência, assim como de apropriação e expropriação. Este é um argumento bastante plausível, pois, até o final dos anos 1990, naquela região, o termo “banguê” ainda era utilizado no meio musical quando se buscava depreciar um grupo sem qualidade.

Contudo, não devemos imaginar que havia uma dicotomia entre esses “dois mundos”. Stuart Hall (2006) explica que não existe um estrato cultural autêntico, autônomo e isolado, e

reitera, observando que mesmo a cultura de uma classe dominada, apesar de possuir suas peculiaridades e diferenciações internas, mantém um grau considerado de relação com o resto do mundo.

Os banguês, mesmo estando de fora das práticas culturais de grande parte dos sujeitos da elite miriense, nunca estiveram fora de um campo mais amplo de forças culturais e sociais. Este tipo de formação musical não somente resistia naquela sociedade, mas estava vinculada a ela através de um conjunto de práticas e tradições como as ladainhas, as esmolações e as folias de santo. A participação dos banguês como formação musical voltada para a dança revelava apenas mais uma de suas facetas. Além do que grande parte dos ricos e letrados – apesar de não contratá-los para tocarem em suas festas – simpatizava e frequentava as festas das classes populares em que estes grupos atuavam.

As festas de banguês eram muito mais divertidas porque era uma festa descontraída. As músicas eram tocadas de qualquer jeito, não tinha negócio de escala, não tinha leitura musical, não tinha partitura, não tinha porra nenhuma! Não tinha arranjo nem nada! **Essa era a festa popular, o bangüê era a festa popular de Igarapé-Miri.** (Grifo meu).

Os filhos dos donos de engenho iam pra festa de bangüê, da comunidade... Entendeu? Chegava lá, o filho do dono, o empregado “ei! paga aqui uma dose de cachaça!” Aí o cara pagava a cachaça ali, então o negócio era totalmente descontraído. Teu primo Otávio Sinimbú adorava um bangüê! Ia pra Igarapé-Miri ele queria saber onde é que tinha um bangüê. Às vezes um músico ia dançar lá no bangüê porque não dançavam lá no baile da sociedade que eles tocavam, então eles iam dançar no bangüê, levavam os instrumentos chegavam lá tocavam junto, era um negócio totalmente improvisado, entende? Improvisadíssimo, mas era de uma alegria espetacular! O caboco (...) quando ele calça sapato, o sapato dói o calcanhar dele, faz calo, então ele dançava lá meia hora uma hora, então ele não aguentava mais e tirava o sapato e dançava descalço, Essa aí era a grande descontração do bangüê. Bangüê era uma farra do caramba!

E os donos dos engenhos que eram putanheiros gostavam de lá! Iam pra lá pro meio pegar as meninas lá. A curtição era o bangüê! (DAGOBERTO SINIMBÚ, odontólogo, 75 anos. Entrevista concedida em 28 de fevereiro de 2015).

Em outras palavras: poderia ser uma “farra”, de uma “alegria espetacular”, realizada em um ambiente “totalmente descontraído”, poderia ser a “festa popular de Igarapé-Miri”, mas não os representava. Esta fala também é importante para observarmos como os sujeitos não participavam dos eventos com os mesmos objetivos, e que apesar de estarem juntos, desenvolviam relações desiguais. Havia de um lado o “caboco” que usufruía da festa com dificuldades por ter que vestir-se em desacordo com seus costumes; havia os músicos que ali estavam para trabalhar; e as “meninas” que eram usadas como atrativo sexual. Do outro lado estavam os donos de engenho, seus filhos e alguns sujeitos mais favorecidos economicamente, eram estes, por conta de seu poder econômico, que aproveitavam plenamente estes eventos.

No período estudado, os novos hábitos sociais contrastavam com a situação de extrema pobreza em que viviam grande parte dos negros da zona rural de Igarapé-Miri. Dona Estelita

Pinheiro, conta que em uma das festas de que participou como convidada, realizada no rio Meruí em uma comunidade bastante distante da sede do município, os donos do barracão não tiveram alimentos para oferecer para o grupo de meninas do qual fazia parte. Mas o que chamou-lhe mais a atenção foi o fato de todos participarem da festa descalços.

O rio era estreitinho bem estreitinho e era só preto lá. Cada pretãozão, as mulheres também de lá, todos descalços! A gente não estava acostumada né! Eles não tinham sapato, acho que eles nem sabiam dançar de sapato. As mulheres, ainda tinham algumas que tinham um sapatinho no pé, mas os homens, todos descalços! Aí nos estranhemo, que além da gente tá com fome, eles tudo descalço. Ficava ruim pra gente dançar. (ESTELITA QUARESMA PINHEIRO, doméstica, 62 anos. Entrevista concedida em 20 de março de 2018).

A participação de homens descalços em um evento festivo não somente revela a extrema condição de pobreza de alguns sujeitos, mas também a ausência de um hábito causado por ela.

Os eventos festivos também guardavam consigo muito do preconceito racial. Estes preconceitos se materializavam em discursos e atitudes acionados e inseridos de forma aleatória entre os costumes de algumas comunidades. Os negros daquele momento viviam uma realidade bastante contraditória: estavam intimamente ligados à produção musical, ao trabalho cotidiano e muitos cultivavam boas relações com seus patrões. Entretanto, a discriminação racial ainda era bastante acentuada e podia ser percebida de forma naturalizada nos encontros sociais daquele município.

Era parte do costume, por exemplo, que os donos de barracão fizessem um discurso antes das festas determinando suas regras, e em grande parte, os negros estavam fora delas.

[...] mas ele (Simeão) tinha um terno branco, um paletó, ele tinha calça, tinha! E naquele tempo as festas exigiam paletó né, aí quatro horas nos fomos lá pra estrada pra trazer a santa, tocar o círio, quando nós chegamos, aí o Simeão já estava metido no paletó, aí entramos com o círio e o dono lá o Frade que chamam pra ele disse “toque uma marchinha aí!” Aí tocamos, ele subiu num banco lá, falou, falou, disse que pedia a todas as pessoas que ninguém entrasse na festa sem que ele desse licença, não gostava que dançasse preto lá, e ele viu o Simeão metido no paletó. Aí o Simeão só fez buuuu! No paletó, parece que arrancou até com os botão, abriu, quebrou, botou na mala dele, aquela maleta de cedro, botou tudo e pro reboque, não apareceu nem pra jantar. (GERALDO SINIMBÚ, político e comerciante, 94 anos. Entrevista concedida em 30 de outubro de 2015).

O relato acima refere-se ao negro Simeão, remeiro do Sr. Geraldo Sinimbú. Logo no início do relato, já se percebe um certo sentido de “anormalidade” em um negro remeiro possuir terno, paletó e calça. “Tinha!”. A frustração de Simeão parece não sensibilizar as pessoas ao seu redor, pois não houve contestação ou protestos em seu favor e este teve que passar a noite toda dentro de um reboque enquanto as outras pessoas se divertiam. No período estudado, ainda não havia leis sobre o preconceito (esta era uma questão talvez impensável) e os costumes que

regiam em grande parte a sociedade eram rígidos e em regra, naturalmente aceitos pelo corpo social.

As mudanças ocasionadas pelos jazzes nos eventos festivos que traziam como novidade novos estilos musicais e danças frenéticas eram um grande atrativo para as pessoas em geral daquela sociedade. Entretanto, não podemos esquecer que esta mesma sociedade havia sido estruturada em uma economia escravagista e estava há menos de 50 anos distante da instauração de leis que reconheciam os negros como seres humanos livres e não mais como bens móveis. É fácil perceber que as leis haviam mudado, mas as relações sociais entre os sujeitos ainda resistiam. Os grupos familiares ainda eram os mesmos. Se não havia na era dos jazzes um ex-dono de escravo ainda vivo, havia seus filhos, herdeiros naturais de sua mentalidade.

Legalmente os negros não eram mais escravos, todavia, grande parte continuava a desempenhar os trabalhos mais desgastantes e menos remunerados naquela sociedade. Eram remeiros, trabalhadores braçais dos engenhos, das lavouras, empregados domésticos, sem hora certa pra trabalhar e quase sem possibilidades de socializar. Ser negro era comumente ser pobre, mal vestido, e portanto, indesejado. Mas pensemos! Ser vetado de frequentar uma festa por trajar camiseta e bermuda era um problema que poderia ser resolvido com algum acúmulo financeiro. Simeão já havia resolvido o seu problema adquirindo paletó e calça. Só que infelizmente, em alguns salões, isso pouco importava, pois a identidade racial ainda se mostrava como o maior critério de exclusão e de segregação.

Desta forma, os donos de barracão optavam em permitir ou não a dança de negros e suas festas tornavam-se conhecidas também por esse diferencial. Sobre alguns barracões de festa localizados na sede do município Otávio Sinimbú relata que “tinha a castanheira em Igarapé-Mirí onde é o mercado de peixe, era onde dançavam os pretos, só que o branco podia dançar lá. Na prefeitura era só branco e não podia dançar preto.”

Em algumas localidades onde havia algum interesse ou simpatia por negros criou-se um tipo de solução bastante inusitada. Dividir o salão ao meio. “Eu vi uma vez em Igarapé-Mirí, eu vi! Uma festa ali onde é o hotel no lado da casa do tio Geraldo, uma parede, o mesmo jazz aqui, e de um lado dançando preto e do outro lado da parede dançando branco.”¹¹²

Rios como Anapú, Pindobal, Mamangal e Cariá (ver mapa em anexo), apesar de serem considerados naquele momento pela sociedade como “rios de negros”¹¹³, também não estavam

¹¹² Otávio Sinimbú. 80 anos. Médico. Entrevista concedida em 21/06/2015.

¹¹³ Os rios Mamangal, Anapú, Pindobal e Cariá eram ocupados em quase sua totalidade por pessoas negras. Por isso eram chamados assim pelos moradores do município de Igarapé-Mirí.

isentos dos preconceitos tão naturalizados e exercidos por alguns sujeitos brancos que por ali residiam.

Em casa nunca teve isso (preconceito), agora, nos outros tinha! A minha mãe cansava de falar que da família dela, as vezes...ela gostava de moreno né, ela é de família branca mesmo, meu pai que era moreno e eles diziam assim “ah! Nós viemo embora (um tio dela né) nós viemo embora porque tinha muita gente morena (na festa). Preto! Era preto que falava, se hoje em dia a gente falar preto... não... e aí eles vinham embora porque não podiam dançar juntos. (INÊS DOS SANTOS, filha do músico Raimundo Pretinho, 67 anos. Entrevista concedida em 27 de Dezembro de 2016).

Entretanto, há de se fazer uma ressalva. Os negros músicos, ou pelo menos uma parte considerável dos que adquiriam prestígio com a música, não eram discriminados. É provável que a música em Igarapé-Miri, assim como nos Estados Unidos tenha se configurado como a primeira forma de emancipação racial (HOBSBAWM, 1990). Por mais acentuado que fosse o preconceito naquele momento, alguns músicos negros gozavam de certo apreço.

(...) Quem também se **celebrizou** em Igarapé-Miri, foi o Xibiu, era um preto alto que tocou na inauguração (...) vieram lá do Santo Antônio inaugurar a primeira sorveteria lá de Igarapé-Miri na Casa Mirandinha (...) foi até a Teixeira daqui (Belém) que foi fazer o primeiro balcão frigorífico (...) na inauguração quem tocou foi o Xibiu! (Grifo meu). (DAGOBERTO SINIMBÚ, odontólogo, 75 anos. Entrevista concedida em 28 de fevereiro de 2015).

Em se tratando da relação do negro com a música, a exaltação é algo que deve ser ponderado. Pereira (1970) explica que, dentre os diversos campos de trabalho existentes no Brasil, foi no ambiente musical profissional que o negro teve mais facilidade em se enquadrar. Isso se deveu a sua grande adequação de ordem histórico-cultural e biocultural. O autor explica que no primeiro caso (histórico-cultural), deve-se considerar que os processos de valorização dos elementos culturais também destacaram os agentes humanos a eles ligados. No segundo caso (biocultural), deve-se ponderar a estereotipia que relaciona automaticamente o negro a música, que conecta biologicamente as aptidões musicais aos traços raciais. Entretanto, o autor observa que essa associação “lógica” quase sempre é desfavorável ao negro. Ao mesmo tempo que sugere que ser negro é conter biologicamente as potencialidades da rítmica musical, também insinua que suas aptidões estão apenas ligadas à este campo.

De qualquer forma, o saudosismo aliado à riqueza de detalhes impresso na fala dos entrevistados demonstra o quanto alguns músicos negros foram admirados e benquistos por grande parte da sociedade. Thompson (1998) nos alerta que em uma sociedade existe – na relação entre classes – questões consonantes e dissonantes, e, é através das questões consonantes que os sujeitos buscam inserir-se socialmente.

A música, portanto, agia em suas vidas como um certificado de aceitação social, uma forma de distingui-los perante os “negros comuns”, uma valoração que amenizava o

preconceito. Só para ratificar a dicotomia do tratamento conferido aos sujeitos negros daquela sociedade é importante que se observe que, o Simeão, remeiro, discriminado e impedido de dançar, era o irmão do Xibiu, músico, que fora celebrizado no último relato.

Roberto DaMatta (1987) afirma que o racismo que existe no Brasil é o mesmo racismo determinista desenvolvido no século XIX pelas teorias eruditas e que a partir daquele momento influenciaram fortemente as ideologias e valores difundidos pelo corpo social popular. Fundado na hierarquia e na legitimação ideológica portuguesa esta forma de racismo concentra-se em diluir e adiar o debate entre as raças (principalmente o debate sobre suas relações) promovendo gradações, categorias intermediárias que ofuscam a hierarquização existente. Para este autor, a raça por si só não é o único elemento que concorre para a classificação social. Existem outros critérios como o dinheiro e o poder político por exemplo, que podem embranquecer os sujeitos que os detêm. Isto fica claro nas informações expostas acima. Por conta disso, é imprescindível que ao estudarmos as sociedades nos concentremos naquilo que Marx (1974) definiu como o éter das relações sociais, ou seja, em seus valores e motivações (dito de outra forma, em sua cultura e ideologias), pois, mais importante que constatar a contribuição social dos sujeitos é perceber as ideias que permeiam as relações sociais.

A grande questão é perceber que as festas eram espaços em que os diferentes grupos sociais conviviam. Entretanto, essa convivência transformava as diferenças existentes entre os sujeitos em desigualdade. Naquela sociedade não se buscava demarcar uma separação entre mundos (dos negros, dos brancos, dos não escolarizados etc.). A segmentação era demarcada na convivência. É fácil perceber que, em determinadas ocasiões, os sujeitos brancos, de famílias abastadas ou de tradição, ao frequentarem determinados ambientes festivos estavam aparentemente celebrando com os outros sujeitos (negros, pobres e de famílias sem tradição) como se compartilhassem de um mesmo mundo. Entretanto, não estavam. Uma série de signos sociais menores como ser branco, trajar roupas mais caras ou usar sapatos, por exemplo, não só demarcavam as diferenças, mas eram em grande parte acionadas e utilizadas pelas elites para demarcar as desigualdades. Desta forma, podemos dizer que existiam graus de desigualdade que variavam de acordo com as regras determinadas para cada festividade.

Radcliffe-Brown (1973) explica que as segmentações são meios necessários e práticos de se estabelecer identificações que visam ao trato social entre os sujeitos. Explica que aqueles que organizam as diversas dinâmicas sociais (incluem-se aí também encontros sociais realizados em residências e barracões de festa) entendem que é impossível oferecer os mesmos direitos e regalias aos distintos grupos que compõem a sociedade. Acima de tudo, julgam que

peessoas que ocupam posições sociais diferentes não devem ser reunidas e tratadas de uma mesma maneira.

Como forma de seleção, adotam um “corte”, visando alguns pontos capitais de diferenciação. No caso de Igarapé-Miri estes pontos capitais correspondiam às vestes e principalmente à cor dos sujeitos. Com os cortes definidos e as regras estabelecidas, os sujeitos pertencentes a um determinado grupo adquiriam permissão ou eram obrigados a cumprir o que era exigido.

Goffman (2009) explica que são estes conjuntos de regras que, quando colocadas em prática, definem o conjunto de comportamentos da sociedade, pois, com o tempo, tendem a estabilizar-se e institucionalizar-se, e por fim, tornar-se uma forma de representação coletiva.

As segmentações, então, são efetivadas por meio das representações. O autor reitera que em nosso dia a dia criamos uma aparência sobre nós mesmos com a qual buscamos nos representar diante da sociedade. Entretanto, para que essa representação seja eficaz, cenários também devem ser criados para tentar garantir que as representações sejam realizadas de uma mesma maneira. São estes três fatores (aparência, cenário e maneira) que determinam a forma como grande parte das relações sociais se desenvolvem, pois ao se harmonizarem adquirem coerência, e os sujeitos, ao se familiarizarem com seus vocabulários simbólicos, orientam-se e oferecem respostas.

Desta forma, é de se esperar que grande parte dos conflitos decorrentes dessas desigualdades se mostrassem de forma velada, já que havia certa harmonização, aceitação e concordância social àquilo que era determinado. O conflito somente se tornava aberto quando em determinadas situações os sujeitos se insurgiam abertamente contra as regras e desta forma, tentavam ultrapassar as fronteiras que determinavam as hierarquias sociais, pois, em última instância, eram elas que definiam as relações entre os sujeitos. Examinemos duas situações.

O doutor Agnando era juiz de direito, foi presidente do Tribunal aqui [Belém], gente fina né! Logo que ele chegou em Igarapé-Miri teve uma festa lá no interior na casa do pai da mulher do seu Ary. Antonico Costa o nome dele, lá na boca do Igarapé-Santana, do outro lado do Maiauatá. Lá não dançava preto, ele era preto. Aí o pessoal aqui na cidade nem se aperceberam disso, Capitão Alberto Almeida, Graciano. “Doutor embora numa festa ali no interior! Numa festa boa na casa do seu Antonico Costa! Aí ele foi... Chegou lá, também ele não prestou atenção, aí (a banda) tocou, o pessoal na animação saíram pra dançar e ele também pegou e saiu! O Antonico Costa “quem é aquele dançando ali?” Aí foi, segurou ele pelo braço, fez parar (de dançar) “dá licença! Você não pode dançar! Aqui não dança preto! Você não foi convidado!” Aí foi aquele zum, zum, zum, o pessoal ficaram envergonhado, Alberto Almeida, Graciano Almeida, aquele pessoal que levaram ele né. “Não! Aqui não!” (GERALDO SINIMBÚ, político e comerciante, 94 anos. Entrevista concedida em 30 de outubro de 2015).

Apesar de o doutor Agnando ser juiz de direito e estar inserido socialmente entre os sujeitos que viviam na sede do município de Igarapé-Miri, representava naquela situação específica, um negro desconhecido que estava burlando (mesmo sem saber) as regras da festa realizada na residência de seu Antonico Costa. Desta maneira, estava ferindo sua autoridade. Por isso, se estabeleceu o conflito e pouco se pôde fazer, pois, naquele espaço a autoridade era seu Antonico Costa.

O baile da coordenação da festa de Sant'Ana era no salão nobre da prefeitura municipal tudo de paletó e gravata. Naquele tempo tudo girava em torno da política, tinha o pessoal da ARENA que somos nós, eu Eládio, Alberone, essa turma e tinha o pessoal do PSD, era o pessoal do Moura Carvalho né! Aí, festa do dia 27 era a festa tradicional e que a concorrência (política) era grande né! Aí começou a festa lá, nós olhamos o pretor (substituto do juiz de direito) dançando só de manga de camisa. Aí, “como é? A gente tira?” Ninguém tinha coragem de chamar o homem a atenção. “Olha se vocês querem, eu chamo! Eu chamo!” eu era vereador. Ainda nem era vice-prefeito, era vereador, **mas eu fazia parte da diretoria da festa (de Sant'Ana)**. Aí deixei acabar a parte que ele tava dançando “Doutor! Por favor! Doutor, nós temos um regulamento aqui, não sei se o senhor prestou atenção, só pode dançar aqui de paletó e gravata, o senhor tá só de camisa, o senhor tá chegando de novo (recente) eu não sei se tá prevenido, se trouxe, mas se o senhor quiser (ele era quase do meu corpo) eu tenho paletó, tenho gravata, bastante! Eu mando apanhar pro senhor.” “Não, não! Não quero! Não aceito! Essa minha camisa custou mais caro do que o paletó desses cabocos que estão dançando aí.” Aí me queimou logo né! Eu digo “olhe doutor! Eu acho que o senhor tá interpretando mal isso. Isso aqui não é concurso de roupa! É outra coisa! É regulamento da festa! Se fosse concurso de roupa você ia disputar qual foi a roupa mais cara ou mais bonita. Não é isso! É regulamento da festa! Eu vou lhe avisar uma coisa! Se o senhor quiser dançar use paletó e gravata, caso contrário se o senhor entrar pra dançar eu vou lhe tirar! Aí eu esquentei logo com ele. Aí eles saíram! Saiu ele, aí o Brulino Martins que nesse tempo era do PSD, saiu o Pantojão (presidente do PSD em Igarapé-Miri), aí saíram com ele. (GERALDO SINIMBÚ, político e comerciante, 94 anos. Entrevista concedida em 30 de outubro de 2015).

O relato acima é extremamente importante para entendermos não somente o poder das regras, mas a poder por detrás das regras, transferidos aos sujeitos que a detinham. Um pretor equivale a um juiz de direito, uma das três maiores autoridades de um município. Este era um sujeito branco, profissionalmente e economicamente bem-sucedido. Ao se insurgir, usou como “arma” o seu poder econômico, assim como poderia ter utilizado seu poder de magistrado (geralmente é dessa forma que os sujeitos da elite agem em seus conflitos). O fato é que dificilmente obteria êxito, pois do outro lado estava o coordenador da festividade mais importante do município, vendo as regras do seu baile mais tradicional serem ignoradas. Podemos até afirmar que o Sr. Geraldo já tinha, de antemão, todo o apoio do corpo social para fazer valer as regras daquele baile. Demonstramos estes exemplos apenas para entendermos quão ampla eram as gradações das regras estipuladas e a rigidez de seu cumprimento.

Sob o olhar de grande parte de nossos entrevistados, as regras estavam intimamente ligadas à manutenção da autoridade. Os donos de engenhos, os líderes comunitários, os políticos

e alguns comerciantes configuravam-se como autoridades absolutas em seus espaços. Não me refiro à autoridades militares ou políticas, e sim à autoridades morais que tinham poder de decisão garantido por relações sociais desenvolvidas com os sujeitos que detinham o poder político e econômico do município. Esse tipo de autoridade também sobrevinha, muito em parte, pela história familiar dos ascendentes desses sujeitos. As regras eram meios eficientes de se engessar uma hierarquia de poder já constituída em gerações anteriores e o cumprimento destas era fator determinante para a manutenção desse poder, principalmente, se levarmos em consideração que os sujeitos em questão eram numericamente inferiores aos seus trabalhadores.

Sob esse aspecto, caso seu Antonico Costa permitisse que Dr. Agnando dançasse em seu barracão estaria desvalendo suas regras diante dos negros de sua comunidade e, dessa forma, colocando em jogo sua própria autoridade. Já o caso do pretor, nos mostra nitidamente que houve um interesse do senhor Geraldo Sinimbú em ajudá-lo a cumprir as regras e, conseqüentemente, em permitir sua participação no evento. A negociação, por se estabelecer de forma velada, não colocava em risco a autoridade desse organizador. No entanto, a relutância do pretor, à colocou e à transformou diante da comunidade em uma questão moral.

Essas características também são observadas no campo da religião. Um capitulador de ladainha, por exemplo, por mais útil e importante que fosse para aquela sociedade, não deveria desafiar a autoridade e o poder que um padre católico detinha, pois, caso isso acontecesse, provavelmente deflagraria um conflito aberto. Os capituladores eram tolerados pela igreja católica oficial, entretanto seu espaço de atuação e as práticas ligadas a esses sujeitos – como as esmolações, por exemplo – sempre eram vigiadas, controladas e consideradas pelas autoridades da igreja católica oficial como rituais menores e inferiores.

Assim terminamos este capítulo, buscando discutir a história dos Jazzes de modo a observar principalmente a sua relação com a sociedade. O capítulo a seguir adentra a vida de alguns músicos para perceber de forma mais detalhada suas trajetórias artísticas. Enseja também discutir como as diversas identidades desses sujeitos (étnica, religiosa, territorial e profissional) eram representadas, destacando de um lado as assimetrias existentes na relação entre os diversos grupos sociais e de outro, as estratégias adotadas para minimizá-las.

CAPÍTULO 3 - Músicos e Performances

Este tópico procura tratar da história de vida de alguns músicos de Jazze. Foram selecionados três sujeitos para serem analisados como amostras representativas desta classe profissional. Manivela, Raimundo Pretinho e Noca terão parte de suas trajetórias de vida apresentadas e discutidas. O intuito principal é perceber através do cruzamento de suas histórias as questões consonantes e dissonantes existentes na relação entre os sujeitos músicos e a sociedade na qual estavam inseridos no momento estudado.

De antemão, ressaltamos que as biografias produzidas para essa pesquisa correspondem a sucintos recortes biográficos já que selecionamos apenas os eventos associados às práticas musicais. Consideramos o campo musical miriense como aquilo que Bourdieu (1996) denominou de “espaço possível de ação”. Concordamos com este autor que as trajetórias de vida correspondem a uma série de ações e experiências sucessivas praticadas por um mesmo sujeito em um campo específico. Os jazzes correspondem a esse campo específico com o qual os músicos citados se relacionaram e trilharam parte de suas vidas.

As biografias são úteis pois através delas é possível entender como os sujeitos traçam suas trajetórias e como, ao fazê-las, se relacionam com a sociedade e a cultura em que vivem (MURILLO, 2013). São bastante adequadas também para percebermos as motivações e os anseios dos sujeitos. Entretanto, é necessário atentarmos para algumas questões que permeiam a construção e a constituição biográfica.

Inicialmente devemos atentar para o modo como a cultura interfere na vida das pessoas. É importante perceber que os sujeitos moldam a sua vida a partir de seus valores culturais. Segundo Marcel Mauss (2007), em uma sociedade existem papéis sociais definidos (culturalmente) com os quais os sujeitos se identificam, se ligam e se representam diante da totalidade social. Por isso, as narrativas biográficas devem sempre ser analisadas relacionando-as ao contexto histórico no qual os sujeitos envolvidos em sua produção estão inseridos e principalmente de forma a expor as motivações que os conduzem.

Uma segunda questão importante, diz respeito à interferência natural e inevitável do escritor neste tipo de construção. James Clifford (1998) aduz que não podemos considerar as biografias como legítimas representações de vida, pois seu processo de construção e organização é contaminado por questões específicas do escritor. O autor completa que por conta disso, a história de vida de um sujeito também carrega consigo a história de vida do autor. Com

feito, “o escritor não consegue apresentar a história de vida de outrem sem excluir da narrativa as suas próprias vivências” (MURILLO, 2013, p. 4).

Clifford (1998) também destaca o problema da produção de sentido de um texto. Segundo ele, a eficácia desta produção depende mais da interpretação criativa do leitor do que das pretensões do escritor. David Mandelbaum (1973) ao tratar das biografias, levanta outra discussão importante. Para este autor, a biografia corresponde a uma visão unilateral que revela e enfatiza muito mais as necessidades e as experiências do sujeito em relação à sociedade, do que a forma como a sociedade se relacionava com o sujeito.

Para Bourdieu (2006) as histórias de vida fazem parte de uma noção de senso comum, que busca descrever a vida como um caminho, uma carreira, que se desenvolve através de um conjunto de acontecimentos com etapas e finalidades temporalmente organizadas. Esse tipo de construção intenciona tornar inteligível as relações sociais através de explicações de efeitos e causas.

Entretanto, o autor explica que este processo corresponde apenas a uma ilusão retórica, uma representação comum da existência que se consolidou historicamente por conta de uma tradição literária. Ora, o real é descontínuo, formado por eventos justapostos e sem razão, todos únicos e difíceis de serem apreendidos por serem incessantes e imprevistos. Os discursos produzidos neste tipo de construção procuram fornecer elementos para os mecanismos sociais que organizam e favorecem a experiência da vida. Observa também que até mesmo a própria situação de investigação contribui para essa construção, uma vez que o discurso é um tipo de apresentação pública da própria vida, e este se constitui através de “ajustes sociais”. Para Bourdieu, uma representação “legítima” de uma história de vida teria que se impor muito além das organizações sociais.

É importante observar que as questões levantadas acima são problemas que não estão relacionados apenas com as biografias, pois se estendem à construção histórica como um todo. São questões que vêm sendo apontadas principalmente pelos pós-modernistas e que revelam o caráter ficcional existente na produção histórica. Entretanto, atualmente os historiadores têm consciência desses “problemas” e cada vez mais desenvolvem métodos no sentido de minimizá-los.

Por último, nunca é demais frisar que este tipo de biografia não busca exaltar, justificar ou fazer apologia a esses músicos. Trata-se de uma biografia histórica, que se debruça sobre a vida desses sujeitos com o intuito de compreender melhor as narrativas sobre o passado.

3.1 Mestre Manivela

Raimundo Corrêa dos Santos, mais conhecido como Mestre Manivela, nasceu às margens rio Panacauera (ver mapa em anexo). A data de nascimento deste músico – como da grande maioria das pessoas daquele período – é incerta. Mestre Manivela tem documentos que registram três datas de nascimento distintas. 15/08/1920 (Carteira do SUS), 05/08/1923 (Título de eleitor) e 05/08/1929 (RG). Apesar de curioso, este é um fato bastante comum às pessoas nascidas na primeira metade do século XX no Baixo Tocantins.

Essa imprecisão acontece, em grande parte, por naquele momento não haver condições estruturais no interior de Igarapé-Mirí para se registrarem crianças logo após o seu nascimento. Este fator, aliado à grande pobreza dos moradores, fazia com que em muitos casos os pais esperassem que todos os filhos crescessem, para que em um momento favorável, os registrasse de uma só vez. Outro fator importante a ser considerado é que muitos títulos eleitorais eram produzidos, aumentando-se as idades das pessoas, para que pudessem votar¹¹⁴. Isso parece ter acontecido com o título de eleitor deste músico. É mais provável que a datação contida em seu RG (05/08/1929) seja a correta, pois a história de seu nascimento é bastante peculiar e está relacionada com o nascimento de seu irmão.¹¹⁵

Manivela teve 4 irmãos por parte de pai. Valcides, Altino, Manoel Luís e Macaco. Este também músico (baterista). Seu pai, Pedro Luís dos Santos, faleceu quando ainda era criança e por conta disso, teve que viver juntamente com seus irmãos sob a tutela de seu tio Augusto Nery do Espírito Santo. Manivela passou a trabalhar então, juntamente com seus irmãos e primos cortando cana-de-açúcar no roçado de seu tio. Foi nesse período também (por volta dos 14 anos), que se deu o primeiro contato com a música, através dos estudos com o mestre de música Edmundo Quaresma.¹¹⁶ Por volta dos 16 anos, mudou-se para a cidade de Abaetetuba para estudar música no Clube Carlos Gomes com o então renomado professor Francisco Margalho.

¹¹⁴ Geraldo Sinimbú, político e comerciante 91 anos. Entrevista concedida em 30 outubro 2015.

¹¹⁵ Pedro Luís dos Santos (pai de Manivela), marido de Maria Basília da Conceição (tia de manivela) ao regressar ao Panacauera (ver mapa em anexo) para buscar ajuda de sua cunhada Domingas da Conceição Corrêa, a engravidou, gerando Manivela. Um ano após seu nascimento Maria Basília deu à luz a Manoel Luís da Conceição (entrevistado e irmão de Manivela). Os documentos de Manoel Luís trazem a datação de seu nascimento do ano de 1930. Sendo assim, é mais provável pela história relatada e pela documentação apurada que Manivela tenha nascido no ano de 1929. Manoel Luís Da Conceição, comerciante, 88 anos. Entrevista concedida em 16 de junho de 2017.

¹¹⁶ Alaci do Carmo Lobato, músico, 80 anos. Entrevista concedida em 26 de dezembro de 2017.

Contam os parentes mais próximos que, após alguns anos de estudo, Margalho mandou chamar seu tio Augusto Nery para informar que Manivela já não precisava mais de seus ensinamentos. “Aí quando o Margalho mandou chamar meu tio, disse olhe! Falou pra ele! Já pode levar ele! Já tá pronto pro que der e vier! Aí meu tio ficou alegre, aí fizeram o conjunto lá e ele tocava”.¹¹⁷

A atuação de Manivela como músico profissional iniciou-se por volta dos seus 18 anos de idade, no Jazze Vera Cruz. Nesse período, ainda trabalhava no roçado de seu tio cortando cana de açúcar e foi nesse momento que sofreu o mais trágico acidente de sua vida.

[...] eles tavam ... a irmã dele de criação tava com uma cana grande né, aí ela ia cortar a cana, aí ele pegou na cana, ela puxou e largou o terçado, não pegou na cana, pegou na mão dele, ela era filha do irmão do meu pai, eles moravam junto, ele morava lá com meu tio, foi sem querer. Aí ficou pendurado, aí amarraram tudo, levaram pra um médico lá e ... médico não! Que não tinha médico nesse tempo, era curador da terra, aí fizeram “pari”¹¹⁸, meteram um pari no braço dele, aí ficou bão, mais ficou assim com a mão, a mão dele era assim (virada ligeiramente para baixo). (MANOEL LUÍS DA CONCEIÇÃO, comerciante e irmão de Manivela, 88 anos. Entrevista concedida em 16 de junho de 2017).

O acidente não o deixou deficiente, mas sua mão direita, ligeiramente virada para baixo, transformou Raimundo Corrêa dos Santos em “Manivela”. Durante sua atuação como músico do Jazze Vera Cruz, conheceu sua primeira esposa Raimunda da Silva Santos, com a qual teve sete filhos 7 filhos. Após desentendimento com o trombonista Santos Ferreira, Manivela fundou o seu primeiro Jazze e o denominou Garotos do Ritmo. Entretanto, o virtuosismo deste músico tornava seu nome e sua fama mais importantes para o grande público e promotores de eventos do que o nome do Jazze do qual fazia parte. Era muito mais interessante divulgar que em um determinado evento estaria tocando “o Manivela” do que divulgar o nome de um Jazze do qual este músico fazia parte. Pelo sim, pelo não, o Jazze Garotos do Ritmo logo transformar-se-ia em Jazze do Manivela.¹¹⁹

Após alguns anos, Manivela mudou-se para a sede do município de Igarapé-Miri e pelo que parece, mesmo com fama e um número considerável de contratos de shows, precisou manter uma segunda profissão para viver. Em Igarapé-Miri (sede) tornou-se construtor naval, foram anos atuando concomitantemente nas duas profissões.

Como músico, aliava cada vez mais virtuosismo técnico e performance. Por conta disso, adquiriu bastante prestígio no meio musical e aceitação social. Muitos atribuem estas virtudes

¹¹⁷ Manoel Luís da Conceição, comerciante, 88 anos. Entrevista concedida em 16 de junho de 2017.

¹¹⁸ Talas de folha de buritizeiro (palmeira comum na região Amazônica) confeccionadas para imobilizar algumas partes do corpo ou para aprisionar peixes.

¹¹⁹ Alaci do Carmo Lobato, músico, 80 anos. Entrevista concedida em 26 de dezembro de 2017.

a sua personalidade espontânea e ousada. Manivela era músico de tocar em qualquer lugar, a qualquer hora e em algumas ocasiões, sozinho, sem acompanhamento. Suas apresentações em ruas, pontes e comércios são incalculáveis e podem ser comparadas à dos músicos que vivem de apresentações em ruas de alguns países da Europa. Era famoso por tocar chorinhos e dobrados em bares de Igarapé-Miri. O choro “Espinha de Bacalhau”, de Severino Araújo, era o seu preferido.

Manivela também ficou bastante conhecido por “tirar reis”¹²⁰ em Igarapé-Miri. Este tipo de tradição religiosa que também guarda consigo uma relação social de permuta ajudou a projetar bastante a imagem deste músico. A participação de Manivela neste tipo de tradição parecia atrair ainda mais a atenção da população para este evento.

Ele fazia isso aí nas casas dia de reis nera, tocava reis nas casas, o pessoal dava um quilo de feijão, um quilo de arroz pra ele, açúcar, outro dava um litro de vinho. Ele todo tempo de reis, ele ia tirar reis na cidade toda e o pessoal, todo mundo gostava. Chamava ele pra tocar, ele tocava duas três músicas e davam um dinheiro, nesse tempo era dez conto, era cinco conto, era isso, dava uma mercadoriazinha pra ele, tinha um que dava um quilo de café, outro de açúcar, era assim! A vida era essa e era muito bonito quando tirava reis, todo lugar eles queriam Manivela pra tocar! Manivela pra tocar! Chamavam pra tocar e ele ia, não tinha vergonha, ele com os amigos gostavam, os amigos também gostavam, bacana mesmo. (BENEDITO PANTOJA DOS SANTOS, filho de Manivela, carpinteiro, 62 anos. Entrevista concedida em 26 de dezembro de 2017).

Entretanto, os grandes momentos performáticos deste músico realizavam-se durante os bailes noturnos. Um número bastante conhecido de seu show era o momento em que este músico desmontava o seu saxofone em plena execução, restando apenas a parte superior com a qual adentrava os salões tocando e ao mesmo tempo convidando as damas para dançar com ele.

Tinha vez que ele dançava no meio do pessoal, tirava a metade, desmontava o saxofone, tirava um pedaço, soprava no meio da festa, tirava mulher pra dançar, dançava com mulher tocando música, não sei como era esse sistema. Soprava, dançava com a mulher no meio do salão, soprando música, acompanhando certinho a música direitinho, aí o pessoal ficavam admirado, como era pra ele fazer uma coisa dessa? (BENEDITO PANTOJA DOS SANTOS, filho de Manivela, carpinteiro, 62 anos. Entrevista concedida em 26 de dezembro de 2017).

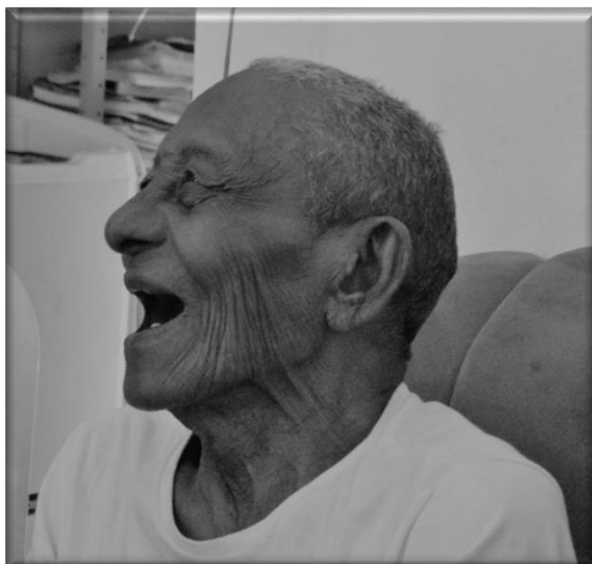
Sua fama de músico virtuoso e performático se espalhou rapidamente, ajudando a criar um mito em torno de si. Isso, de certa forma, se tornou um ciclo, pois, a fama e o mito despertavam grande curiosidade nas pessoas que buscavam aglomerar-se em frente aos jazzes para assisti-lo. Em contrapartida, estes espectadores contribuíam para dar vida, propagar e distorcer histórias a seu respeito.

¹²⁰ Prática realizada no dia em que os católicos comemoram o “Dia de Reis” (06/02) em que alguns músicos reúnem-se para visitar casas e comércios tocando folias e recebendo em troca dos proprietários doações em forma de dinheiro, alimentos e objetos. É importante perceber que em Igarapé-Miri, a agência da bandeira de Reis ou a presença de autoridades religiosas junto aos músicos não é fator decisivo para realização deste tipo de tradição.

Eu nunca vi na minha vida como eu via o Manivela tocar quando eu era criança, chegar numa festa e todo mundo entrar e ficar olhando até onze horas meia-noite ele tocar, pra depois começar a dançar, tinha gente que não entrava e ficava escutando do lado de fora, e tinha gente, Renato, que sentava na frente do conjunto e só saía quando acabava a festa, não dançava uma parte! (OTÁVIO SINIMBÚ. Médico, 80 anos. Entrevista concedida em 21 de junho de 2015).

É bastante famosa em Igarapé-Miri a história sobre sua primeira visita à Muaná. A imagem criada de forma distorcida sobre Manivela naquele município fez com que algumas pessoas (no momento de sua chegada) o confundissem, saudando e carregando nos ombros Mundiquinho Almeida, um sujeito branco, “boa pinta e bem vestido” que o acompanhava naquela viagem.

Figura 6 Fotografia de Manivela aos 88 anos



Fonte: Arquivo pessoal do autor

Apesar da fama e do virtuosismo, Manivela não deixou nenhum tipo de registro fonográfico. Foram muitos os convites para gravações, entretanto, este músico afirmava não ser este seu intuito como artista.

Ele não chegou gravar, porque ele não gostava de ir pra gravação, muitos gravaram, mas ele não quis gravar, falava pra ele, o pessoal dava maior apoio pra ele gravar, mas ele não quis gravar, não gostou disso. Eu acho que ele era um dos melhores, porque ele era famoso em tudo lugar quase, só que não gravou (...) ficou famoso pelas pessoas que viram ele tocando. (BENEDITO PANTOJA DOS SANTOS, filho de Manivela, carpinteiro, 62 anos. Entrevista concedida em 26 de dezembro de 2017).

O período de maior atuação deste músico localiza-se entre os anos de 1955 e 1970. Manivela certamente teve como referência musical os músicos mais antigos como Didi (saxofone), Raimundo Pretinho (trompete) e Arão (trombone). Posteriormente tornou-se amigo

e dividiu o palco em alguns momentos com esses músicos. Ao final da era dos Jazzes, no início dos anos de 1970, teve que se adaptar às mudanças estruturais vividas pelos grupos musicais do município e ao final desta década, fundou, juntamente com João Gonçalves, “Os Populares de Igarapé-Miri”.¹²¹

3.2 Raimundo Pretinho

Raimundo M. Santos, mais conhecido como “Raimundo Pretinho” nasceu às margens do rio Mamangal (ver mapa em anexo). Não existem documentos que indiquem a data de seu nascimento e a memória de seus familiares é insuficiente para sugerir, até mesmo, a década em que este evento ocorreu. Seu aprendizado musical também é desconhecido e sua grande virtude – segundo todos os entrevistados – residiu no fato de que, mesmo sem ter conhecimento teórico e leitura musical, ter atuado como músico de Jazze de forma admirável.

Raimundo Pretinho foi um líder musical de seu tempo, função equivalente às desempenhadas pelos “*band leaders*” dos dias de hoje. Era o sujeito que organizava as bandas, escolhia músicos, definia repertório e fechava os contratos musicais naquela região.

Ele era o líder de música, dos jazzes, no meio do jazz ele tinha um banguê que era ele, que ele fazia, juntava, quando era tempo, tiravam reis, ele conduzia o pessoal pra tirarem o reis, ele conduzia tudo! Na área da música era só ele. Ele conduzia tudo lá no Mamangal, era ele, era ele! Contrato de Jazze, contrato, tudo era com ele. Se o dono da festa não pagasse, ele pagava os músicos. Quando eles chegavam segunda-feira assim, aí ele pagava pra cada um o seu. (ADILSON DOS SANTOS, neto de Raimundo Pretinho, pedreiro, 60 anos. Entrevista concedida em 27 de dezembro de 2016).

Como grande parte dos músicos daquele período, este sujeito desenvolvia outras atividades. Foi dono de uma grande olaria na qual produzia telhas, tijolos e alguns utensílios como bilhas, potes, moringas, talhas e alguidares. Administrava neste estabelecimento pelo menos uma dezena de funcionários, dentre eles alguns parentes. Raimundo Pretinho era também o líder comunitário do Mamangal. Com efeito, esta era uma característica que em grande parte estava ligada a sujeitos donos de imagens de santos. Naquele período, ter em sua posse a imagem do santo padroeiro de uma comunidade implicava construir barracão e promover os eventos religiosos que também eram festivos. Raimundo Pretinho corresponde a um desses sujeitos.

¹²¹ Manoel Domingos, músico, 67 anos. Entrevista concedida em 27 de novembro 2017.

[...] porque lá em casa tinha um barracão, que era aonde festejavam São Benedito (...) Deus o livre! Credo! Era círio, era umas três semanas de festa. Tinha a procissão tinha o círio, tinha tudo! Fazia tudo como manda a lei. Fazia reza, ladainha. (INÊS DOS SANTOS, filha do músico Raimundo Pretinho, 67 anos. Entrevista concedida em 27 de Dezembro de 2016).

Como líder comunitário, foi também por muitos anos o elo de ligação entre sua comunidade e os políticos deste município, fazendo acordos, negociando e contribuindo para eleição de alguns políticos.¹²²

O conhecimento dele não era só com música, tinha conhecimento com olaria, com roçados, com política. Com esses políticos aí, quase todos ele conhecia. Ele era bem articulado mesmo. Lá o Mamangal aonde ele morava, seu Alberone, seu Eládio, seu Geraldo, todo mundo era assim com ele, eram amigos pra caramba! Conhecido! Muito conhecido!

[...] tava se armando política, aí os políticos iam daqui pra lá pro barracão, pro barracão dele. Eles se organizavam lá e lá ele dava comidinha lá e chamava as famílias, pra virem, pra ele mostrar os candidatos. Ele era o apresentador dos eleitores sabe. Ele era um líder comunitário. (ADILSON DOS SANTOS, neto de Raimundo Pretinho, pedreiro, 60 anos. Entrevista concedida em 27 de dezembro de 2016).

Este depoimento é importante para observarmos os trânsitos sociais dos músicos de Jazze. As relações desenvolvidas por Raimundo Pretinho não se resumiam à busca de prestígio como artista, também se estendiam à construção de alianças e troca de favores com os membros da elite socioeconômica do município. Decerto que estas relações estavam mais relacionadas ao seu papel de líder comunitário, mas seus benefícios se estendiam ao músico.

Com isso, Raimundo Pretinho tornou-se um sujeito bastante influente e estimado não somente pela comunidade da qual fazia parte, mas por grande parte da elite social miriense. Contudo, sua grande virtude estava na música. Este músico é considerado por todos os entrevistados como um dos melhor trompetistas de Jazze do município de Igarapé-Miri e seu prestígio, segundo estes (assim como o do músico Manivela), parecia importar mais aos expectadores do que o grupo musical do qual fazia parte.

Olhe, vou lhe dizer! Esse banguê do Raimundo Pretinho ele tocava lá no Anapuzinho, no Carmelo, uma casa de tradição, muitas festas, festejavam São Raimundo. Se tratasse algum Jazze e tratasse o banguê do Raimundo Pretinho, dava mais gente no banguê que o Raimundo Pretinho ia tocar. Lá no Carmelo, as vezes ele levava o Manivela pra tocar com ele, aí pronto! (ALACI DO CARMO LOBATO, músico, 80 anos. Entrevista concedida em 26 de dezembro de 2017).

É importante ressaltar que os grupos de banguê eram muito menos estruturados para atuar nos grandes eventos festivos do que os Jazzes. Mas como pudemos notar na fala de nosso entrevistado, muitas vezes, ganhavam projeção até mesmo superior à de um Jazze, devido à presença de alguns músicos virtuosos e performáticos.

¹²² O político Geraldo Sinimbu afirma nunca ter perdido uma eleição na sessão eleitoral do Mamangal, por conta de acordos firmados com Raimundo Pretinho.

Entretanto, foi como músico do Jazze Igarapé-Mirí que este músico adquiriu grande prestígio. Se Raimundo Pretinho foi o grande trompetista de seu tempo, podemos dizer que o Jazze Igarapé-Mirí foi o “grande” Jazze da cidade homônima. Formado por músicos extremamente competentes como Didi (sax) e Arão (trombone), Pio (bateria) e Noca (percussão e voz), este Jazze tornou-se sinônimo de qualidade e referência para grande parte dos músicos daquele município.

Figura 7. Fotografia de Raimundo M. Santos. Década de 1970.



Fonte: acervo pessoal da família do músico.

É importante perceber e discutir também como as várias identidades desse sujeito eram lidas e representadas pela sociedade. Os papéis desempenhados como líder comunitário e músico, sem dúvidas, ajudaram a “embranquecê-lo” perante aquela comunidade. Este era um benefício que também se estendia às pessoas mais próximas a ele. Isso fica bastante evidente, após sua partida da comunidade do Mamangal para residir na sede do município de Igarapé-Mirí. Com sua ausência, seus familiares perderam as referências do líder comunitário e do músico, restando apenas nestes a identidade negra e portanto, a suscetibilidade à discriminação.

Nós sofremos! Preconceito por ser negro! Por que aí, quando o meu avô veio de lá, aí ficamos lá e teve aquele preconceitozinho né. É porque a gente era negro né e o nome, era o dele que valia lá. Quando faziam qualquer coisa, se dissesse “olha é da família do Raimundo Pretinho! esse um é da família! ah é? Aí eles, o pessoal já mudavam o

tom de fala, de tratamento de tudo! É.. Mas se não dissesse “é filho, é neto, é parente ou qualquer coisa do Raimundo Pretinho” aí eles tratavam como qualquer um. (ADILSON DOS SANTOS, neto de Raimundo Pretinho, pedreiro, 60 anos. Entrevista concedida em 27 de dezembro de 2016).

Raimundo Pretinho viveu seus últimos dias de vida na sede do município de Igarapé-Miri. Alguns meses antes de falecer, já adoentado, teve seu sofrimento acentuado por conta do trágico acidente ocorrido no dia 17 de julho de 1977 na estrada de Igarapé-Miri que dizimou a vida de alguns amigos e familiares de amigos, da época dos Jazzes e que naquele momento, atuavam na banda “Os Muiraquitãs”.¹²³

3.3 Noca

Aurino Quirino Gonçalves nasceu em 4 de junho de 1937 na sede do município de Igarapé-Miri. Este sujeito que hoje é conhecido internacionalmente como Pinduca “o rei do Carimbó”, iniciou sua carreira musical na década de 1950 tocando percussão em alguns grupos de Jazze existentes em Igarapé-Miri e Abaetetuba e naquele período ficou conhecido como Noca. Membro da família Gonçalves, uma das famílias tradicionais de Igarapé-Miri no que diz respeito à música e à religião, é o quinto filho de José Plácido Gonçalves e dona Luzia Gonçalves. A tradição musical desta família parece ter início na música religiosa. José Plácido Gonçalves, um descendente dos negros remanescentes do quilombo da Barra localizado no rio Pindobal (ver mapa em anexo) foi um músico bastante conceituado e atuante na banda da igreja de Sant’Ana durante as décadas de 1930-70 (MORAES, 2014). Ele também participava ativamente da música produzida em práticas do catolicismo popular com as ladainhas e as folias. José Plácido também atuou como músico de banguês na comunidade do Curuparé.

A tradição musical iniciada por José Plácido obteve continuidade em grande parte de seus filhos. Pio, Daniel, Pim, Madá, Pereira, Ercila, Mundaia e Mário Gonçalves desenvolveram o dom da música através de uma aprendizagem prática familiar conduzida por seu José Plácido (MORAES, 2014). Um dos grandes espaços de atuação e desenvolvimento desses músicos foi a Igreja Matriz de Sant’Ana. Todas as filhas de seu José Plácido, por exemplo, atuaram no coro de Santana. Os homens em geral atuavam nesse período como músicos de Jazze.

¹²³ Grupo musical de Abaetetuba que ficou bastante conhecido no Estado do Pará na década de 1970.

As lembranças que marcaram a infância de Noca se ligam a um modo de vida bastante peculiar. Conta o músico que sua infância coincidiu com o momento de limpeza e pavimentação das ruas da sede do município de Igarapé-Mirí. E nos mostra que grande parte do trabalho também era realizado por crianças.

O que eu me lembro bem de Igarapé-Mirí era quando estavam fazendo aquelas...algumas calçadas em Igarapé-Mirí, que ainda não tinha asfalto, não tinha calçamento de rua, mas tavam fazendo umas calçadas, aí o prefeito mandava buscar pedra que chamam pedregulho e quem era que quebrava as pedras pra fazer as calçadas era a molecada. Aquele bocado de moleque, sete, oito, nove, dez anos de idade e eu tava lá no meio. Agora o monte da pedra tava aí e cada um tinha seu canto de quebrar pedra e vai amontoando aqui. Aí quando no sábado o capataz da limpeza pública de Igarapé-Mirí que era... que era até as vezes o meu cunhado, Cristóvão, ou outro lá, eles vinham aí a gente ia medir na lata, sabe essas latas de querosene? Cada uma lata era X, enchia aqui práaaaa...esse é da prefeitura. Quantas quebrou na semana? Cinco, seis, sete, oito, nove, dez, dez latas? Aí ia na prefeitura e recebia o dinheiro. Igarapé-Mirí as ruas eram todas cheias de capim, capim barba de bode, desse que tem que ser roçado com terçado. Então tinha os senhores, os homens, que eram contratados né pra roçar as ruas da cidade, aquelas ruas todinhas, aquilo tudo era cheio de capim e a molecada era chamada pra juntar, lixava com ancinho sabe como é? Fazia o monte, vamos dizer...eu e o Riba aí, aí um lixava, um vinha com o carrinho de mão enchia aqui, levava pra aquele lugar ali...aquilo era uma festa, ia correndo com o carrinho e tal, aquilo era mais uma diversão pra nós do que outra coisa. (PINDUCA, músico, 81 anos. Entrevista concedida em 07 Março de 2018).

É importante observar que mesmo com a promulgação de leis como a de 1891 Promulgada pelo decreto 1.313 que determinava a idade mínima de 12 anos para o trabalho e a de 1919, em que a OIT (Organização Internacional do Trabalho) proibia o trabalho realizado por pessoas com menos de 14 anos, o trabalho de crianças e adolescentes como mão de obra familiar ainda era algo comum naquela região.

Trabalhar pros pais era até uma grande coisa, botar os meninos, tá trabalhando ali né! E com isso o prefeito tinha uma mão de obra barata e tirava os meninos que hoje em dia não tem como tirar esses meninos da rua, desse *whatsapp* da peste. Então, isso era uma coisa que pra nós meninos era uma festa [...] Então os meninos que podiam de manhã, trabalhavam de manhã, os que podiam à tarde, trabalhavam à tarde, só que tinha que estudar! Quem estudava de manhã, só trabalhava à tarde, quem estudava à tarde, trabalhava de manhã. Mas aquilo era uma festa sabe! Mas uma festa tão boa! coisa inocente, uma coisa que não tinha maldade nenhuma rapaz, uma coisa bonita! (PINDUCA, músico, 81 anos. Entrevista concedida em 07 Março de 2018).

Noca aprendeu a tocar com o pai, conta ele que “quando me entendi o papai já era músico, era um bom músico, um bom professor de música e com ele eu aprendi as primeiras notas musicais né!”. Aos 14 anos de idade com a saída de seu irmão Pereira do Jazze Igarapé-Mirí para trabalhar em Belém na Alfaiataria Ramos e tentar a vida como jogador de futebol, Noca foi apresentado por seu irmão Pio para ocupar a vaga de Pereira como percussionista do Jazze Igarapé-Mirí. Sua estreia, entretanto, se daria em uma formação mista, fruto da união dos Jazzes Igarapé-Mirí e Brasil.

[...] a diretoria da Nossa Senhora do Rosário contratou o Jazze Igarapé-Mirí, que era o mais famoso de Igarapé-Mirí, e o Jazze Brasil, que era o mais famoso de Abaetetuba pra se juntarem e fazerem uma só orquestra, aí que nós demos o nome de “jazze Combinado”. Aí vieram os dois famosos, o famoso de Abaetetuba e o famoso de Igarapé-Mirí. Aí foi quando o Pio meu irmão chegou comigo e disse: “olha! É o seguinte! Tu vai ser o nosso pandeirista lá na vila Maiauatá, vai juntar o Jazze Brasil com o Jazze Igarapé-Mirí, vamo tocar a festa de Nossa Senhora do Rosário e tu vai ser o pandeirista!” Eu era garoto, tinha 14 anos. (PINDUCA, músico, 81 anos. Entrevista concedida em 07 Março de 2018).

Existe na carreira de Noca uma série de detalhes importantes que nos revelam grande parte dos diálogos culturais que estavam se operando naquele momento. Este músico conta que apesar de haver grande dúvida entre os músicos mais experientes sobre sua maturidade musical – levando em consideração sua pouca idade e o fato de nunca ter tocado anteriormente de forma profissional – o contato com o cinema, a percepção que teve sobre novas formas de postura e atitude de alguns artistas famosos e o fato de procurar incorporá-las em sua performance, além de garantir-lhe boas apresentações, o tornaram uma grande atração a partir daquele momento.

Dois meses antes dessa minha estreia lá na vila Maiauatá eu passei aqui por Belém e fui ao cinema, porque quem vinha de Igarapé-Mirí tinha que ir ao cinema pra chegar lá em Igarapé-Mirí e contar pro pessoal, que foi ao cinema. Cinema era uma coisa assim sabe? Era a grande novidade. Então você vim em Belém e chegar lá (em Igarapé-Mirí), tu passeastes? Fostes no cinema? Não! Então, tu não fostes (a Belém). Então eu fui ao cinema, e pra minha sorte eu assisti nesse dia, eu se eu não me engano era o Peres Prado e tal, passando no cinema essas orquestras tocando mambo, onde tocou o mambo nº8. Eu vi quando tocou, o pessoal latino sempre foram dançante né! Aí eu digo “pô legal!” Aí quando o Pio me falou eu pensei “quando tocar mambo eu vou é levantar e vou dançar!” Mas ninguém sabia! Nem eles sabiam (os músicos). (PINDUCA, músico, 81 anos. Entrevista concedida em 07 Março de 2018).

O cinema e o rádio foram elementos culturais que dialogaram intensamente com a música a partir dos anos de 1920. A ida de Noca ao cinema proporcionou o seu contato com outras culturas musicais, visuais e comportamentais que nitidamente o influenciaram musicalmente. É importante perceber também que o cinema como novidade cultural e como sinônimo de modernidade era algo bastante desejado pelos moradores de Igarapé-Mirí. Especificamente sobre o momento de sua estreia, Noca conta que

[...] quando chegou na hora da alvorada começamos lá, todo mundo sentado pá pá pá pá pá pá pá rá pá rá...tocava assim logo um frevo! Depois tocava um samba, depois tocava uma valsa, foi quando tocou o mambo nº8! Que eu peguei a maraca daqui, quando começou um! Eu levantei daqui, saí dançando! Sabe coreto? Todo músico assim (sentado) eu fiquei com essa... aí eu comecei, saí dançando! Rapaz!!! Foi um corre, corre de gente pra ver o fenômeno (risos) Ninguém tinha visto! **Era uma novidade nunca vista!** O negócio espalhou por Igarapé-Mirí, Abaetetuba, o garoto! O cara é um fenômeno! **Ele toca e dança ao mesmo tempo** e tal. Ai engrossou! Foi daí, foi uma coisa mesmo de destino sabe, a predestinação falada (Grifo meu). (PINDUCA, músico, 81 anos. Entrevista concedida em 07 Março de 2018).

A mudança performática de artistas durante o período dos jazzes é algo nítido e importante. Devemos considerar inicialmente que a postura de tocar sentado (comumente

observada no período anterior) era também parte de um padrão musical adotado por músicos daquela região. Isso se devia a vários fatores, como por exemplo: a produção de uma música que não priorizava a execução de melodias diferenciadas entre músicos; a ausência de estilos voltados para as chamadas “danças frenéticas” (como o mambo, por exemplo); a ausência de cantores; e principalmente em consequência das longas jornadas de trabalho. Portanto, tocar sentado era algo que fazia bastante sentido se considerarmos as questões que demarcavam a música que era produzida no período anterior à existência dos jazzes. O desenvolvimento de performances se dava em grande parte por conta de um diálogo crescente entre os músicos e os meios de comunicação. Pensemos! O que havia de tão extraordinário em Noca para causar grande “corre-corre”? Ou, raciocinando de outra forma, o que havia em um músico de 14 anos de idade e inexperiente para se destacar em meio a outros músicos experientes e bastante estimados? Com absoluta certeza, uma nova performance. Tocar e dançar!

Noca afirma ter demorado a perceber o quanto sua atitude performática havia impactado o público e se tornado uma atração.

Eu achava aquilo natural, eu via o pessoal gritando e aplaudindo pedindo bis dos mambos que eu tocava, mas eu achava que era a orquestra só. Era comigo o negócio! (Risos) Era a atração, eu era a atração! Quando a gente ia tocar no interior, depois! Essa fase passou. Aí o boato encheu por Abaetetuba, Igarapé-Miri quando foi pro final da Festa olha a vila Maiauatá (gestos com a mão de muita gente), mas sabe o que era? Pra ver o garoto! O cara do pandeiro, o garoto do pandeiro que **tocava e dançava**, ainda mais eu aprendi a pegar, eu tava tocando pandeiro aqui aí eu batia aqui pá! O pandeiro rodava assim aí eu pegava aqui. Aí quando era mambo aí eles aproveitavam essa parte que eu fazia o meu malabarismo, a minha apresentação e tocavam mais esse tipo de música e o pessoal: éeee!!! (Grifo meu). (PINDUCA, músico, 81 anos. Entrevista concedida em 07 Março de 2018).

As performances de músicos se tornaram um atrativo a mais naquele momento. O baterista “Macaco”, irmão de Manivela, por exemplo, recebeu esse apelido por executar inúmeros “malabarismos” na bateria. Em alguns momentos do show se debruçava por cima da bateria e tocava com as baquetas o bumbo pelo lado de fora. Em outros momentos, cruzava as pernas por cima da bateria e tocava somente com as mãos¹²⁴. Segundo alguns entrevistados, este músico chegou até a tocar de costas a bateria. Macaco era irmão mais velho de Manivela e como músico parece tê-lo influenciado bastante também no que diz respeito ao comportamento musical. Como vimos anteriormente, Manivela desmontava seu sax em plena execução e adentrava os solões convidando as damas para dançar. Não só tocava e dançava, mas, tocava apenas com um fragmento de seu instrumento e ainda dançava.

¹²⁴ (PINDUCA. Músico, 81 anos. Entrevista concedida em 07 Mar. 2018).

A tendência artística de se adotar performances singulares também foi utilizada por alguns músicos de banguê. Xibiu corresponde a um exemplo disso. Este cantor negro de estatura baixa ganhou fama e prestígio no meio social de Igarapé-Mirí por sua irreverência durante suas apresentações.

O Xibiu começou a cantar e não demorou o Xibiu ai, ai, ai, pru! Pronto! O Xibiu morreu! Para! Não sei o que, aí... O que foi Xibiu? ABC, ABC do mambo... [...] Essa aí era a grande descontração do bangüê. Bangüê era uma farra do caramba! (DAGOBERTO SINIMBÚ, odontólogo, 75 anos. Entrevista concedida em 28 de fevereiro de 2015).

É importante observar que existia uma pequena diferença no que diz respeito a performances dos músicos de Jazze e dos de banguê. As performances dos músicos de Jazze estavam mais concentradas na execução instrumental e técnica. Eram performances que buscavam demonstrar para o público o talento e o domínio do instrumento. Já a dos músicos de banguê concentravam-se em uma espécie de irreverência cômica que se realizava através de interpretações anedóticas de músicas já consolidadas pela mídia ou de chulas inventadas instantaneamente para atender a situações inusitadas do cotidiano.

Uma certa vez na casa do Raimundo Pretinho [...] e aí, tava uma ladainha, tava um bangüê, quando ... tinha um rapaz que era Cassiano o nome dele, e aí o cara do bangüê pediu cachaça, aí ele disse que não tinha, a cachaça que ele tinha era pro rezador, e aí eles bateram no bangüê e cantaram: *Seu Cassiano você é um bole você tem cachaça me dei um gole/ eu tenho mais não dou a cachaça que eu tenho é do rezador*. Inventaram logo a música! (Risos). (ELÁDIA QUARESMA FARIAS, esposa de Mestre Socó, 85 anos. Entrevista concedida em 19 de outubro de 2015).

As performances de Noca lhe garantiram o emprego de percussionista no Jazze Igarapé-Mirí e também chamaram a atenção de outros Jazzes para contratá-lo. Fato que viria a acontecer precocemente, pois aos 15 anos, após um longo período de negociação entre Agenor Martins e seu pai, viria a ser contratado para tocar no Jazze Brasil e na banda Virgem da Conceição do município de Abaetetuba. Apesar de representar uma grande conquista para um músico daquele momento migrar para Abaetetuba e tocar em um jazz mais estruturado como o Jazze Brasil, Noca já tinha em mente que sua estada naquela cidade se daria por apenas dois anos, já que seu grande desejo era morar em Belém e se tornar soldado. Em Abaetetuba morou na residência do contrabaixista Sílvio com quem tocava no Jazze Brasil e conta que este foi um período bastante proveitoso para o seu aperfeiçoamento técnico.

Abaetetuba, naquele momento era um grande centro musical que atraía músicos de diversos municípios. Enquanto em Igarapé-Mirí a totalidade dos Jazzes estava distribuída em sua zona rural, em Abaetetuba a grande concentração musical estava em sua sede. Havia grande

interesse principalmente por parte de Agenor Martins proprietário e músico do Jazze Brasil e da banda Virgem da Conceição em contratar bons músicos para atuar nestes dois grupos. Noca foi mais um dos escolhidos e sua história se parece muito com a história de outros músicos contratados por Agenor.

O Benunes ele veio do Muaná. Vou lhe contar esse detalhe! Ninguém conhecia o Benunes né! Era do Muaná. Orquestra Brasil foi tocar uma festa lá no Muaná, quando chegaram lá o Benunes estava embaixo dum banco do amigo muito cheio (bêbado). Quando ele acordou foi pra lá, pediu que queria dar uma canja lá. O mestre Agenor aceitou. De lá mesmo ele arrebolou ele pra Abaetetuba (Risos) Já foi tocando. Aí pronto! (ALACI DO CARMO LOBATO, músico, 80 anos. Entrevista concedida em 26 de dezembro de 2017).

Aos 18 anos de idade Noca mudou-se para Belém para realizar seu sonho de tornar-se soldado. Mesmo ingressando na polícia militar de Belém continuou atuando como músico. Este foi um momento conturbado pois os Jazzes com os quais viria a tocar, segundo este músico, eram em grande parte desorganizados. Nesse período Noca já havia mudado de instrumento passando da percussão para a bateria. O ápice de sua carreira como músico de Jazze só viria a acontecer alguns anos depois de sua chegada à Belém.

E toquei primeiro nuns jazzes ruins que ... (risos) depois ... não! Aí nessas alturas eu já vim pra cá querendo ser baterista, eu consegui uma bateria e eu tive uma surpresa porque eu ... tinha o Café Glória né! Ponto dos músicos, você queria falar com músico em Belém, você tinha que ir de 8:30, 9h até meio dia no Café Glória, todo dia lá no comércio, todo dia! Tava lá toda nata, músico pra caramba viu! Você quer ... Pô tô precisando de um pistão pra hoje! Aí, lá está fulano ali! Ah, eu tô precisando de um saxofone! Lá está fulano! Era assim! Era o *point* lá! Aí eu já tava tocando pra cá, pra culá, aí começaram a saber, começaram a falar que eu era um bom baterista, e “o pretinho é bom de bateria! O pretinho é bom de bateria! Correu lá dentro do Café Glória o comentário, na época só se falava no “Papão” e no “Tota”, os dois melhores bateristas. Aí só falavam neles, aí de repente, um dia eu tô lá, o Orlando Pereira chegou e bateu na minha costa me chamou em particular, queria me convidar pra tocar na orquestra dele. Agora veja ... Puta! (...) Quando um dia o dono chegou “eu quero te convidar pra te ser baterista da minha orquestra” eu digo “Não acredito! Não acredito!”. (PINDUCA, músico, 81 anos. Entrevista concedida em 07 de Março de 2018).

Na década de 1950, a orquestra de Orlando figurava entre as Jazz-Orquestras mais divulgadas pelos jornais paraenses. Juntamente com os Batutas do Ritmo, Jazz Martelo de Ouro, Jazz Vitória, Jazz Marajoara, jazz Orquestra de Maçaneta, Jazz Band-Pará e a Orquestra do maestro Guiães de Barros, “circulavam entre os salões mais aristocráticos e outros menos sofisticados” da capital paraense (COSTA, 2015, p.32).

Entretanto, o Jazze Internacional de Orlando Pereira também era um Jazze requisitado para tocar em municípios do interior do estado e, sem dúvidas, correspondia à uma grande oportunidade para um músico que queria ter um bom ganho financeiro. Adotava inúmeras

estratégias de marketing (se é que podemos utilizar esta palavra para aquele período) para a valorização de seus serviços. Noca conta que uma delas se dava da seguinte forma:

Orlando Pereira é o seguinte: ele tinha duas orquestras. Orquestra Internacional 1, Orquestra Internacional 2. Pra tocar da média sociedade pra baixo: Internacional. Da média sociedade pra cima: Orquestra de Orlando Pereira. Agora o que é que acontece? Quando era Orquestra Internacional, tinha um uniforme, era calça preta, camisa branca e gravata preta. Se era uma sessão de posse num clube de subúrbio, um paletó! Todo mundo igual. Agora Orlando Pereira: smoking, terno, estante especial, tudo, mudava tudo! Só que o repertório era o mesmo! (Risos) Entendeu? (Risos). (PINDUCA, músico, 81 anos. Entrevista concedida em 07 de Março de 2018).

A estratégia de divulgação adotada por Orlando Pereira também era algo bastante interessante. Durante algumas viagens deste Jazze era comum que se fizessem paradas em cidades encontradas no percurso de seu destino para que se realizassem pequenas apresentações ao ar livre para o público em geral. Desta forma, Orlando Pereira conseguia atrair a atenção de novos contratantes e divulgar o nome de seu jazze. Noca conta que foi através de uma dessas “apresentações de passagem” em Igarapé-Miri que conheceu o Jazze Internacional de Orlando Pereira.

Eu quando morava em Igarapé-Miri, o Internacional (jazze do Orlando Pereira) ia tocar lá pra Cametá, Baião, Mocajuba, quando vinha, desembarcava em Igarapé-Miri, era tudo acústico, desembarcavam lá perto do trapiche, davam um showzinho deles lá, esses mambos. Tinha uma festa de nossa senhora do Carmo lá no interior de Cametá, quando eles vinham, passavam no início da festa ... Carmo é dia ... quando eles vinham de lá coincidia com uma festa de Igarapé-Miri, e quando eles vinham, o pessoal do Internacional, desembarcavam lá, faziam um festão lá no ar livre mesmo. (PINDUCA, músico, 81 anos. Entrevista concedida em 07 de Março de 2018).

A carreira de Noca acompanhou o momento de transição tecnológica do final da década de 1960 que transformou grande parte dos grupos de Jazze em conjuntos eletrônicos. Este momento é marcado por uma maior autonomia artística deste músico que de baterista se tornaria cantor e passaria a liderar algumas bandas. No início dos anos 1970 Noca assume a identidade artística de “Pinduca” e com esta investe intensamente no gênero musical carimbó. Este é um período que foge aos objetivos de nossa pesquisa. Entretanto, gostaríamos de fazer algumas considerações no que tange a relação entre os Jazzes e a carreira de Pinduca.

Queremos atentar para o fato de como alguns elementos dos Jazzes ajudaram a moldar o artista Pinduca. O visual pelo qual este artista é conhecido, principalmente as camisas floridas com mangas fofas e suas calças e sapatos brancos estão muito próximos às usadas pelos músicos latinos de Cuba, Colômbia e de alguns países da América Central. Podemos também frisar que, musicalmente, é comum ao se fazer algumas distinções entre os mestres de carimbó mais populares como Verequete, Lucindo e Pinduca, que se observe que grande parte das diferenças musicais decorrem da instrumentação escolhida por cada um desses artistas para compor suas

obras. Desta forma, não é difícil observar que, enquanto o carimbó de Verequete é fortemente marcado pela presença de tambores utilizados comumente em rituais religiosos de matriz africana, o Carimbó de Pinduca além de sempre ter suas introduções e solos produzidos por um naipe de metais, possui como acompanhamento rítmico maraca, bongô e congas, tão utilizado pelos grupos latinos e pelos Jazzes.

O repertório é outro ponto importante. Mesmo sendo conhecido mundialmente como “O rei do carimbó”, o repertório dos discos de Pinduca em sua maioria se apresenta como um misto de estilos latinizados. Entretanto, estas considerações não pretendem defender que existam elementos musicais essencialistas na obra de Pinduca ou de qualquer outro músico, mas apenas demonstrar ao leitor como o meio influencia em nossas escolhas, quer seja de forma consciente ou inconsciente. Independentemente de hoje, no auge da sua fama, ao relembrar seus primeiros passos na música, Pinduca afirmar que o que aconteceu naquele dia quando levantou e tocou as maracas “foi uma coisa mesmo de destino, de predestinação”.



Figura 8 - Fotografia de Pérez Prado

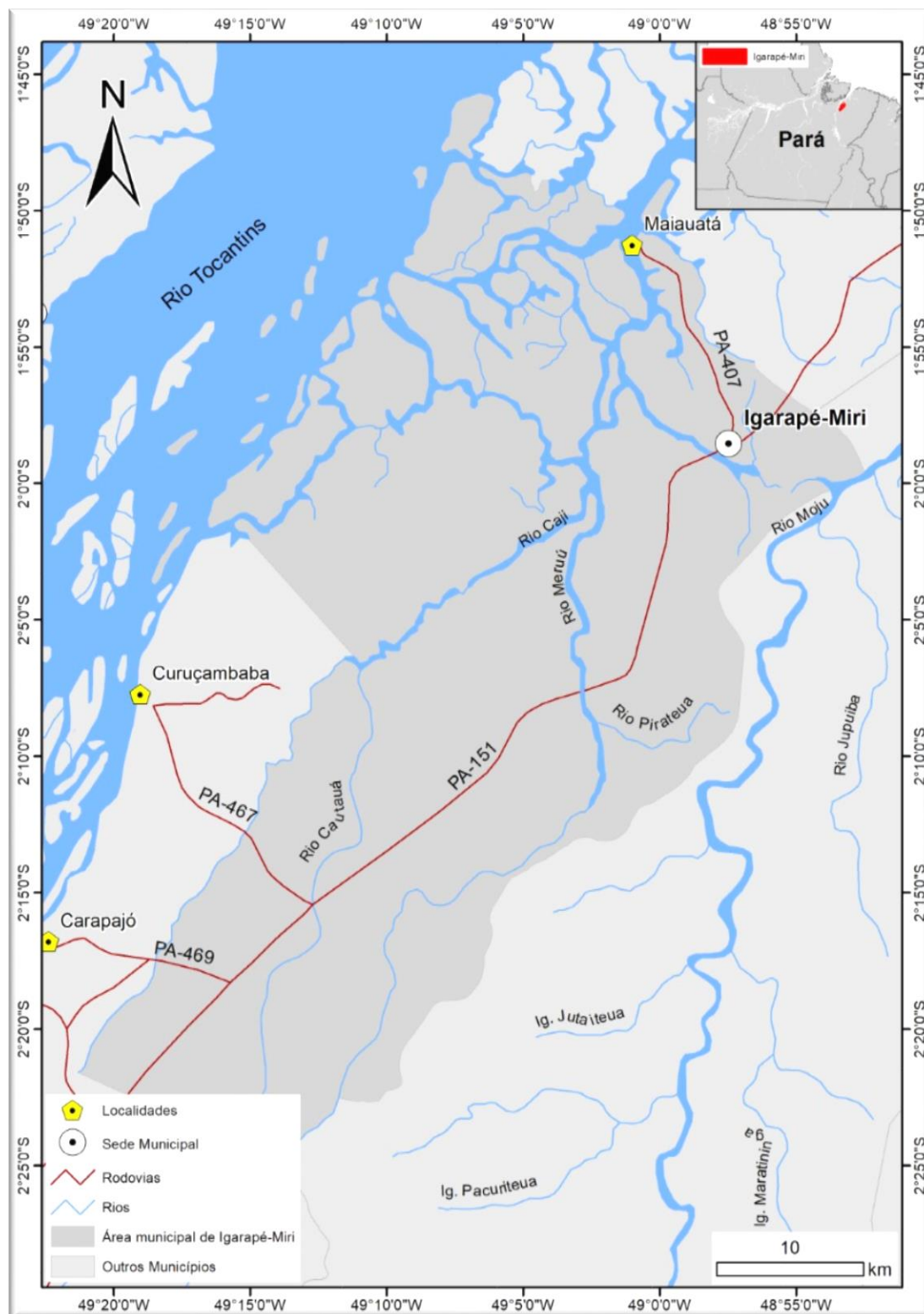


Figura 9 - Fotografia de Pinduca

Desta forma encerramos este capítulo. A seguir, apresentaremos a catalogação dos grupos de Jazze de Igarapé-Mirí. A organização das informações que se seguem são provenientes das visitas realizadas à zona rural deste município no ano de 2018 e das entrevistas realizadas com o músico baterista Alaci do Carmo Lobato.

A CARTOGRAFIA DOS JAZZES

Figura 8. Mapa do Pará com destaque para a localização do município de Igarapé-Miri.



Fonte: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).

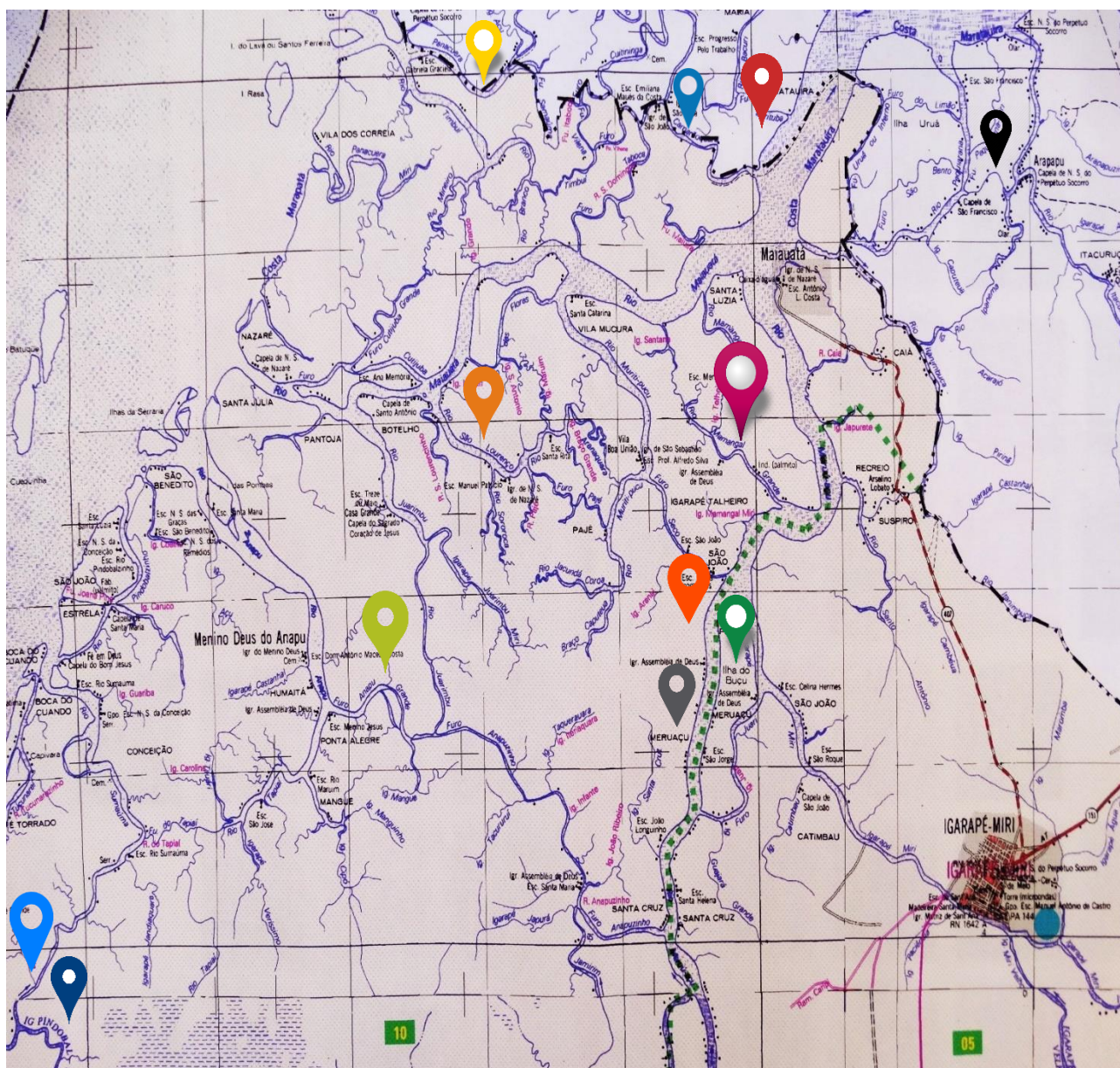


Figura 11 – Mapa do município de Igarapé-Miri (Zona urbana e Rural)

Fonte: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)

Catálogo dos grupos de Jazzes: localidade, integrantes e instrumentos

A catalogação a seguir levou em consideração todos os músicos que atuaram durante o período de existência de um determinado Jazze. Por conta disso, é natural que se observem em um Jazze vários integrantes referentes a um mesmo instrumento. Entretanto, com a exceção dos instrumentos de percussão e, raramente, do saxofone, não houve Jazzes em que músicos tocassem, ao mesmo tempo, os mesmos instrumentos. Por conta disso, deve-se considerar que os músicos de um Jazze, relacionados para um mesmo instrumento, certamente atuaram em períodos distintos. Este mesmo entendimento é válido para músicos que estejam relacionados em Jazzes diferentes.

RIO ANAPÚ GRANDE

JAZZE ALIANÇA

Fundado por Vardico Fonseca.

Músicos: Arlindo (pai de Alaci do Carmo Lobato) (banjo); Veríssimo (contrabaixo) (irmão de Arlindo); José (bateria) (irmão do Arlindo), João Castro (trombone), Velho Agostinho (clarinete) e Vardico (pistão).

BATUTAS DO RITMO

Mesmos músicos do Jazze anterior

RIO SÃO LOURENÇO

LIRA PLATINA

*Segundo o entrevistado, este Jazze foi o que permaneceu por mais tempo em atividade.

Músicos: José dos Santos (saxofone); Raimundo do Carmo (saxofone); Totó (saxofone); Aníbal Machado (começou no contrabaixo e depois foi para o saxofone) Sandoca (pistão); Visíco (trombone); Raimundo Marques (tuba); José Quaresma (tuba); Neném “Bulineto” (banjo); Nilzinho (banjo); Mosquito (bateria); Diquito Gato (percussão); Alaci Lobato (pandeiro, bongô e bateria); Pio (bateria); Benedito Gato (pandeiro); Oscar (pandeiro) (os dois últimos, irmãos de Diquito Gato); Raimundo Vinagre (flauta).

RIO ATEUA (GOIABATUBA)

JAZZE DO VELHO AIRES

*Por ser muito antigo, o entrevistado não lembra o nome do Jazze. Sabe apenas que este era formado por músicos da família Diniz.

Músicos: Velho Estácio; Velho “Cara” (todos parentes)

RIO MAMANGAL

JAZZE IGARAPÉ-MIRÍ.

*Segundo todos os entrevistados, os músicos mais virtuosos e veteranos eram os do Jazze Igarapé-Mirí.

Músicos: Raimundo Pretinho (pistão); Arão (trombone); Didi (saxofone); Bem (saxofone); Antônio do Juquinha (saxofone) (sobrinho de Didi e Arão); Estácio (tuba); Merquides (tuba) (irmão de Estácio); Pio (bateria); Amor Cunha (bateria); Juraci (bateria); Noca (voz e percussão); Pereira (pandeiro) (os dois últimos, irmãos de Pio).

RIO MAIAUATÁ (LOGO ACIMA DA VILA)

JAZZE GUARACI

Músicos: Chico Costa (pistão); Mario (bateria), Manuel Bacu (saxofone); Antônio do Juquinha (saxofone); Chico Mantega (pandeiro); João do Graciliano (pandeiro)

RIO IGARAPÉ-MIRÍ (BOCA DA ESPERA)

JAZZE PROSPERIDADE

Músicos: Lourival (saxofone); Amintas (trombone); Antonio (banjo); Amor (bateria); Lemézio (pandeiro); Chico costa (pistão).

 RIO MERUÚ AÇÚ

JAZZE SANTANA

Músicos: Ambrósio (trombone); Velho Jerônimo ou “Galinha Magra” (sax soprano), Chico Costa (pistão); Nilzinho Pena (banjo); Mundico (pandeiro); Nezito (bateria).

 RIO CAMARÃOQUARA

JAZZE PALHA VERDE

Músicos: Zózimo (trombone); Eládio (tuba) (pai do músico Thomaz), Cézar (saxofone); Almerindo “Cancaraim” (apelido por ser bem moreno) (clarinete).

 RIO PINDOBAL GRANDE

JAZZE IGARAPÉ-MIRÍ

Não conseguimos detectar quais sujeitos compuseram este Jazze.

JAZZE ALIANCINHA (divisão com Cametá)

Antônio Metério (trombone); Benedito (contrabaixo); Raimundo Corrêa (banjo); Pantoja do Pará (pandeiro) (este último, cunhado do Antônio Metério). Felisberto (pistão)

RIO ABAETETUBA

JAZZE UNIÃO

Fundado por Thomas.

*Este Jazze era formado por músicos de Igarapé-Mirí e Abaetetuba.

Músicos: Thomas (trombone); Eládio (tuba); Celino (saxofone); Jamito (saxofone); Varlindo (bateria); Fulé (bateria); João Pena (pandeiro); Vitor (bongô).

ITACURUÇA

JAZZE GUARANI

Fundado por Velho Lili.

*Formado por músicos de Igarapé-Miri e Abaetetuba.

Músicos: ABAETETUBA - Miguel (saxofone); Otávio (saxofone); Lilito (bongô) (os três, filhos legítimos de seu Lili); João (pandeiro) (este era filho de criação de Lili); Bebê (banjo); Samuel (tuba), Raimundinho “Besteira” (pistão). IGARAPÉ-MIRÍ – Neném “Bulineto” (banjo); Alaci Lobato (bateria); Amintas (trombone) e Sandango (pandeiro).

PANACAUERA

VERA CRUZ

Manivela (sax); Raimundo Luís; Santos Ferreira (trombone); Macaco (irmão do Manivela) (bateria). Pipira (trombone)

OS GAROTOS DO RITMO

Manivela (saxofone); Macaco (bateria); Piroca (bateria); Satuca (pistão); João Nunes (conhecido como João do Graciliano) (trombone); Bebê (banjo)

JAZZE DO MANIVELA

Manivela (saxofone); Piroca (bateria); Satuca (pistão); João Nunes (conhecido como João do Graciliano) (trombone); Visíco (trombone); Amintas (trombone); Alfredico (trompete); Bebê (banjo); Diquito Gato (percussão); Manoel Domingos (voz)

*Este Jazze permaneceu em atividade mesmo após o advento dos instrumentos eletrônicos no início dos anos 70.

RIO ORIENTE

JAZZE ORIENTAL

Fundado por Geraldo Sinimbú.

Sinédrio (trombone); Manoel João (banjo); Filoco (tuba); Geraldo Sinimbú (bateria).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A experiência acadêmica de pesquisa, análise e escrita da história da música resultou, antes de tudo, em grande aprendizado para este autor. A busca pelo entendimento dos processos sociais que se desenvolveram em torno da música permitiu não somente compreender mais sobre o funcionamento da sociedade miriense de outrora, como também me levou ao encontro de parte de minha própria história. Também pude perceber melhor quais elementos ajudaram a moldar a minha identidade musical.

De forma mais ampla, esta pesquisa conseguiu reunir informações capazes de oferecer explicações para uma série de eventos ligados à música e à sociedade miriense. Revelou inicialmente que os jazzes foram parte de um diálogo transnacional entre culturas, iniciado nos Estados Unidos e na América Central e que se espalhou para grande parte da Europa e da América do Sul, chegando até a Amazônia. Em Igarapé-Miri, se harmonizou aos padrões culturais existentes e foi apropriado de diversas maneiras pelos sujeitos. As transformações causadas pelos Jazzes não diziam respeito apenas às questões musicais, mas a toda uma forma de comportamento que se propagava através do rádio (que naquele momento correspondia a um meio de comunicação emergente), das festas dançantes e pela música que era reproduzida por estes grupos.

Sobre a composição instrumental, constatamos que instrumentos como a bateria, o saxofone, o bongô e a maraca foram introduzidos e utilizados amplamente nos Jazzes. Constatamos também que a composição instrumental dos grupos –estruturada em torno de um naipe de metais – era bastante adequada para reproduzir arranjos e os ritmos voltados para a dança. Os processos técnicos relacionados à música nos mostraram que a ausência de recursos tecnológicos e a introdução mais constante de músicas na sociedade impeliram os músicos populares a desenvolverem a leitura musical. Revelou também quais os caminhos seguidos pelos sujeitos para prover partituras e arranjos. As análises em conjunto dessas informações nos permitem afirmar que os jazzes foram as primeiras formações musicais em que houve a profissionalização de músicos voltados para o mercado do entretenimento. Os Jazzes iniciaram nessa região um tipo de formação musical conhecida nos dias de hoje como “banda de baile”. Iniciaram também uma tradição na qual a música se desenvolve através de solos, improvisos e da performances de músicos. As *jazz-bands*, de uma forma geral, abriram mercado de atuação profissional para os músicos de origem popular. Em Igarapé-Miri, esse processo se iniciou a partir do final da década de 1930.

A pesquisa também buscou fazer algumas análises comparativas. Estas revelaram que os Jazzes de Igarapé-Miri, diferentemente dos da capital, não adotaram o violão como um instrumento de sua composição. Também mostraram que a introdução desses grupos na sociedade não causou nenhum tipo de resistência social ou discussões no meio musical e intelectual que intencionassem classificá-los como parte de qualquer movimento artístico ou mesmo depreciá-los. De outra maneira, houve grande aceitação por todo o corpo social. As classes populares os viam como uma estrutura capaz de reproduzir as músicas popularizadas na sociedade e as elites os utilizavam como forma de elevar o *status* econômico e social de seus eventos.

Investigamos também, através desses grupos, a forma como a sociedade miriense se organizava, os diversos papéis sociais, as práticas culturais e as relações entre os sujeitos. Problematicamos alguns processos reveladores de sentido como: subsistência; resistência; discriminação e inserção social. Essa investigação revelou que a sociedade miriense possuía vasta atividade econômica, religiosa e cultural e, apesar de se mostrar como uma sociedade aparentemente harmônica, era regida por um conjunto de regras sociais, baseadas em preceitos morais, religiosos e raciais que excluía pobres e negros de determinados ambientes.

Essa segunda linha de investigação assentou seu foco sobre as trajetórias dos músicos, em sua maioria negros e oriundos de comunidades rurais. Músicos que traziam consigo a “bagagem” dos banguês e da música religiosa que naquele momento se somava à aprendizagem de novos padrões da vida urbana expressa na cultura musical. Pudemos compreender que o surgimento da figura do “músico de Jazze” demandou ajustes ao padrão de relações fortemente marcado pelo preconceito racial, desigualdade social e pela hierarquização de acesso de direitos de cidadania. O Jazze, como atração moderna do entretenimento urbano, resultou de um novo patamar de compromisso entre membros das classes dominantes e subalternas. Os músicos passaram a se apresentar de paletó nos salões nobres da cidade, alcançaram acesso a uma carreira remunerada, adquiriram algum reconhecimento artístico, deslocaram-se dos signos da vida rural (passaram a ouvir rádio, a frequentar os cinemas da capital etc.) e foram parcialmente apreciados e associados às elites. Por outro lado, os membros da elite socioeconômica miriense viram nos Jazzes novas possibilidades de lazer urbano e também de conseguirem mais prestígio social e econômico pela vinculação aos conjuntos e aos músicos de Jazze.

Entretanto, a dinâmica social não mudou totalmente. Na realidade, apenas se construiu um novo arranjo de compromisso assimétrico. Um arranjo “moderno”, que se modificou em sua superfície, mas que manteve internamente o preconceito racial e a desigualdade social. O

que observamos foi a velha estrutura de relações sociais desiguais e hierárquicas se ajustando às inovações do campo do entretenimento e ao cenário musical emergente que se desenvolvia em escala mundial. O músico de Jazze era um músico moderno, mas tal fato não o desligava de uma sociedade que continuava a ser patriarcal, racista e desigual. Era uma sociedade que desenvolvia uma modernização na aparência, mas que não mudava em sua essência.

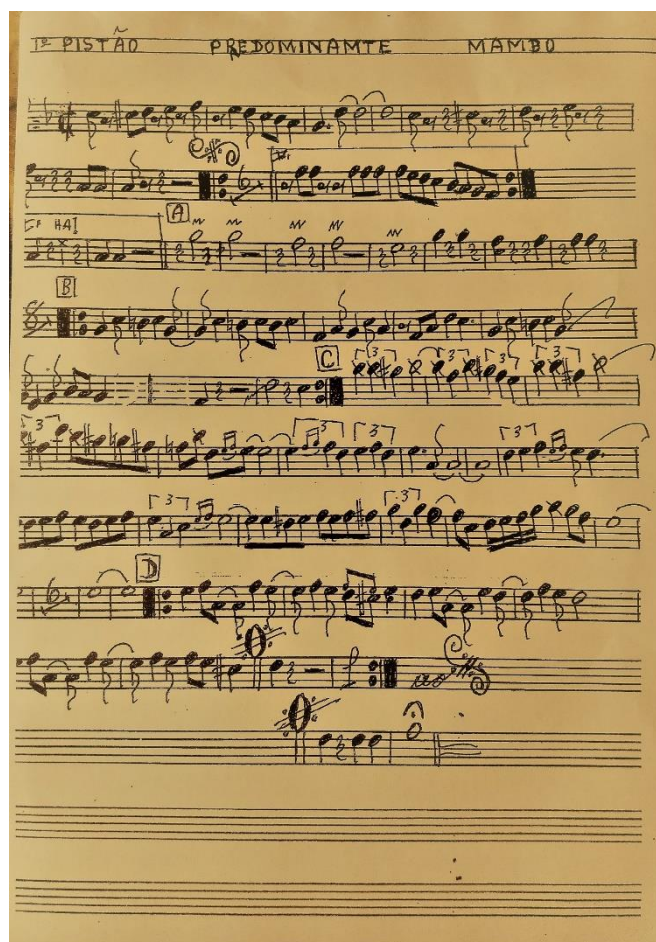
O estudo da sociedade miriense através da música é um trabalho muito amplo. A música em Igarapé-Miri foi, sem dúvida, a principal forma de manifestação artística do século XX e esteve presente em uma variedade considerável de ambientes. Quando consideramos o grande número de manifestações culturais, religiosas, econômicas e sociais em que a música esteve presente, percebemos quão dificultosa se torna sua síntese.

Os banguês, as ladainhas, as folias de santo, o samba de cacete, os bois-bumbás, as quadrilhas juninas, a música produzida na igreja matriz, nos terreiros, nas igrejas evangélicas, nas esmolações e nas serestas fazem parte de um amplo universo que guarda consigo diálogos culturais, relações sociais, econômicas, políticas e religiosas próprias, que ainda precisam ser analisadas em conjunto. Muito ainda precisa-se estudar. Este é um universo extremamente importante para o entendimento da história, pois a música e suas relações foram, e ainda são, parte do cotidiano dos sujeitos. Consideramos este trabalho como um estudo pioneiro no sentido de ser o primeiro a dedicar-se a essa temática no município em foco e por indicar caminhos e objetos não antes abordados. Entretanto, entendemos que corresponde apenas à parte inicial de uma longa jornada de estudos.

ANEXOS

Os anexos a seguir reúnem quatro partituras utilizadas no período estudado. “Predominante” (mambo); “Mambo Negro” (mambo) e dois pot-pourris de boleros. Estas partituras correspondem a transcrições feitas à mão pelo músico Tomas Pereira Ferreira¹²⁵. É importante observar que foram transcritas para seu instrumento (trompete) referido como “1º pistão” nas partituras. Portanto, correspondem apenas ao arranjo referente a este.

Figura 129 - Partitura do mambo "Predominante", de autoria do músico Thomas Aquino.



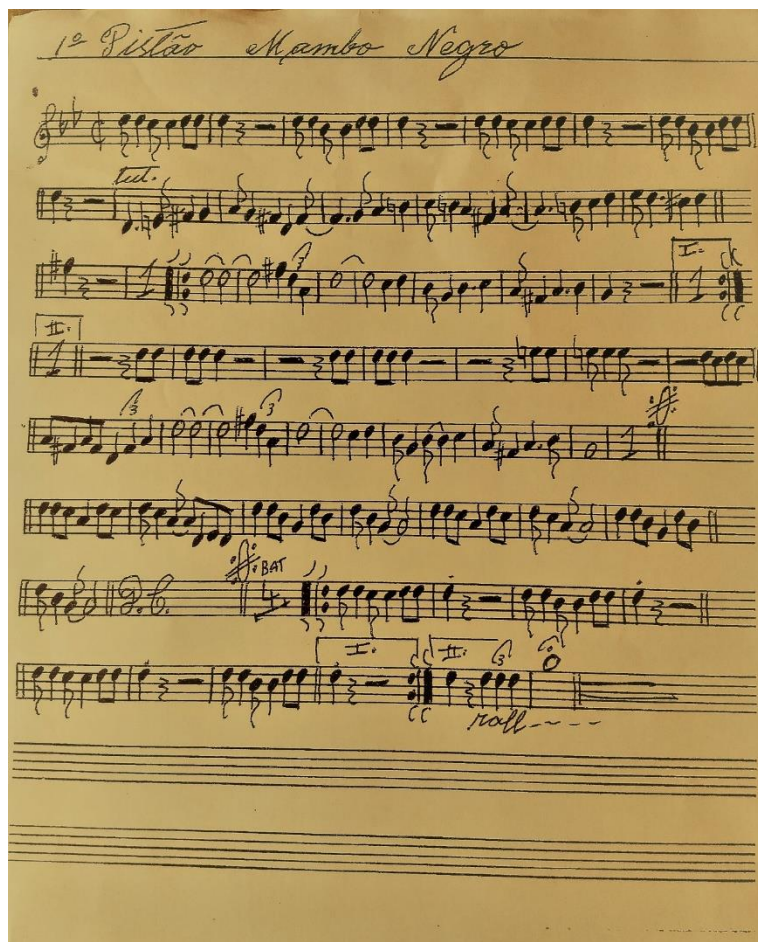
Partitura gentilmente cedida pelo músico Tomaz Pereira Ferreira.

O mambo “Predominante” obteve grande aceitação entre os Jazzes de Igarapé-Miri e Abaeté principalmente pela dificuldade de sua execução e pelos efeitos produzidos pelos seus

¹²⁵ Tomas Pereira Ferreira nasceu em 30 de agosto de 1930 às margens do rio Anecuará no município de Abaetetuba. Filho de músico, estudou trompete desde cedo com o pai e por conta disso começou a tocar aos 14 anos de idade. Este músico atuou em diversos jazes da região canavieira, dentre eles podemos citar, o Jazze Abaeté, Orquestra Brasil e o jazze do Manivela (onde atuou cerca de 8 anos).

contracantos (fortemente marcados por recursos de polirritmia). Era um misto de desafio e diversão para os músicos da época.¹²⁶

Figura 13 - Partitura do "Mambo Negro", de autoria do músico mexicano Ramon Marquez.



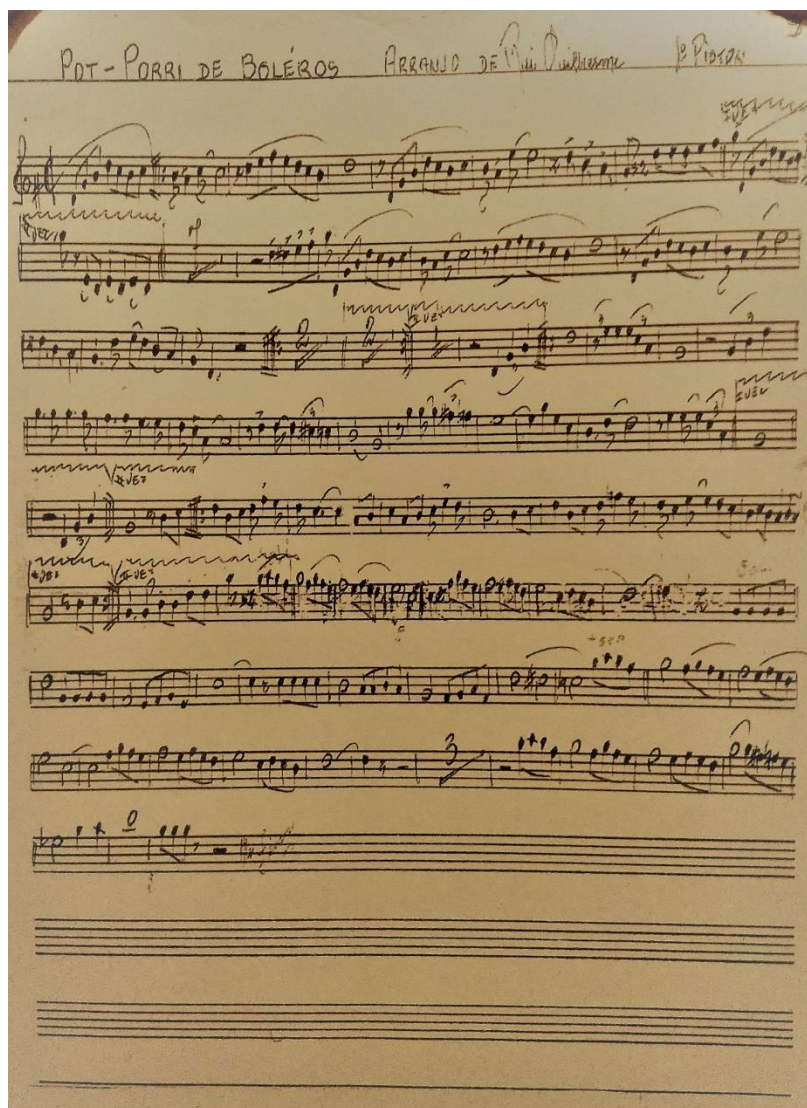
Partitura gentilmente cedida pelo músico Tomaz Pereira Ferreira.

Este mambo gravado na década de 1940 pelo músico mexicano Ramon Marquez e posteriormente, na década de 1950, por Perez Prado foi introduzido no repertório de grande parte dos Jazzes daquele período. Esta canção se torna importante para esta pesquisa pois figura entre as músicas a partir da qual se desenvolviam performances musicais. Tomaz Ferreira¹²⁷ explica que no Jazze Brasil, o terceiro compasso da sétima linha (onde está sinalizado “BAT 4”) era reservado à performance solo do músico Noca (Pinduca). Ainda segundo esse entrevistado, o solo de bongô de Noca não ocupava apenas os 4 compassos sinalizados na partitura, mas sim, 16.

¹²⁶ Tomas Pereira Ferreira, músico, 77 anos. Entrevista concedida em 16 de março de 2018.

¹²⁷ Idem.

Figura 14 - Partitura de pot-pourri de boleros organizados e arranjados pelo músico Rui Guilherme.

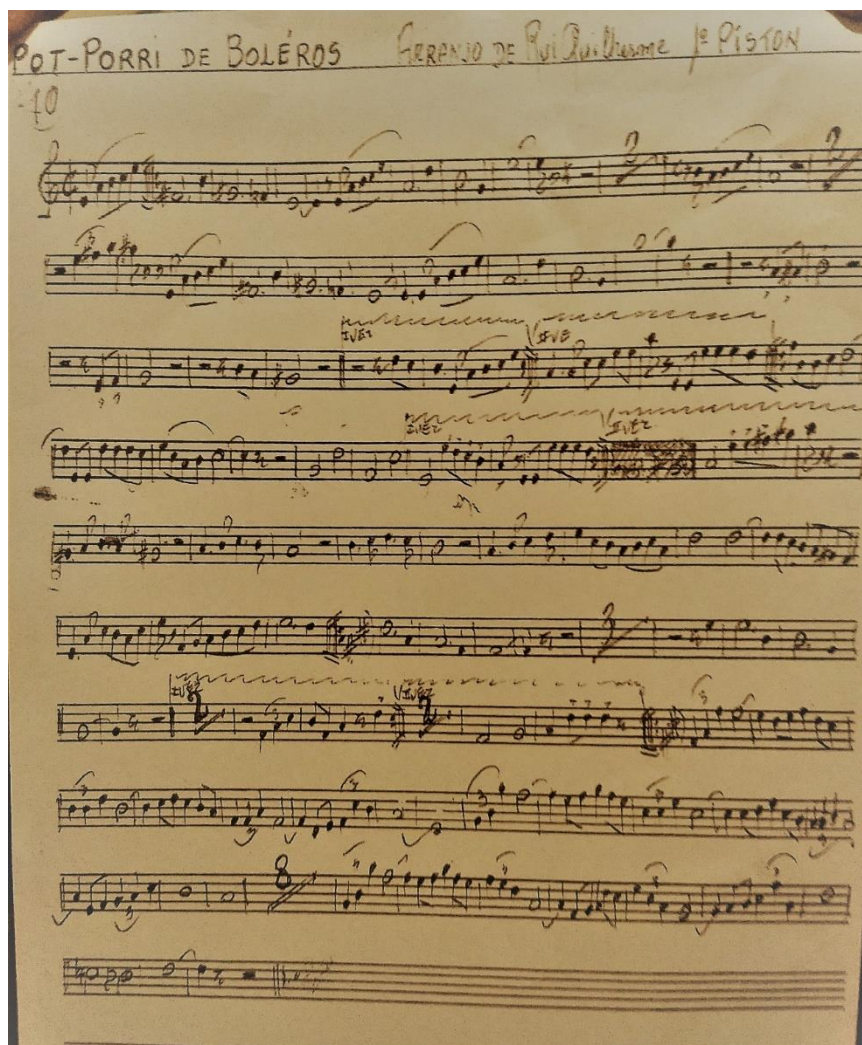


Partitura gentilmente cedida pelo músico Tomaz Pereira Ferreira.

Este tipo de partitura que reunia músicas de forma encadeada (pot-pourri) parece ter sido desenvolvida pelos Jazzes mais organizados, principalmente aqueles formados por músicos que se dedicavam a desenvolver arranjos. Os boleros – mais do que os outros estilos - eram reunidos dessa forma pois, além de haver a necessidade de se prolongar a execução deste gênero musical em um evento (devemos considerar que criavam um clima mais adequado ao encontro dos casais) era um estilo ritmicamente homogêneo, que podia ser executado usando um único groove.¹²⁸

¹²⁸ Idem.

Figura 15 - Partitura do Segundo pot-pourri de Bolero Arranjado pelo músico Rui Guilherme.



Partitura gentilmente cedida pelo músico Tomaz Pereira Ferreira.

RELATÓRIO DE ENTREVISTAS

- Entrevistados: Mestre Manivela; Cristina; Maria Cléia
- Data: 15/06/17
- Local: Cidade do Moju

No dia 15/06/17 (feriado de Corpus Christi) às 7h15min da manhã, iniciamos nossa viagem para entrevistar mestre Manivela. Atravessamos de barco do bairro da Cidade Velha (Belém) para o Porto do Arapari (localizado no município de Barcarena). De lá apanhamos um ônibus e seguimos até a cidade do Moju. A viagem durou cerca de 2h. Após nossa chegada, por volta das 9h20min, fomos recebidos (eu e Carmen) pela Sra. Cristina em sua residência, onde se encontrava o Mestre Manivela. Iniciamos imediatamente a entrevista, mas logo percebemos que o nosso entrevistado - por conta de um AVC sofrido três meses antes - tinha bastante dificuldades com a fala.

O Mestre estava bastante lúcido e disposto, mas tinha dificuldades em transmitir as informações. Deste forma, procuramos direcionar as perguntas às suas filhas Cristina e Maria Cléia, que na medida do possível puderam nos ajudar. A entrevista então, foi conduzida de forma natural, como um bate papo, se estendendo inclusive durante o almoço. Após seu término, por volta das 13h seguimos para casa de sua ex-esposa a qual também nos concedeu 20min de conversa. Regressamos então a Belém por volta das 14h.

OBS. As perguntas das entrevistas foram direcionadas para averiguação das problemáticas da pesquisa de mestrado denominada “Os Jazzes de Igarapé-Miri: dimensões culturais do entretenimento musical moderno (1940-1970)” e foram registradas em áudio, vídeo e fotografias.

FONTES

Entrevistas

Adilson Pantoja dos Santos (neto do músico Raimundo Pretinho). Entrevista concedida em 27 de dezembro de 2016.

Alaci do Carmo Lobato (músico). Entrevistas concedidas em 24 de julho de 2017 e 26 de dezembro de 2017.

Aurino Quirino Gonçalves - Pinduca/Noca (músico/cantor e compositor). Entrevista concedida em 05 de março de 2015 e 07 de março de 2018.

Benedito Pantoja Dos Santos (filho de Manivela). Entrevista concedida em 26 de dezembro de 2017).

Dagoberto Sinimbú de Lima (filho de dono de engenho de cana-de-açúcar). Entrevista concedida em 28 de fevereiro de 2015.

Eládia Quaresma Farias (esposa de Socó, mestre de banguê) *in memoriam*. Entrevista concedida em 19 de outubro de 2015.

Estelita Quaresma Pinheiro (doméstica). Entrevista concedida em 20 de março de 2018.

Geraldo da Silva Sinimbú (comerciante/político). Entrevistas concedidas em 2015 e 2017.

Ionete da Silveira Gama (cantora/compositora). Entrevista concedida em 02 de dezembro de 2014.

Jesus Couto (produtor musical) Entrevista concedida em 31 de agosto de 2017.

João Gonçalves (músico/cantor e compositor) Entrevista concedida em 09 de fevereiro de 2017.

José Alexandre da Silva Gonçalves (organizador de eventos culturais). Entrevista concedida em 26 de dezembro de 2017.

Manoel Domingos de Castro (músico/cantor e compositor) *in memoriam*. Entrevista concedida em 27 de novembro de 2017.

Manoel Luís da Conceição (irmão do músico Manivela). Entrevista concedida em 16 de junho de 2017.

Maria Cleia Tavares dos Santos (filha do músico Manivela). Entrevista concedida em 15 de junho de 2016.

Maria Cristina Souza dos Santos (filha do músico Manivela). Entrevista concedida em 15 de junho de 2016.

Maria Inês Pantoja dos Santos (filha do músico Raimundo Pretinho). Entrevista concedida em 27 de dezembro de 2016.

Nonato Nazareno Araújo da Cunha (sobrinho do músico Sinédrio). Entrevista concedida em 20 de março de 2018.

Octávio Perdigão Sinimbú (sujeito partícipe dos eventos festivos do período estudado). Entrevista concedida em 21 de junho de 2015.

Tomas Pereira Ferreira (músico). Entrevista concedida em 16 de Março de 2018.

Mestre Cesário (capitulador de ladainhas). Entrevista concedida em 01 Maio de 2017.

Grupos de Jazze pesquisados no município de Igarapé-Miri

Jazze Aliança; Jazze Aliancinha; Jazze Batutas do Ritmo; Jazze do Manivela; Jazze do Velho Aires; Jazze Guaraci; Jazze Guarani; Jazze Igarapé-Miri; Jazze Lira Platina; Jazze Oriental; Jazze Os Garotos do Ritmo; Jazze Palha Verde; Jazze Prosperidade; Jazze Santana; Jazze União; Jazze Vera Cruz.

Fontes Bibliográficas

CORREA, Ângela Tereza. *História, cultura e música em Belém: Décadas de 1920 a 1940*. São Paulo. 2010. Tese de Doutorado.

GARCIA, Graça Lobato; LOBATO, Eládio. *Memória dos engenhos do Baixo Tocantins: Antigos engenhos de aguardente; municípios de Abaetetuba e Igarapé-Miri*. Belém: edição do autor, 2011.

GILLER, Marília. “O Jazz no Paraná entre 1920 a 1940: um estudo da obra *O sabiá, fox trot shimmy de José da Cruz*. / Marília Giller. – Curitiba, 2013. 212 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

LABRES FILHO, Jair Paulo. *Que jazz é esse? As jazz-bands no Rio de Janeiro da década de 1920*. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal Fluminense, 2014.

LOBATO, Suely Sinimbú Miranda; LOBATO, Cesarina Corrêa. *Tricentenário da festa de Sant'Ana em Igarapé-Miri*. Belém: edição do Autor, 2014.

LOBO, Edna Ferreira. *Um olhar sobre a festa de Santa Maria da Boa Esperança em Igarapé-Miri: Um patrimônio histórico imaterial que se perdeu*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Faculdade de Educação Tecnológica (FACET). Igarapé-Miri, 2010.

MORAES, Patrich Depailler Ferreira. *O Feitiço Caboclo de Dona Onete: Um olhar Etnomusicológico sobre a trajetória do Carimbó Chamegado, de Igarapé-Miri a Belém*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências das Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2014.

PINTO, Benedita Celeste de Moraes. “Escravidão, fuga e a memória de quilombos na região do Tocantins”. In: *Revista Projeto História*. São Paulo (22). Jun. 2001, p. 333-342.

SALLES, Vicente. “Folclore da região canavieira do Pará”. *Revista Brasil Açucareiros*. N. 2. Ago. 1968 (p. 9-15)

_____. *Sociedades de Euterpe: As bandas de música no Grão-Pará*. [2º Ed.]. Brasília: V. Salles, 1985.

SANTIAGO, J. *Igarapé-Miri: A verdadeira terra da cachaça*. – Belém: FCPTN, 2013.

SILVA, Edilson Mateus Costa da: Carimbó “estilizado”: Entre o folclore e a indústria fonográfica. *XI Encontro ANPUH – PA*, Simpósio Temático 15 – História e Música. UFPA, 2017.

SINIMBÚ, Renato Pinheiro. *“Bangüês”: Música e folclore em Igarapé-Miri (1940-1970)*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) - FACULDADE INTEGRADA BRASIL AMAZONIA, 2015.

VALENTE, Manuel. *Ritmos e rituais da Amazônia Tocantina*. Prelazia de Cametá, 2012.

Referências Bibliográficas

- ABREU, Martha. *Da senzala ao palco: canções escravas e racismo nas Américas (1870-1930)*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2017.
- ALBERTI, Verena. Fontes Orais. História dentro da História. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 155-202.
- BAKHTIN, Mikhail: “o discurso na vida e o discurso na arte”. In: DIETZSCH, M. J. (Org.) *Espaços da linguagem na educação*. São Paulo: Humanitas, 1999, p. 11-39.
- BARROS, José D’Assunção. *O Campo da História: Especialidades e Abordagens* – Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.
- BECKER, Howard S. 2008 [1963]. *Outsiders. Estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Zahar.
- BOLÃO, Oscar. *A Bateria. Projeto Músicos do Brasil: Uma Enciclopédia*, 2009. p.4. Apud.
- BEVILACQUA, David Moore. *A apropriação cultural do espaço e a formação da bateria moderna no Brasil*. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Geografia) – Universidade de São Paulo (USP), 2015.
- BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e abusos da história oral*. (8ª edição) Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 183-191.
- _____. “Espaço social e espaço simbólico”. In: _____. *Razões práticas. Sobre a teoria da ação*. Campinas, SP: Papirus, 1996.
- BURKE, Peter. *A Escrita da história: Novas perspectivas (org.)* – São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.
- _____. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800*. Tradução Denise Bottmann. – São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. *O Renascimento italiano – cultura e sociedade na Itália*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Nova Alexandria, 2010.
- CAMPBELL, Shirley. A estética dos outros. *Proa – Revista de Antropologia e Arte* [on-line]. Ano 02, vol. 01, n.02, nov. 2010.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da Modernidade*; tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de C. *Entendendo o folclore e a cultura popular*. Carta escrita em fins dos anos de 1980, para o Setor de Difusão do Museu do Folclore Édison Carneiro. Texto integral publicada no periódico The Atheneum, de Londres, disponível em Vilhena: 1997, pps 307-308.

CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações*. Trad. de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difusão Editora, 1988, 244 p.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

COSTA, Antonio Maurício Dias da. *Cidade dos sonoros e dos cantadores: estudo sobre a era do rádio a partir da capital paraense*. Belém: Imprensa Oficial do Estado. 2015.

DAMATTA, Roberto. *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura. *No tempo dos seringais: O cotidiano e a sociedade da borracha*. São Paulo: Editora Atual, 1997, pp. 17-22.

FITZGERALD, F. Scott. *This Side of Paradise*. New York: Charles Scribner's Sons, 2017.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France. Pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

GEERTZ, Clifford. “A arte como um sistema cultural” In: *O Saber Local*. Petrópolis: Vozes, 1997, pp. 142- 181

GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência, terror: Quatro ensaios de iconografia política*. Tradução de Federico Carotti, Júlio Castañon Guimarães e Joana Angélica d'Avila Melo. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*: tradução de Maria Célia Santos Raposo. 17. ed. – Petrópolis, Vozes, 2009.

GRAMSCI, Antonio. *Os Intelectuais e a Organização da Cultura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A, 1982.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória coletiva*. Trad. de Laurent Léon Schaffter. São Paulo, Vértice/Revista dos Tribunais, 1990.

HALL, Stuart. “A desconstrução do popular”. In. HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HOBBSBAWM, Eric. *História social do jazz* [tradução Ângela Noronha]. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____. *Sobre História*; tradução Cid Knipel Moreira. – São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Tempos Interessantes: uma vida no século XX*. Tradução S. Duarte. – São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

HOSIASSON, José. “El Jazz e Hispanoamérica: Interesante Caso de Retroalimentación”. In: *Revista Musical Chilena*, Ano XLII, enero-junio, 1988, Nº169, pp. 37-42

IKEDA, Alberto T. “Apontamentos Históricos sobre o Jazz no Brasil: primeiros momentos”. *REVISTA DE COMUNICAÇÃO E ARTES* – Vol. 13, 1984.

KELLNER, Douglas. *A Cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*; tradução de Ivone Castilho Benedetti. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2001.

LONDRES, Cecília. “Cultura e saber do povo: uma perspectiva antropológica”. *Revista Tempo Brasileiro Patrimônio Imaterial*. Out-Dez nº 147 pp. 69-78. Rio de Janeiro, 2001.

MANDELBAUM, David G. “The study of life history: Gandhi”. *Current Anthropology*, vol.14, June, 1973.

MARX, Karl. “O 18 Brumário de Luís Bonaparte”. In: *Os Pensadores*. Vol. XXXV. São Paulo: Abril, 1974.

MAUÉS, Raymundo Heraldo. *Padres, pajés, santos e festas: catolicismo popular e controle eclesiástico. Um estudo antropológico numa área do interior da Amazônia* – Belém: Cejup, 1995.

MAUSS, Marcel. “Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa e de eu”. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

MELLO, Zuza Homem de. *Música nas veias: memórias e ensaios*. São Paulo: Ed. 34, 2007.

MURILLO, Aline Lopes. “O uso das biografias nas pesquisas antropológicas”. *Revista Perspectivas Sociais*. Pelotas, Ano 2, N. 1, p. 2-10, março/2013.

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

NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Projeto História. São Paulo: PUC-SP. N° 10, p. 12. 1993.

PEREIRA, J. B. “O Negro e a Comercialização da Música Popular Brasileira”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 8, p. 7-15, 1 jun. 1970.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. 2. Ed., 1. Reimp. Belo Horizonte: Autêntica. 2005.

POLLAK, Michael. “Memória e identidade social”. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

PORTELLI, Alessandro. *Ensaio de história oral*. [seleção de textos Alessandro Portelli e Ricardo Santhiago; Tradução de Fernando Luiz Cassio e Ricardo Santhiago]. São Paulo: Letra e Voz, 2010 (Coleção Ideias).

PRINS, Gwyn “História Oral”. In: BURKE, Peter, (org.). *A Escrita da história: novas perspectivas* – São Paulo: Editora da Unesp, 1992.

RADCLIFFE-BROWN, Alfred Reginald. 1973 [1935; 1940]. “Sobre o conceito de função em ciências sociais”; “Sobre a estrutura social”. *Em Estrutura e Função na Sociedade Primitiva*. Petrópolis: Vozes. pp. 220-231; 232- 251.

RODRIGUES, Carmen Izabel. “Caboclos na Amazônia: a identidade na diferença”. In. *Novos Cadernos*. NAEA v. 9, n. 1, jun. 2006, (p. 119-130).

_____. *O negro no Pará, sob o regime da escravidão*. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas Serv. de publicações [e] Univ. Federal do Pará, 1971.

THOMPSON, E.P. *Costumes em Comum*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *Música Popular: do Gramofone ao Rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.

VEDANA, Hardy. *Jazz em Porto Alegre*. Porto Alegre: L&P, 1987.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*; tradução Marie-Anne Kremer. 2. ed. – Belo horizonte: Editora UFMG, 2013.