



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

**RENATO PINHEIRO SINIMBÚ**

**Jazzes e Banguês: Um estudo sobre a música e a sociedade do Baixo Tocantins  
(1940 – 1970)**

**BELÉM/PA**

**2025**



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

**RENATO PINHEIRO SINIMBÚ**

**Jazzes e Banguês: Um estudo sobre a música e a sociedade do Baixo Tocantins**  
**(1940 – 1970)**

Tese de doutorado apresentada ao programa de Pós-graduação em História Social da Amazônia (PPHIST), da Universidade Federal do Pará (UFPA), como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em História Social da Amazônia.

Orientador: Professor Dr. Antonio Maurício Costa.

**BELÉM/PA**

**2025**

**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.  
Jazzes e Banguês : Um estudo sobre a música e a sociedade do  
Baixo Tocantins / Renato Pinheiro Sinimbú. — 2025.  
176 f. : il. color.

Orientador(a): Prof. Dr. Antonio Maurício Costa  
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de  
Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em  
História, Belém, 2025.

1. Jazzes. 2. Banguê . 3. Música do Baixo Tocantins . I.  
Título.

CDD 981.14

---

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: Mapa da região do Baixo Tocantins – Pará.....	37
FIGURA 2: Tabela com dados sobre a população escrava dos municípios do Pará .....	43
FIGURA 3: Fotografia do banjo de Mestre Socó.....	51
FIGURA 4: Fotografia de um aparelho de rádio do período estudado.....	70
FIGURA 5: Fotografia de partitura da música “Mambo Negro” .....	73
FIGURA 6: Quadro gráfico sobre o período de atividade dos jazzes e banguês e sua relação com aparelhos sonoros.....	80
FIGURA 7: Foto da partitura de banguê “Fita verde” .....	92
FIGURA 8: Foto da partitura de banguê “Oh! Mana, minha mana” .....	93
FIGURA 9: Foto da partitura de banguê “Não tem café nem açúcar” .....	95
FIGURA 10: Foto da capa do CD “Mestre Socó – Banguê da Ilha” .....	100
FIGURA 11: Foto da partitura “Ladainha de Nossa Senhora – Opus 1” .....	127
FIGURA 12: Foto de Capa das partituras da Ladainha do “Sagrado Coração de Jesus de Igarapé-Miri” .....	128
FIGURA 13: Foto da partitura do toque dos sinos da Igreja de Sant’Ana.....	129
FIGURA 14: Fotos de recortes de jornal sobre as ladainhas.....	132
FIGURA 15: Fotos de recortes de jornal sobre as ladainhas (02) .....	133
FIGURA 16: Fotos de recortes de jornal sobre as ladainhas (03) .....	134
FIGURA 17: Foto do conjunto de partituras da “Ladainha ao Sagrado Coração de Jesus de Igarapé-Miri” .....	135
FIGURA 18: Foto de recorte de jornal sobre o “Jazze Igarapé-Miri” .....	139
FIGURA 19: Foto da partitura da música “Amável” .....	144
FIGURA 20: Foto da partitura da música “Dobrado de Rui Guilherme” .....	145
FIGURA 21: Foto da partitura de “Pout pourri de boleros” .....	146

FIGURA 22: Foto da partitura da música “Mater Puríssima” .....	147
FIGURA 23: Foto da capa do disco “Carimbó e Sirimbó do Pinduca” .....	153
FIGURA 24: Foto da capa do disco “Siriá, Mestre Cupijó e seu ritmo” .....	156
FIGURA 25: Foto da capa do disco “Solano e seu conjunto” .....	157
FIGURA 26: Foto da capa do disco “Os Muirquitãs no Carimbó” .....	158
FIGURA 27: Foto da capa do disco “Os Populares de Igarapé-Miri – Lambadas incrementadas” .....	159

## RESUMO

A pesquisa tem como objetivo explorar a interação entre música, cultura e sociedade na região do Baixo Tocantins, Pará, entre 1940 e 1970. Para isso, focaliza duas formações musicais locais: os Jazzes, com influência cosmopolita e ligada à modernidade, e os Banguês, marcados pela tradição rural e comunitária. O estudo busca demonstrar como essas práticas musicais coexistiam e dialogavam em um contexto de transformações sociais e econômicas, incluindo o advento do rádio. Os Jazzes, originados em influências norte-americanas, representavam o entretenimento moderno e eram associados às elites locais. Já os Banguês incorporavam instrumentos e ritmos artesanais, relacionados às festividades religiosas e à tradição afrodescendente. Contudo, apesar de possuírem características contrastantes, ambos contribuíram para a construção de uma identidade musical única, refletindo tensões entre modernidade e tradição. Utilizando a história oral, análise documental e comparativa, esta tese também busca discutir o papel da música na formação de hierarquias sociais, nos espaços de lazer e na inclusão de músicos negros na sociedade local. Por último, enfatiza que a música foi um elo entre o rural e urbano capaz de promover negociações culturais e transformações identitárias que caracterizaram a história social da região.

Palavras-chave: Jazze; Banguê; Música do Baixo Tocantins.

## **ABSTRACT**

The research aims to explore the interaction between music, culture and society in the region of Baixo Tocantins, Pará, between 1940 and 1970. To this end, it focuses on two local musical formations: Jazz, with a cosmopolitan influence and linked to modernity, and Banguês, marked by rural and community tradition. The study seeks to demonstrate how these musical practices coexisted and interacted in a context of social and economic transformations, including the advent of radio. Jazzes, originating from North American influences, represented modern entertainment and were associated with local elites. The Banguês incorporated artisanal instruments and rhythms, related to religious festivities and Afro-descendant tradition. However, despite having contrasting characteristics, both contributed to the construction of a unique musical identity, reflecting tensions between modernity and tradition. Using oral history, documentary and comparative analysis, this thesis also seeks to discuss the role of music in the formation of social hierarchies, in leisure spaces and in the inclusion of black musicians in local society. Finally, it emphasizes that music was a link between rural and urban areas capable of promoting cultural negotiations and identity transformations that characterized the social history of the region.

Keywords: Jazze; Banguê; Music from Baixo Tocantins.

## 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, deve 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 (*in memoriam*), primeiramente por me incentivar a cultivar e praticar bons valores, e, em segundo, 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 e Tony Leão. Muito obrigado por compartilhar seus conhecimentos e aceitarem contribuir para a construção deste trabalho.

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

Aos familiares de nossos entrevistados. Muito obrigado por nos receberem com alegria e boa vontade. Foi uma honra poder conhecer e retratar a história que também é de vocês!

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

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

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>CAPÍTULO 1 – Os Jazzes: Dimensões culturais do entretenimento musical moderno no Baixo Tocantins</b> .....	21
1.1 – Jazzes: algumas considerações bibliográficas.....	21
1.2 – Sobre as fontes.....	28
1.3 – Sobre os termos: jazz e jazze.....	33
1.4 – O Baixo Tocantins.....	37
1.5 – Considerações prévias sobre os dois municípios.....	37
1.6 – As inovações instrumentais.....	44
1.6.1 – A Bateria.....	46
1.6.2 – Percussão.....	49
1.6.3 – O Banjo.....	50
1.6.4 – O Baixo.....	52
1.6.5 – Os Instrumentos de Sopro.....	52
1.6.6 – O Canto.....	54
1.6.7 – O Som do Salão.....	56
1.7 – Aprendizagem, organização e profissionalização.....	56
1.8 – Os Jazzes a mídia e as práticas musicais locais.....	65
1.9 – Considerações sobre o cenário cultural dos municípios estudados.....	75
<b>CAPÍTULO 2 – Os Jazzes e o cenário musical amazônico</b> .....	82
2.1 – Considerações sobre o termo “Pau e Corda” .....	82
2.2 – Os grupos de Pau e Corda do Baixo Tocantins (século XX) .....	84
2.2.1 – O Banguê e a Mucura.....	85
2.2.2 – As Chulas de Banguê.....	91
2.2.3 – Mestre Socó e o Banguê da Ilha.....	99
2.2.4 – Fofoi e Fofeia.....	102
2.3 – As Bandas de Transição.....	106
2.3.1 – Os Conjuntos.....	106

2.3.2 – A Lacapaca.....	107
2.4 – A relação dos grupos de Pau e Corda com os Jazzes.....	108
2.5 – Os Jazzes em outra região amazônica.....	110
<b>CAPÍTULO 3 – Elementos para uma história social dos jazzes.....</b>	<b>114</b>
3.1 – A música e os músicos do Baixo Tocantins.....	115
3.2 – Religiosos, eruditos e jazzistas.....	122
3.3 – Músicos e mediadores culturais.....	136
3.4 – A tradição musical regional e o desenvolvimento dos jazzes.....	139
3.5 – Compositores e obras.....	143
3.6 – A hibridação musical como ponto de partida na construção de artistas paraenses.....	150
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>166</b>
<b>FONTES.....</b>	<b>169</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>171</b>

## INTRODUÇÃO

Desde o ano de 2013, tenho realizado pesquisas no sentido de compreender a trajetória de sujeitos músicos que atuaram em meados do século XX na região do Baixo Tocantins. Esses estudos, que inicialmente concentraram-se nos Banguês<sup>1</sup> do município de Igarapé-Miri, posteriormente, foram ampliados para também entender os jazzes<sup>2</sup> existentes nos municípios de Igarapé-Miri e Abaetetuba. Os resultados obtidos após sete anos de pesquisa e o crescente acesso a fontes oriundas de outros municípios me possibilitaram perceber que esta região, apesar de muito extensa, possuía expressões culturais parecidas e, ainda que evidenciássemos divergências em algumas localidades específicas, estas, quase sempre correspondiam a variações dos mesmos fenômenos, pois, em sua maioria, mantinham elementos em comum.

Nos municípios em que realizei pesquisas (Igarapé-Miri e Abaetetuba), as fontes mostraram que, nos anos de 1940 a 1970, houve intensa realização de práticas religiosas, como as ladainhas<sup>3</sup>, as folias de santo<sup>4</sup> e as esmolações<sup>5</sup>. Também em ambos foi detectada forte atuação das formações musicais Jazze e Banguê. A grande explicação para essa constatação não se localiza apenas em um certo modismo da época (os jazzes estavam certamente ligados a um modismo musical e comportamental cosmopolita), dialoga amplamente com a configuração socioeconômica e religiosa que englobava e contribuía para a formação da região tocantina. Por outro lado, o alcance geográfico dessas práticas também revelou que havia grande atividade de sujeitos que se deslocavam conforme as necessidades culturais/religiosas/econômicas entre as centenas de localidades que compunham a região.

---

<sup>1</sup> Grupos musicais formados de maneira improvisada (menos comprometidos com a atuação profissional). Geralmente associados ao lazer e às práticas do catolicismo popular na região tocantina (SINIMBÚ, 2019).

<sup>2</sup> 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 (SINIMBÚ, 2019).

<sup>3</sup> 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).

<sup>4</sup> Ritual religioso em que se homenageia um santo. Este, geralmente, era feito apresentando-se a imagem do santo aos moradores de uma comunidade diante de sua bandeira tremulante e acompanhada por músicos que tocavam suas folias (SINIMBÚ, 2019).

<sup>5</sup> Prática em que um ou alguns capituladores solicitavam 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) (SINIMBÚ, 2019).

Não tardou para percebermos que o principal campo de atuação musical da primeira metade do século XX era o religioso. A maciça presença católica herdada e certificada histórico/socialmente tinha como tradição a eleição de santos padroeiros; a sustentação de seus mitos de origem; a confecção de imagens e a organização de festividades em torno destes. Esse se tornou o universo propício para o desenvolvimento das paradas de ladainhas, dos grupos musicais especializados em folias de santo e em uma música com “feições” eruditas (aos moldes europeus) produzida dentro das igrejas mais estruturadas da região.

Nas pesquisas “Banguê: Música e folclore em Igarapé-Miri” (SINIMBÚ, 2015); “Os Jazzes de Igarapé-Miri: Dimensões culturais do entretenimento moderno no Baixo Tocantins” (SINIMBÚ, 2018) e no artigo “Ladainhas e Esmolações: Práticas do catolicismo popular como espaço de formação musical” (SINIMBÚ, 2021), procuro demonstrar as múltiplas relações existentes entre os eventos religiosos católicos e o desenvolvimento musical na região. As centenas de comunidades tinham como ponto de confraternização a festividade do seu santo padroeiro. Esses eventos, geralmente realizados em dez dias, representavam o principal momento de reunião dos integrantes das comunidades, de devoção, agradecimento e de lazer. Por isso, representavam grande oportunidade para aqueles que optavam pelo ofício musical. É importante ressaltar que todos os dias de uma festividade de santo estavam divididos em dois momentos principais: religioso e festivo. O religioso era celebrado com a realização das ladainhas<sup>6</sup> e o festivo era conduzido pelos grupos de banguê e, nos dias mais importantes, pelos jazzes. Dois momentos em um mesmo dia, oportunos à música e àqueles que se dedicavam a realizá-la.

A esmolação mostrou-se como uma das mais interessantes interações entre a música e a religião. Prática bastante comum em que um ou mais capituladores juntamente com alguns músicos emprestavam uma imagem de santo (de preferência de prestígio) para esmolar em momentos não festivos em outras comunidades. Essa prática se estendia por todos os meses do ano e possibilitava a esses sujeitos angariarem dinheiro, alimentos e objetos em troca de seus serviços (SINIMBÚ, 2021).

---

<sup>6</sup> Como não havia padres disponíveis na zona rural, estes, quando solicitados pelas comunidades mais influentes, ficavam reservados para os dias principais: ramada, mastro e círio (SINIMBÚ, 2019). 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 e frutas (geralmente erguido em frente ao barracão); o círio, era o dia em que se realizava a procissão com a imagem do santo, e o último dia, também chamado de dia da festa, quando se finalizavam os festejos (SINIMBÚ, 2019, p. 43).

Obviamente, a oferta e a intensidade de todas essas práticas religiosas e musicais geraram saberes e especializações e se consubstanciaram em um campo de atuação. Por outro lado, o aumento da tradição festiva de algumas comunidades, a chegada do rádio e o advento dos jazzes no final dos anos de 1930 naquela região, favoreceu o desenvolvimento de um campo secular e inaugurou fase de atuação musical caracterizada principalmente por novas performances e pelo desenvolvimento mais nítido do processo de profissionalização de músicos. A partir desse momento, o campo musical tornou-se ainda mais abrangente e favorável ao ganho financeiro, ao aumento do prestígio social e à inclusão de alguns sujeitos negros naquela sociedade (SINIMBÚ, 2018).

Os grupos de jazz, banguê, juntamente com as parselhas de ladainhas e os grupos de folia, abarcavam uma grande variedade de papéis artísticos/perfomáticos. Era a competência para a realização de alguns desses papéis que determinava as distinções no campo musical e que definiam hierarquias fundamentais para o processo de construção do prestígio artístico e social (SINIMBÚ, 2018). As interações e os embates gerados e vividos nesses processos e a análise das trajetórias desses músicos são os principais objetivos desta pesquisa, pois contribuem para a compreensão da totalidade dinâmica social da região. Sendo assim, concentramos nossos estudos nas práticas musicais citadas no intuito de entendermos a história dos sujeitos e dos processos em que estavam emersos.

Na região do Baixo Tocantins, o “gosto” da modernidade, foi experimentado em grande medida através do rádio e da dança a partir dos anos de 1930. O rádio, que adentrava os municípios da região como novidade tecnológica, dava início a um processo de difusão da música em uma proporção não antes observada e contribuía para a divulgação de ritmos frenéticos que através da dança se tornavam verdadeiras sensações. Esses processos modernos e cosmopolitas, contribuíram para que alguns músicos organizassem uma estrutura musical conhecida mundialmente como *jazz band* e que se popularizou na região como “jazz” (como afirmamos anteriormente, essa mudança estava ligada a um modismo musical da época). Esses grupos buscavam se adequar instrumentalmente para reproduzir as músicas que eram popularizadas pelo rádio (SINIMBÚ, 2018).

Os novos arranjos de relação entre a mídia, a música e os músicos também suscitaram novas configurações sociais na região. Com os jazzes, os promotores de eventos religiosos passaram a impulsionar suas festas de santo promovendo grandes bailes dançantes, os políticos passaram a utilizá-los como atrações de seus eventos, já os músicos viam nesse tipo de formação musical popular a oportunidade de se profissionalizar, constituir carreiras, “conquistar” os

grandes centros, inserir-se em outros circuitos musicais, obter maior ganho econômico e aumentar o seu prestígio social (SINIMBÚ, 2018).

É mister enfatizar que a organização e atuação dos jazzes se deu via processos de interação e embates com grande parte dos grupos musicais já existentes na região. Entretanto, foram com os grupos de banguê (também conhecidos como “Mucura” no município de Abaetetuba) que esses processos se tornaram mais intensos. E isso se deve ao fato de que, até o advento dos jazzes, eram os banguês que ocupavam e desempenhavam as funções musicais nas comunidades tocantinas.

Optamos por analisar e discutir esse universo de práticas musicais pré-existentes na região como uma espécie de contraponto aos jazzes, tendo em vista que: eram compostos por instrumentos confeccionados artesanalmente com recursos naturais da região; que atuavam de forma ampla e que muitos destes (banguê, mucura, fofoi e fofioia) produziam músicas com versos ligados à vida cotidiana. Essas características se mostravam em contraste com a dos grupos de jazzes que possuíam uma formação instrumental baseada em instrumentos industrializados, que eram destinados para a reprodução de uma música comercializada e globalizada e se “afinavam” com as modas da modernidade, portanto, com sonoridades e costumes ditados inicialmente de fora para dentro daquela sociedade. Enfatizamos que entendemos não haver separação entre tradição e modernidade e, da mesma forma, não existir atuação destas categorias em campos sociais distintos. Partimos do pressuposto que a modernidade, aqui pensada como uma temporalidade histórica marcada pelas transformações tecnológicas, comunicacionais, científicas e de empreendimentos de modernização econômica, dialogava e interagia com uma tradição local, aqui pensada como um modo de vida alicerçado por costumes tradicionais, pela moral católica e que se desenvolvia em meio a tecnologias baseadas em elementos da natureza. A ideia de modernidade aqui discutida está em acordo com as definições de Berman (1986) e traduz a experiência de tempo e espaço que temos de nós mesmo e dos outros, de possibilidades que podem ser experimentadas de forma compartilhada, de aventura, de poder, de alegria, de crescimento, de autotransformação e de transformação das coisas em redor.

É experiência que anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia; nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia (BERMAN, 1986, p. 11).

Hobsbawm (1990) sugere de forma simplificada que a modernidade representa o interesse pela mudança, enquanto a tradição representa o interesse pela permanência.

É através dessa relação entre o moderno e o tradicional, aqui representados respectivamente pelos jazzes e as práticas musicais pré-existentes na região, que buscamos discutir as identidades musicais do Baixo Tocantins e as questões sociais ligadas à música, ponderando que no período estudado existia uma série de fatores particulares que diferiam de outras partes do Brasil e do mundo e tornavam a experiência dos sujeitos com a música algo particular. A configuração geográfica, os meios de transporte, a estrutura dos salões, as formas de escuta, as questões morais e religiosas, dentre outros fatores, se apresentavam de maneira ativa e influíam no contato, na relação e no “uso” dado à música.

Por consideramos o período estudado como um momento de grandes transformações tecnológicas, musicais e sociais associadas ao que denominamos genericamente “modernidade”, e pretendendo estudar tal modernidade em sua dinâmica, optamos por dividir nossas análises em três capítulos de maneira a se complementarem.

No primeiro capítulo intitulado “*Os Jazzes: dimensões culturais do entretenimento musical moderno*”, procura-se discutir o processo de formação desses grupos musicais discorrendo sobre sua difusão mundial, suas características gerais e seu aparecimento no Brasil, no Pará e na região do Baixo Tocantins. Busca-se perceber acima de tudo sua relação com o mercado fonográfico emergente, com a mídia e com os promotores de eventos, procedendo a análises comparativas para ressaltar os pontos de contato e as diferenciações entre os jazzes das diversas localidades do Baixo Tocantins. Os jazzes trouxeram consigo uma nova cultura musical que sugeria para os músicos não apenas novos padrões de organização instrumental, mas principalmente comportamental: estudo técnico de instrumentos, novas performances, apresentação visual diferenciada e atualização constante de repertórios são algumas das modificações de padrões discutidas nesta seção.

O segundo capítulo, denominado “*Os jazzes e o cenário musical amazônico*” procura mapear, de forma panorâmica, as tradições musicais mais evidentes dos municípios de Igarapé-Miri e Abaetetuba que adentraram o século XX, interagindo e/ou fazendo contraponto aos jazzes. Nesse cenário, destacam-se os grupos conhecidos genericamente como “pau e corda”. O objetivo deste capítulo é informar o leitor sobre uma tradição musical, em grande parte herdada dos cativos que naquela região desenvolviam o trabalho escravo nas lavouras e nos engenhos de cana-de-açúcar<sup>7</sup>, descrevendo sobre os recursos naturais utilizados para confecção

---

<sup>7</sup> Os ritmos banguê e samba de cacete correspondem “anteriormente a uma musicalidade de ritmos e rituais africanos reformulados a partir do universo amazônico” (VALENTE, 2012, p.56).

de instrumentos, a particularidade dos ritmos, as formas de manutenção e reprodução da tradição, os signos locais contidos na poética e os diversos ambientes em que a música se desenvolvia. Por último, procedemos a uma breve análise comparativa entre os jazzes do Baixo Tocantins e os da região de Manacapuru–AM.

O terceiro capítulo, intitulado “*Elementos para uma história social dos jazzes*” aborda o comportamento dos músicos diante das transformações operadas no campo musical e social. Busca-se mapear os processos de aprendizagem, organização e atuação, e também discutir sobre os processos de discriminação, resistência e subsistência<sup>8</sup>. As análises partem das histórias de vida de alguns músicos da região, tendo em vista suas trajetórias artísticas. É importante frisar que o músico atuava como um interlocutor, recebendo informações musicais e as reinterpretando.

Neste capítulo, os salões de festas foram importantes *locus* de pesquisa. Esses ambientes, além de corresponderem a locais onde a música consolidava o seu ciclo mídia/grupos musicais/público, eram também espaços bastante adequados para se observar a interação social dos sujeitos: homem/mulher/criança; patrões/trabalhadores; brancos/negros; elite/classes populares, etc.

Para interpretarmos as questões do passado, utilizamos grande variedade de fontes. Isso foi necessário primeiramente pela diversidade de práticas musicais<sup>9</sup> detectadas na região do Baixo Tocantins no período estudado. Apesar de uma existência intensa, contundente e duradoura dos jazzes e dos banguês na região, percebemos que grande parte do que precisávamos entender estava na memória coletiva dos sujeitos, principalmente daqueles que participaram diretamente dos processos musicais. Por isso, foi necessário, primeiramente, mapeá-los e contatá-los para realizar entrevistas e acessar, quando possível, algumas documentações pessoais. Levando em consideração que grande parte dos eventos festivos acontecia nas comunidades de santo, localizadas na área rural dos municípios de Abaetetuba e Igarapé-Miri, precisamos adentrar os rios e realizar viagens de barco visitando as comunidades. Esse foi um processo longo que se estendeu por aproximadamente 7 anos. Todas as entrevistas

---

<sup>8</sup> Sinimbú (2019) demonstra que na sociedade açucareira do Baixo Tocantins havia uma considerável segmentação social que não se apresentava mediante uma separação entre mundos (dos negros, dos brancos, dos não escolarizados, etc.), mas era demarcada na convivência, por regras que proibiam, por exemplo, a dança de negros em determinados barracões ou o acesso destes em determinados dias de uma festividade. Demonstra também que esses sujeitos tinham grandes dificuldades para ascender socialmente, e que a música se tornou um meio bastante eficaz de obter prestígio social e consequentemente “quebrar” alguns desses paradigmas.

<sup>9</sup> Utilizamos em nosso trabalho o conceito desenvolvido por Sônia Chada (2007). Para a autora, “prática musical deve ser entendida como uma expressão formal que se relaciona com um conteúdo e um significado simbólico, remetendo a referentes exteriores, tais como a organização social, mitos e rituais. Assim, as ideias e conceitos expressos musicalmente podem ser interpretados consoante o sistema cultural no qual se inserem”. (CHADA, 2007, p.3).

foram registradas em áudio e grande parte delas, também em vídeo. Os sujeitos contatados em sua grande maioria foram músicos e partícipes dos processos musicais. Algumas histórias de vida foram conseguidas por meio de entrevistas com familiares de músicos. Esse foi o caso de Raimundo dos Santos (Raimundo Pretinho), Mestre Manivela e Mestre Socó. Entendemos que o caminho mais adequado para as análises seria a história oral. Contudo, considerando a idade avançada de grande parte de nossos interlocutores e alguns problemas inerentes à memória, percebemos que deveríamos obter um número bastante considerável de informações sobre as mesmas questões e fazer um cotejamento entre elas, dessa forma obteríamos mais segurança. Alguns interlocutores precisaram ser reentrevistados para podermos elucidar algumas questões pendentes às nossas discussões. Esse foi o caso de Pinduca, Geraldo Sinimbú, Alaci Lobato e dona Eládia Farias.

Os objetos culturais estudados e os processos aos quais estavam ligados (indústria fonográfica, rádio, cinema, religião, etc.) nos impeliram a uma ampla análise de fontes. Sobre a escolha de quais municípios comparar e estudar, concordamos com Peter Burke (2002) ao aduzir que os verdadeiros objetos de um estudo comparativo são os “equivalentes funcionais” das diferentes sociedades. Demonstraremos mais adiante que os padrões de organização socioeconômico e cultural dos municípios escolhidos (Igarapé-Miri e Abaetetuba) se parecerem. Portanto, um estudo mais aprofundado e comparativo entre a música produzida nestas cidades pode revelar tendências, padrões e diferenciações sociais tão úteis ao entendimento histórico.

Para isso, buscamos fazer uma análise comparativa entre o funcionamento das formações musicais jazz e banguê no período de 1940 a 1970<sup>10</sup>. Enumeramos nossos objetivos na seguinte sequência: 1) Detectar, catalogar e analisar os grupos de jazz e banguê existentes nos municípios de Igarapé-Miri e Abaetetuba; 2) Comparar suas características e funcionamento; 3) Perceber a relação entre essas formações musicais e os movimentos culturais mais amplos. 4) Perceber através da história de vida de alguns músicos os processos de formação musical, performances, agência, discriminação, resistência e subsistência; 5) Demonstrar como o ambiente musical festivo era utilizado pelos diversos grupos sociais como espaço de disputa de poder. Estas, obviamente, correspondem às questões a serem investigadas e comparadas.

---

<sup>10</sup> Peter Burke (2002) explica que, apesar de os historiadores tenderem a rejeitar o método comparativo, alegando estarem interessados no específico, a comparação sempre ocupou um lugar central em teoria social. Max Weber (1986) explica que estamos absolutamente de acordo que a história deva estabelecer o que é específico, mas isso só é possível se primeiro encontrarmos o que está faltando. Desta forma, é apenas graças à comparação que conseguimos ver o que não está lá: em outras palavras, entender a importância de uma ausência específica.

Utilizaremos as duas formas de abordagens do método comparativo: a que particulariza e a que generaliza, pois entendemos que ambas se completam<sup>11</sup>. Sem dúvidas, necessitaremos utilizar modelos para as comparações, mas sem perder de vista que estes correspondem a construções intelectuais simplificadoras da realidade e cujo objetivo é salientar o recorrente, o geral e o típico, apresentados na forma de características ou atributos. Pretendemos utilizar os dois tipos de modelos contrastantes de sociedade: o consensual e o conflituoso. O modelo consensual destaca a importância dos vínculos sociais, da solidariedade social, da coesão social; já o modelo conflituoso dá ênfase à contradição e ao conflito social. Os dois modelos são simplificações, naturalmente, mas ambos contêm ideias importantes, pois é impossível encontrar uma sociedade em que não existam conflitos, do mesmo modo que, sem a existência da solidariedade, não haveria nem sequer sociedade (BURKE, 2002). No caso desta pesquisa específica, é importante problematizar a relação entre os modelos de “cidade e campo”; os sistemas econômicos e as relações de trabalho; e os modelos de sociedade tradicional e moderna nos municípios estudados.

A história cultural parece ser, à primeira vista, um terreno pouco promissor para o emprego de modelos, entretanto a comparação é um modelo também utilizado pelos historiadores sociais e culturais. O termo “classe”, por exemplo, é utilizado frequentemente, também observamos a construção e utilização de termos como: renascença, barroco, romântico, etc. O uso de termos como estes pode ser justificado por serem convenientes para fazer referências a um conjunto de características, pois, em alguns momentos elas são importantes. Contudo, entendemos que em algumas situações o mais adequado é usar alguns termos no plural, localizando-os no tempo e no espaço de modo a mostrar algumas especificidades (BURKE, 2002).

O "estímulo antropológico" de nossa pesquisa aparece não visando construir modelos e fornecer, destes, análises cabais, mas da necessidade de, através destes, identificarmos novos problemas, formas, normas, sistema de valores, expressões simbólicas e rituais. Buscamos analisar não somente o modelo de trabalho ou o modelo cultural, mas de que forma se davam

---

<sup>11</sup> Os estudos que consideram essas abordagens em conjunto têm se mostrado bastante proveitosos. Em história econômica, por exemplo, os processos de industrialização são vistos frequentemente de uma perspectiva comparativa. Também são capazes de revelar padrões causais e são úteis para demonstrar as semelhanças e as diferenças, o que não combina, ou, novamente, se utilizando de uma expressão de Weber, para demonstrar o que “não está lá” (1986). O que não aproveitaremos deste método é, em primeiro lugar, a premissa de que as sociedades “evoluem” de acordo com uma sequência inevitável de estágios (o problema nesse sentido, é fazer um estudo comparativo que não seja evolucionista e nem estático), e em segundo lugar, não utilizaremos como ponto de partida de nossas comparações, padrões e conceitos eurocêtricos para embasar nossas análises (As análises baseadas em padrões eurocêtricos geralmente não consideram as particularidades culturais de outras sociedades, sempre as analisam em função da cultura europeia).

as diversas dinâmicas desses modelos: quais eram as práticas agrárias, religiosas, musicais, rituais, as formas de iniciação de alguns ofícios e quais as expectativas de certos papéis, por exemplo.

Entendemos que as análises de modelos (culturais, sociais, de trabalho, etc.) podem ser enfraquecidas por análises históricas, pois as questões investigadas revestem-se de expressões muito diversas no interior de contextos distintos, mesmo em sociedades tradicionais. Por isso, como sugere Thompson (2001), devemos inicialmente considerar algumas estruturas (como a antropologia sugere) e historicizá-las (como sugere a história). É um procedimento conjunto que investiga tanto de dentro para fora, quanto de fora para dentro: estruturas-sujeitos e sujeitos-estruturas.

As análises devem ser dialéticas, não devem supor repetições. Por isso, não podemos pensar as questões como “constantes” e passíveis de isolamento. As estruturas por si só não são capazes de revelar a história e suas particularidades, devem ser tomadas e analisadas em sua particularidade histórica, no conjunto de relações sociais, e não em um ritual ou em uma forma isolada dessas relações. Na história, novos fenômenos acontecem e sua organização estrutural diante do conjunto muda à medida que muda a estrutura das sociedades (THOMPSON, 2001). Não almejamos simplesmente transpor as conclusões da pesquisa antropológica para a história, isso seria um erro grotesco. Desejamos proceder como Thompson (1998) em seu trabalho sobre as *rough music*, onde sustenta o estudo de rituais (à maneira de Lévi-Strauss), mas enfatiza a dinâmica desses rituais. O autor demonstra que as *rough music* equivalem ritualmente aos *charivari*, mas não correspondem ao mesmo, os sujeitos são outros e as características particulares também. Por isso, entendemos que não podemos expor nenhuma das práticas ou rituais estudados com função, ou significado constante e transcultural. Do ritual, obtêm-se a identificação de condutas, enquanto da história, obtêm-se as normas particulares de cada comunidade e de cada conduta. Thompson (2001) exemplifica muito claramente a função da antropologia no auxílio da pesquisa histórica ao relatar que: “A expulsão do ‘mal’ ou do ‘outro’ por meio de barulho estridente é um dos modos simbólicos mais antigos e mais constantes. Mas como isso é feito em cada época e sociedade? Devemos pensar as maneiras pelas quais uma norma é delimitada” (THOMPSON, 2001, p. 249-250).

As informações específicas de nossos estudos sobre as práticas do catolicismo popular (ladainhas e as esmolações) partem de uma perspectiva histórica, mas, devido à natureza destes objetos, busca-se apoio em conceitos antropológicos. 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 rituais.

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 entre sociedades e culturas distintas, anteriormente pensados unilateralmente. Temos 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 com os nossos conceitos (CAMPBELL, 2010).

Sendo assim, não suprimimos de nossos entrevistados as respostas, os comportamentos e os julgamentos referentes à 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).

Um último esclarecimento se faz necessário. Na região do Baixo Tocantins, as pessoas apresentam uma forma peculiar de se expressar e pronunciar as palavras. Em respeito aos nossos entrevistados e para preservar a cultura local, optei por não fazer correções gramaticais nos relatos.

## CAPÍTULO I

### OS JAZZES: DIMENSÕES CULTURAIS DO ENTRETENIMENTO MUSICAL MODERNO NO BAIXO TOCANTINS

Neste capítulo, buscamos oferecer uma visão panorâmica dos trabalhos de pesquisa histórica que tratam sobre as *Jazz bands* no Brasil. Para isso, iremos expor de forma breve e resumida algumas pesquisas produzidas na região sul, sudeste e norte do país. Finalizaremos o capítulo observando as peculiaridades dos processos históricos relacionados aos jazzes do Baixo Tocantins. O objetivo é demonstrar ao leitor que as *jazz bands* da região estudada foram parte de um fenômeno cultural que se desenvolveu mundialmente de forma ampla, entretanto, guardam consigo peculiaridades que precisam ser historicizadas e discutidas.

#### **1.1 Jazz(es): algumas considerações bibliográficas**

As pesquisas que se dedicam a estudar o jazz no Brasil são bastante recentes e, em sua maioria, foram realizadas a partir da década de 2010 na região sul e sudeste do país. Podemos citar como exemplo o artigo de Giller (2013) *Tupynambá jazz-band - fragmentos musicais: o fox-trot na cultura paranaense em 1930*, em que ressalta aspectos históricos e sociais oriundos da presença do jazz na música popular urbana do Brasil. A pesquisa utiliza material musical obtido no acervo do grupo *Tupynambá Jazz-band*, que atuou na cidade de Ponta Grossa, Paraná, no início da década de 1930.

O objetivo principal do trabalho de Giller é fornecer ao leitor informações que expliquem como o *fox-trot* americano pôde se estabelecer e criar uma rede de relações e trocas que tiveram reflexos no Paraná e na formação da cultura local. É justamente na tentativa de compreender essas questões que o trabalho corrobora para o entendimento de um processo histórico mais amplo que se deu em torno dessas formações.

A autora aduz que no início do século XX os gêneros voltados para a dança não correspondiam apenas ao estilo *jazz* e sim a uma grande variedade de ritmos voltados para a dança. Entretanto, por conta de questões políticas e econômicas, prevaleceu a denominação americana para todos os grupos destinados à dança. Desta maneira, as *jazz bands* não correspondiam, necessariamente, a formações musicais que se dedicavam a reproduzir exclusivamente a música estadunidense (apesar de haver alguns que procurassem imitar, como o *Tupinambá Jazz-band* estudado por Giller). O que os conferia identidade, segundo a autora,

era uma composição instrumental que misturava banjo, sax e bateria. Por conta dessas informações, Giller os definiu simplesmente como: “formações musicais destinadas à dança” (GILLER, 2013, p. 2).

A pesquisa também demonstra que instrumentos musicais, como o saxofone e a bateria, foram introduzidos no cenário musical brasileiro através destas formações. No mais, discute questões importantes sobre o desenvolvimento das *jazz bands* na América do Sul, dando ênfase para as mudanças que se operavam e para o momento histórico em que essas formações ganharam fôlego no Brasil.

Outro exemplo é o trabalho de Labres Filho (2014) intitulado *Que jazz é esse? As jazz-bands no Rio de Janeiro da década de 1920*, onde trata sobre as jazz bands que atuaram na cidade do Rio de Janeiro a partir da década de 1920. Os estudos buscam discutir como esse momento histórico foi um período de grande euforia e efervescência causados pela introdução de algumas inovações tecnológicas como o rádio e o cinema e a eletricidade e também por um diálogo transnacional entre culturas onde o jazz configurava-se como um desses elementos.

A pesquisa faz considerações sobre o seu desenvolvimento mundial, nacional e alguns debates historiográficos sobre o jazz no Brasil entre as décadas de 1950-80 e sobre os estudos recentes acerca da década de 1920. O trabalho avalia gravações, pontua gêneros musicais referentes a alguns jazzes e faz a análise da *Jazz Band e Orquestra Pan American*. Discute os diversos momentos de atuação deste grupo, pontuando as mudanças estruturais e os papéis musicais desempenhados por este. Também analisa documentação musical (partituras) da Jazz Band Sul Americano Romeu Silva e da Carabelli Jazz Band.

O estudo é bastante enriquecido pelo cotejamento de informações feito com documentação obtida da revista “Para todos”<sup>12</sup>, de anúncios de filmes extraídos de jornais locais e de tabelas fornecidas por estúdios sobre repertório e gravações das jazz bands.

Outro trabalho importante para entendermos questões ligadas às jazz-bands cariocas é o de Bevilacqua (2015) intitulado *A apropriação cultural do espaço e a formação da bateria moderna no Brasil*. A pesquisa, cujo objetivo é debater sobre o processo de chegada, assimilação e difusão da bateria moderna no Brasil nas primeiras décadas do século XX, reafirma que este instrumento foi introduzido no Brasil através das jazz-bands que se apresentavam em salas de cinema e em clubes desta cidade. A pesquisa é enriquecida por fotografias que permitem compreender a composição física e funcional deste instrumento.

---

<sup>12</sup> Periódico “Para todos” (1927 – 1928) In: Fundação Casa Rui Barbosa–RJ.

Sobre os jazzes existente em Belém do Pará, Antonio Maurício Costa, em seu livro intitulado *Cidade dos Sonoros e dos cantadores: estudos sobre a era do rádio a partir da capital paraense*, ao tratar sobre as festas e os bailes dançantes realizados na Belém dos anos de 1950 explica que a difusão maciça de ritmos brasileiros e estrangeiros, que se dava através do rádio, e de outros estilos como o *fox-trot* e o *swing* que já vinham sendo popularizados entre as décadas de 1920-30 pelo cinema hollywoodiano, “constituíram a base de referências musicais que alicerçaram a atuação das orquestras e conjuntos musicais apresentados como Bandas de Jazz no Pará” (COSTA, 2015, p. 31). O autor explica que a identidade musical destes grupos estava mais ligada à sua estruturação instrumental, baseada em um naipe de metais, do que propriamente em um estilo particular. Reitera que estes também ficaram conhecidos nos anos de 1950 como “conjuntos de boate” devido a um número acentuado de apresentações nos salões das elites, e eram compostos, em sua maioria, por músicos de formação não escolar (COSTA, 2015).

No mais, o autor trata sobre o detalhamento da composição instrumental, cita as Jazz-orquestras mais divulgadas pelos jornais da década de 1950 e faz uma breve discussão sobre o momento de transição entre esses grupos e os conjuntos eletrônicos, ocorrido durante a década de 1960. O livro prossegue para análise de algumas carreiras de cantores, onde abre discussões sobre suas trajetórias, performances e relação com o mercado artístico brasileiro.

As *jazz bands* não são o foco principal deste trabalho de Costa (2015), seu livro tem o objetivo de mapear, relacionar e fornecer explicações sobre os diversos conjuntos e artistas que interagem e que compunham juntamente com o rádio e os sonoros o cenário musical de meados do século XX, principalmente os das décadas de 1940-50. As *jazz bands* correspondiam apenas a um desses grupos.

O trabalho de Santiago (ano) *Parábolas do jazz em Belém do Pará: Um estudo sobre o jazz e sua relação com os músicos paraenses* se debruça em analisar quais “feições” as práticas musicais tomavam através das bandas de jazz no período de 1930-31. As pesquisas de Santiago baseadas em documentos oriundos da *Revista Belém nova*, *Guajarina*, *Jornal Folha do Norte* e do *Arquivo Público do Pará* demonstram que essas formações apesar de, por um lado, representarem ganhos no campo da música comercial e do entretenimento – principalmente em salões onde se realizavam grandes bailes e festas tradicionais – por outro, representavam para alguns grupos sociais grande perturbação e retrocesso cultural identitário ao adotarem feições americanizadas em alguns bares da capital. O trabalho ainda analisa questões referentes à disputa por um mercado de trabalho entre músicos militares e civis.

A pesquisa de Santiago é útil para percebermos a coexistência de duas vertentes do jazz na capital paraense: aquela mais próxima ao “jazz arte”, à improvisação e aos diversos movimentos tomados por essa vertente (bebop, swing, etc.); e aquela que se estabelecia como sinônimo de música comercial, voltado para a dança e que buscava reproduzir aquilo que era veiculado pelo rádio (conhecidos popularmente como jazze na região Tocantina).

Na região Tocantina, pouco foi escrito a respeito dos jazzes. As informações sobre esses grupos musicais são geralmente descritas de forma superficial. O terceiro capítulo do livro de Vicente Salles, intitulado *Sociedade de Euterpe* (1985), trata das bandas de música que estavam intimamente relacionadas a temas adjacentes, como teatro popular, coretos, folguedos folclóricos e festas, presentes em diferentes regiões do Pará. É nessa seção que encontramos a seguinte informação fornecida a Salles pelo músico miriense Raimundo de Araújo Pinheiro<sup>13</sup>. Estas versam sobre a catalogação de sete “conjuntos” musicais que permaneceram ativos até “cerca de 1938” e explicam que “a maioria dessas corporações se transformou depois em conjuntos de dança ou jazz-band” (SALLES, 1985, p. 138).

Salles argumenta que seus estudos sobre a música paraense são um capítulo da história da música brasileira e de seus processos de formação, mas não de forma isolada da história social. Por isso, acrescenta que a história das bandas mescla-se à própria história do Brasil. De acordo com Oliveto (2007), a obra de Salles corresponde a uma visão panorâmica de um estudo mais aprofundado sobre a música paraense que seria desenvolvido no seu livro *Música e músicos no Pará* (1970).

Essa obra, inicialmente formatada como um dicionário bibliográfico suplementar, fruto das informações contidas nos quatro volumes do livro *A música e o tempo no Grão-Pará*, ganhou tanta relevância que foi lançado antes mesmo dos livros que lhe geraram. Segundo Oliveto (2007), com a publicação do dicionário, outros músicos se interessaram em fornecer informações e documentações sobre seus trabalhos, isso ajudou Salles a ampliar e reformular seu livro, que pôde ser publicado em micro edição no ano de 2002 com apenas 10 exemplares. Em 2007, após 37 anos de coleta, finalmente a segunda edição do livro, ampliada, foi publicada.

Ao escrever sobre a música da região tocantina Salles também já constata a existência dos banguês e seu contraponto aos jazzes.

---

Pelo interior do município (Abaetetuba), como nos municípios vizinhos, tradicionalmente dedicados à lavoura canavieira, ainda há tambores tocando nos

pagodes e os chamados **bangüês**, que são conjuntos musicais folclóricos típicos da região (SALLES, 1985, p. 137).

As informações sobre os banguês do município de Igarapé-Miri são fornecidas a Vicente Salles por Dr. Wilson Amanajás<sup>14</sup> que, após descrever seis bandas de música com o nome dos integrantes e localidade, observa no último parágrafo que “Hoje todas essas bandas estão extintas”. E continua: “Pelo interior do município existem conjuntos musicais típicos, denominados **bangüês** (grifo do autor), tal como em Abaetetuba” (SALLES, 1985, p. 138).

Sobre a definição do que seria um banguê, Salles escreve: “No Baixo Tocantins, Igarapé-Miri, Abaetetuba: Conjunto instrumental típico e dança, espécie de samba (...) Pequeno conjunto musical e, por extensão, a dança.” E continua: “Em Abaetetuba, também se chama depreciativamente ao grupo que toca banguê de mamona lisa”. Sobre sua composição instrumental, descreve da seguinte forma: “Ele se compõe de tambor, xeque xeque, onça (espécie de cuíca), banjo e eventualmente qualquer outro instrumento de cordas ou sopro.” E ainda: “pequeno conjunto musical, constando de violão, cavaquinho, flauta, banjo, colheres de alumínio e pandeiro, este feito de latas onde são fixadas tampas de cerveja ou guaraná”. (SALLES, 2016, p. 115-116). Salles explica que a música de banguê sempre é feita “enversada”, ou seja, “composições musicais com versos de improviso” (SALLES, 2016).

Sobre a definição de *jazz-bands*, escreve simplesmente: “Conjunto de músicos que tocam jazz” (Salles, 2016, p.306). Pontua que esses grupos passaram a existir em Belém do Pará a partir da década de 1920, mas que tiveram seu término em finais dos anos de 1940, momento, segundo ele, em que “o prestígio do jazz começou a declinar em todo o Brasil”. O autor demonstra que, durante esse período, alguns destes angariaram grande prestígio na capital paraense, apresentando-se em bares e clubes da cidade. Dentre eles: *Jazz City Club (1930)*; *Jazz band Esculminhas: Los Creolos* (formado em sua maioria por negros); *American Jazz Band*; *Brodway Jazz*; *Dandy-Jazz*; *Jazz Alegria*; *Jazz Internacional*; *Jazz da Mocidade*; *Palace Jazz*; *Pilsen Jazz Band*; e *Yara Jazz-Band*. Salles apresenta alguns integrantes desses grupos e fornece fotografias do *Jazz City Club*. Também traz em seu livro duas publicações da revista *Guajarina* (n.º7 1/04/1930) e (n.º24, 13/09/1930) onde desenvolve críticas às mudanças sonoras implementadas por eles no cenário musical paraense.

---

<sup>14</sup> 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.

Salles (2016) não atenta para o fato de que as *jazz bands* existentes na década de 1940, apenas deixaram de executar com mais frequência os estilos musicais americanos para assumir uma postura de “banda baile”. As documentações sobre a existência e atuação dessas bandas durante as décadas de 1950 e início dos anos de 1960 são bastante vastas e demonstram que apesar de haver mudança no repertório, manteve-se a denominação *Jazz Bands* para grande parte das bandas que se dedicavam a reproduzir a música popularizada pelas rádios. Por isso, acreditamos que “conjunto de músicos que tocam jazz” é uma definição insuficiente para *Jazz band*, ou que, ao menos, carece ser historicizada.

O trabalho intitulado *Música e músicos do Tocantins: uma proposta de análise histórica Abaetetuba-Pa (1995)* do historiador Luiz Lobato (1995), apesar de fazer referência à região Tocantina, realiza apenas um mapeamento superficial sobre as práticas musicais do município citado. Mistura diversas temporalidades e não consegue ancorar suas discussões em nenhuma problemática específica.

Sobre os jazzes, dedica somente duas páginas do trabalho: a primeira os descreve apenas como “grupos musicais que antecederam os primeiros aparelhos eletrônicos” (LOBATO, 1995, p.18). No mais, utiliza o trabalho de conclusão de curso da arquiteta Mirian Abreu (sem referência de data de produção) para falar de um certo ânimo que surgia como fruto da interação entre esses conjuntos musicais e o público; a segunda página traz o subtítulo *Um músico mendigo*. Neste item, busca-se discutir a situação social em que o músico Raimundo Melo (prestigiado músico de jazz do município) encontrava-se naquele momento (1994). Pontua os problemas de memória e o fracasso social deste músico como consequências do descaso dispensado pelas autoridades a este. No final do tópico apresenta a breve informação de que o grupo de seu Raimundo Melo apresentava-se constantemente aos domingos na “Voz da Matriz logo após a missa às 17h” onde (...) “tocava de tudo: sambas, valsas, boleros e choros de sua própria autoria e composições divulgadas pelo rádio” (LOBATO, 1995, p.20). Não há nesse trabalho nenhuma referência aos grupos de banguê.

Já o trabalho de Costa Júnior (2008) intitulado “O imaginário religioso na musicalidade dos artistas de Abaetetuba” visa relacionar a concepção religiosa/musical católica e sua interferência nas diversas manifestações artísticas desenvolvidas no município de Abaetetuba entre as décadas de 1930-55. Este trabalho se mostrou útil como uma fonte de informações importantes à nossa pesquisa. Primeiramente, a temporalidade pesquisada e debatida pelo autor é quase a mesma utilizada por nós. Em segundo, as informações iniciais sobre o município, mesmo ventiladas de forma sucinta, nos foram importantes para traçarmos paralelos entre as características estruturais e sociais dos municípios estudados. Em terceiro, apesar de investigar

a questão musical apenas sob a ótica religiosa, o autor o faz através da trajetória artística de alguns sujeitos, fornece pequena biografia sobre estes e debate questões como: formação musical; influências culturais (indígena, branca e negra); e estilos musicais. É neste último tópico que aborda: as ladainhas e folias (com algumas informações sobre seus rituais); a mucura (também conhecida como banguê naquele município); as bandas musicais Carlos Gomes e Virgem da Conceição; os jazzes; e algumas manifestações folclóricas como o boi bumbá, cordão de pássaros; fofoi e fofoia.

Apesar de o autor tratar de forma genérica sobre cada uma dessas manifestações, consegue fornecer um bom panorama do que existia no município. Contudo, as informações que julgamos mais relevantes para nossa pesquisa são as três entrevistas disponibilizadas em seus anexos. Trata-se da transcrição dos relatos dos músicos Nilamon Xavier de Senna, José Loureiro Maués (Zé Mistring) e Adamor Aires de Lima.

Tomando como referência as bibliografias produzidas, podemos inferir que os estudos sobre as *jazz-bands* são mais viáveis nas capitais brasileiras. Os motivos parecem estar ligados primeiramente à questão documental. No momento histórico em que as *jazz-bands* existiram certamente os meios de comunicação, as inovações tecnológicas e as instituições sociais, que comumente geram material documental sobre a atuação musical, eram bem mais numerosos nos grandes centros urbanos: jornais, rádios, auditórios de rádios, editoras, revistas, câmeras, gravadores, estúdios de gravação, lojas de instrumentos, etc. existiram primeiramente nos centros urbanos. Consequentemente, as possibilidades da produção de registros também.

Uma alternativa para realização de estudos sobre as *jazz-bands* existentes em cidades distantes dos grandes centros urbanos é a produção de fontes através da metodologia da história oral. Entretanto, o aumento da credibilidade das fontes orais por parte dos historiadores, a abertura metodológica que permitiu diálogos interdisciplinares com outros campos do conhecimento (principalmente daqueles tão úteis ao estudo de objetos culturais de sociedades tradicionais) e, principalmente, o interesse em produzir história sobre esses grupos e sobre a vida dos sujeitos que os integravam, só aconteceria, quase que coincidentemente, com o fim da vida de toda uma geração de músicos que atuaram nessas formações. Então, se hoje é raro encontrar fotografias, filmes, cartazes, anúncios, instrumentos ou qualquer outro tipo de documentação sobre as *jazz-bands* existentes no interior, mais raro parece ser encontrar testemunhas aptas a fornecer informações sobre os processos históricos relacionados a esses grupos. Talvez seja por conta das dificuldades expostas acima que ainda não foram produzidos trabalhos específicos a respeito das *jazz-bands* da região do Baixo Tocantins. Pois, como

podemos observar, o que se produziu sobre estes, resume-se a algumas citações ou a tópicos que destes fornecem apenas informações panorâmicas.

Sobre os banguês, as questões são um pouco mais preocupantes. A existência dessas formações ocorreu quase que pontualmente na zona açucareira do Baixo Tocantins (Igarapé-Miri e Abaetetuba), em algumas zonas do Marajó em que houve a presença de engenhos de cana-de-açúcar e no município de Cametá (praticado inicialmente por negros fugidos dos engenhos do Marajó)<sup>15</sup>. Portanto, não existe – como existe sobre as *jazz bands* – a possibilidade de realizar estudos comparativos e/ou fazer inferências sobre algumas questões, baseadas em banguês de outras localidades do Brasil ou do mundo.

Outro ponto importante é que as informações produzidas em trabalhos sobre essas formações advêm quase sempre pelo viés descritivo de sua dança e pela revelação dos diversos significados que o termo comporta. São trabalhos que se concentraram mais em descrever o objeto do que propriamente os processos que os forjaram. Ainda não houve uma tentativa de se construir uma história social em torno dos banguês e dos sujeitos que os praticavam. Por último, é importante enfatizar que as documentações a respeito dos banguês são mais raras ainda do que sobre os grupos de jazz. As *jazz bands* do interior se associaram quase que imediatamente às elites, por isso, “mereceram” citações em notas de jornal que relatavam sobre os eventos políticos/sociais de que participavam. Essa associação com as elites também os legou um papel de fundo nos livros produzidos sobre a história das famílias e sujeitos mais abastados da sociedade. Os banguês, por outro lado, com a chegada das *jazz-bands*, foram associados, quase que exclusivamente, às classes pobres, ao atraso, ao retrógrado e ao defasado. Em Igarapé-Miri, por exemplo, banguê tornou-se sinônimo de música de má qualidade (SINIMBÚ, 2019). Por conta disso, ficaram “de fora” das notas de jornal e dos livros das elites, figurando apenas no campo da memória subterrânea<sup>16</sup>.

## 1.2 Sobre as fontes

Thompson (2001) explica que grande parte dos historiadores comete erros na pesquisa devido ao tratamento inadequado dispensado às fontes. Para o autor, os fracassos acontecem primeiramente no julgamento da relevância e da escolha de quais fontes devemos analisar. Posteriormente, pelas análises errôneas dessas. Nesse sentido, dois são os caminhos:

---

<sup>15</sup> Revista África e Africanidades - Ano I - n. 4 – Fev. 2009 - ISSN 1983-2354 [www.africaeaficanidades.com](http://www.africaeaficanidades.com)

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

passividade e/ou fatalismo. Por isso, é importante expor e discutir as fontes que serão utilizadas, pois toda pesquisa adquire particularidade devido principalmente ao conjunto destas. Além de que algumas fontes são mais adequadas para se compreender alguns objetos, e também existe o fato de que alguns historiadores lidam melhor com umas do que outras. São elas que determinam o aporte teórico metodológico a ser usado e delimitam os limites da pesquisa (PINSKY; LUCA, 2012).

As fontes que disponibilizamos para a produção desta pesquisa já vêm sendo reunidas desde 2013 e correspondem em sua grande maioria a entrevistas realizadas com músicos dos municípios de Igarapé-Miri e Abaetetuba que vivenciaram as práticas estudadas (somam 26 até o momento). A grande relevância das fontes produzidas foi o seu direcionamento de investigação, que se deu desde o começo no sentido de entender as duas formações musicais (jazz e banguê) e algumas questões ligadas aos músicos que as praticavam. Para isso, produzimos um questionário aplicado para todos os nossos entrevistados e isso nos permitiu realizar um cotejamento quantitativo de informações mais seguro.

As fontes sobre as formações jazz e banguê que disponibilizamos para esta pesquisa foram divididas nas seguintes categorias:

- 1 - Fontes orais – produzidas por meio de entrevistas com músicos e não músicos que vivenciaram e presenciaram os fenômenos estudados.
- 2 – Instrumentos musicais e objetos ligados diretamente ao contexto histórico.
- 3 – Partituras, letras de músicas e registros fonográficos.
- 4 – Fotografias.
- 5 – Fontes Bibliográficas.
- 6 – Arquivos públicos, jornais e revistas.

#### 1. Fontes orais.

As informações sobre o passado sobrevieram em grande medida através da memória de alguns músicos que atuaram na região. As entrevistas foram produzidas tomando como base um questionário pré-elaborado no intuito de cercear as questões que julgamos relevantes para a análise e discussão de nossos objetos.

Foram entrevistados: Mestre Cesário (*in memoriam*), Pinduca, Alaci do Carmo Lobato, Eládia Quaresma Farias (*in memoriam*), Dagoberto Sinimbú (*in memoriam*), Otávio Sinimbú, Dona Onete, Jesus Couto, Ruth Pureza, Pim, José Alexandre da Silva Gonçalves, João Gonçalves (*in memoriam*), Nonato Nazareno Araújo da Cunha, Jeremias de Jesus Trindade (*in memoriam*), Estelita Quaresma Pinheiro, Manoel Domingos de Castro (*in memoriam*), Manoel Luís da Conceição, Benedito Pantoja dos santos, Adilson dos Santos (*in memoriam*), Inês dos Santos, Edinalzo Farias Miranda, Thomas Pereira Ferreira, Benedita dos Santos Miranda (*in memoriam*), Luiz Barros Senna (*in memoriam*), Raimundo Barreto Palheta.

## 2. Instrumentos musicais e objetos ligados diretamente ao contexto histórico.

Compõem esta categoria de fontes: instrumentos utilizados pelas formações musicais estudadas (provenientes de arquivos particulares de familiares de músicos e do Arquivo Público de Igarapé-Miri); vestes utilizadas pelos músicos. Estas fontes serão apresentadas por imagens fotográficas.

As análises destas visam uma discussão técnica sobre a música. Os instrumentos, por exemplo, nos permitirão debater sobre sua composição física, tessitura, amplitude sonora e função musical. Já as vestes serão avaliadas através de sua funcionalidade.

## 3. Partituras, letras de música e registro fonográfico

Para Napolitano (2002), do ponto de vista histórico, a obra de arte corresponde a um produto que reúne diversas influências, um ponto de fusão de tradições históricas e culturais, que encontram uma solução provisória na forma de gêneros, estilos e linguagens. São essas diversas matizes que integram a canção que podem revelar as sociabilidades, as mudanças sociais e as sensibilidades coletivas mais profundas, por isso, a canção é um documento, uma fonte valiosa para a história.

Por conta disso, as análises do documento canção devem ultrapassar seu caráter textual e também se concentrar em seu caráter contextual (pois, todo texto é fruto de um contexto). Somente uma análise em conjunto de sua estrutura (texto e contexto) pode evitar que a pesquisa se reduza ao próprio objeto. O que devemos objetivar é o mapeamento das várias camadas de sentido embutidas numa obra musical e suas formas de inserção na sociedade e na história, um estudo da história através da música que busca enfatizar os seus elementos diacrônicos. Contudo, o autor explica que inicialmente é importante analisar o efeito global gerado pela articulação dos parâmetros poético-verbal e musical, pois é a partir desta articulação que a música se realiza social e esteticamente (NAPOLITANO, 2002).

Nesse sentido, as análises das letras das chulas de banguê serão importantes para a compreensão de algumas questões sociais, estruturais e sentimentais da época. Seu caráter de música instantânea, produzida de forma repentina como resposta às diversas situações inusitadas, pode nos revelar muito sobre alguns eventos e relações daquela sociedade. Vale ressaltar que as análises não se concentrarão somente em músicas já registradas, mas também em outras que não possuem registros fonográficos, mas foram lembradas e cantadas por alguns de nossos entrevistados.

Em se tratando do processo de produção, deve-se considerar que, na música popular, nem sempre o resultado da obra é produto apenas da performance dos cantores, instrumentistas ou arranjadores. As músicas de maior apelo popular contam geralmente com fórmulas de estúdio e efeitos pré-testados em outras canções que tendem a se impor sobre qualquer criatividade ou inovação. Neste caso há uma performance embutida dos produtores musicais, engenheiros de som e em muitos casos dos diretores de gravadoras que devem ser levados em consideração (a canção popular é claramente muito mais do que um texto ou uma mensagem ideológica, ela também é performance de sons organizados) (NAPOLITANO, 2002).

Selecionamos para nossas análises dois (02) discos do Banguê da Ilha Vol. 1 e 2; um (01) disco de Dona Onete; um (01) disco do Pinduca; um (01) disco dos Populares de Igarapé-Miri e um (01) disco dos Muiraquitãs.

Napolitano aduz que o registro fonográfico é o elemento central da música popular por se entender que a liberdade do performance, seja ele cantor, instrumentista ou arranjador, é muito grande em relação à notação musical. E por isso, a partitura, como documento, deve ser considerada apenas como um mapa, um guia, um ponto de partida (NAPOLITANO, 2002).

As partituras que buscamos analisar fazem parte do acervo particular do músico trompetista Thomas Pereira Ferreira, residente no município de Abaetetuba. Este instrumentista atuou ativamente nas décadas de 1950-1970 em diversos jazzes dos municípios de Abaetetuba e Igarapé-Miri. As partituras, escritas à mão para trompete, estão organizadas de forma artesanal em dois “cadernos de partitura”. São 123 músicas, dentre elas estão: mambos, dobrados, chorinhos e boleros, estes últimos, dispostos em pot-pourri. Também compõem esse acervo, músicas autorais de alguns compositores abaetetubenses da época.

As partituras serão úteis para analisarmos as características documentais da época (tipo de papel, impressão, escrita, sinalizações, etc.), da mesma forma, serão importantes – como ponto de partida - para o debate sobre a música que era produzida.

#### 4. Fotografias

A fotografia sem dúvida é uma possibilidade de informação e conhecimento. Através dela podemos acessar, debater e compreender melhor a expressão cultural de um povo exteriorizada através de seus costumes, habitação, monumentos, mitos e religiões, por isso, se mostra como um instrumento de apoio à pesquisa. Os registros fotográficos se apresentam como uma possibilidade de autoconhecimento, de recordação e de criação, já que, por si só, representa um documento (KOSSOY, 2001).

Serão apresentadas e analisadas fotografias de músicos, de capas de discos, de partituras e instrumentos no intuito de conhecer e compreender melhor as questões discutidas.

#### 5. Fontes Bibliográficas

Em meio à escassez documental sobre as práticas populares estudadas, algumas obras produzidas a respeito se apresentam como importantes fontes de informação para a pesquisa. Por conta disso, também serão utilizadas como fontes. Para esta pesquisa acessamos as seguintes:

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.

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, Patrícia 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.

## 6. Arquivos públicos, jornais e revistas.

Foram visitados os arquivos do Acervo Histórico de Igarapé-Miri e do Instituto Carlos Gomes de Abaetetuba. Outro conjunto de fontes utilizado foram os jornais paraenses: *O liberal* e o *Diário do Pará*, além da *Revista Açucareira*. Todos esses arquivos continham informações referentes aos jazzes e aos banguês que puderam ser cotejadas com os depoimentos de nossos entrevistados para um melhor entendimento sobre o passado.

### 1.3 Sobre os termos: jazz e jazze

Observo que muitas pessoas, inclusive músicos e pesquisadores mais experientes, têm dificuldades para entender as diferenças e a relação entre jazz e jazze. Os trabalhos produzidos sobre essas formações geralmente não problematizam essa questão, e, por conta disso, acabam por falar coisas de um sobre o outro. A história demonstra que, apesar de terem o mesmo tronco histórico, seguiram por caminhos distintos em épocas e lugares diferentes.

A grande confusão talvez se dê por conta de não haver diferenciação na escrita das fontes que tratam sobre ambas formações. “Jazz” foi um termo que nasceu recentemente com a modernidade para expressar um tipo de comportamento de liberdade, algumas vezes até mesmo associado ao sexo. Quase ao mesmo tempo, passou a ser usado para indicar um tipo de música produzida nos Estados Unidos que correspondia a alguns desdobramentos de estilos desenvolvidos pelos negros do sul do país. No início do século, porém, com o desenvolvimento da indústria fonográfica, o *jazz* passou a ser comercializado por meio de gravações de grandes orquestras que tocavam principalmente ritmos direcionados à dança, como o *dixieland*, *fox trot* e *swing* (percebam que todos esses estilos fazem parte do *jazz*).

A divulgação maciça desses estilos e a denominação a eles atrelada “jazz” causou um modismo, principalmente nas Américas e em alguns países da Europa, que fez com que as bandas assumissem a mesma denominação americana e buscassem executar os repertórios dançantes dessas orquestras. No Brasil, é bem fácil observar que, nos anos de 1920-30, as bandas já assumiam esse tipo de postura, buscando reproduzir performances, estilos e repertórios americanos. Como exemplo podemos citar os estudos de Giller (2013) que buscam entender as questões relacionadas ao *fox trot* na cultura paranaense entre as décadas de 1920-40; os estudos de Labres Filho (2015) do início da década de 1920 sobre as *jazz bands* cariocas, Pan American, Sul Americano Romeu Silva, e a Carabelli *Jazz Band*; e os estudos de Salles que demonstram que, naquele momento atuavam em Belém as *jazz bands Los Creolos; American Jazz Band; Broadway Jazz; Dandy-Jazz; Jazz Internacional; Palace Jazz* e *Pilsen Jazz Band*.

O ponto não observado é que o jazz, em território americano, continuou a se modificar, dando origem, na década de 1940, a outra vertente chamada bebop. Essa, muito mais parecida com o que se conhece atualmente como “jazz”. Baseada em harmonias e melodias dissonantes, este estilo é caracterizado por romper as barreiras da repetição. Seu padrão é não padronizar, não fazer concessões, e transformar a música a cada compasso em algo novo e inusitado. Em poucas palavras: é o oposto do que a indústria fonográfica voltada para a música comercial buscava nas *jazz bands*. Por conta de suas características, os bares (ou pubs) se tornaram o lugar por excelência do bebop. Pois, foi e ainda é, principalmente, nesse tipo de ambiente que se pode desenvolver e experimentar com mais liberdade, improvisar outras estruturas instrumentais, misturar músicos, estilos, fazer novas versões e solar durante horas sem que haja quaisquer regras.

Esse novo estilo também “ganhou o mundo” chamando a atenção de músicos que se identificavam com a liberdade de execução, daqueles que podiam provar o gosto da improvisação. As harmonias e melodias alteradas também adentraram os estúdios e colaboraram para a sofisticação de grande parte da música popular do século XX. No Brasil, podemos citar a influência que teve sobre a Bossa Nova e a MPB, em trabalhos como os de Johnny Alf<sup>17</sup> e Leny Andrade<sup>18</sup>, por exemplo.

Os caminhos então se misturaram. Com o passar dos anos, os estilos americanos como *dixieland*, *fox trot* e *swing* perderam espaço para os estilos como o samba, o bolero, a quadrilha e o mambo. As antigas orquestras buscaram se adequar ao repertório que era popularizado pelo rádio, acompanhando assim a tendência midiática e mercadológica. Com isso, mantiveram também seu espaço de atuação (salões de festas) e se tornaram as primeiras “bandas de baile”.

Por conseguinte, não pode ser visto como incorreto, nem ao menos exagerado, estender o conceito de *jazz band* para formações musicais, mais ou menos padronizadas, destinadas à função que melhor caracterizou a diversão típica da Era do Jazz, a dança (MELLO, 2007, p. 72).

Foi nesse seguimento de atuação que surgiram posteriormente no estado do Pará artistas como Alberto Mota e seu conjunto, Pinduca e seu conjunto e Sayonara, por exemplo. Em grande parte das regiões da Amazônia, essas formações passaram a ser chamadas de jazz.

Por outro lado, as bandas de jazz (caracterizadas pela improvisação) mantiveram-se nos bares da cidade de Belém, foram suas características experimentais que causaram desconforto em alguns ouvintes e críticos de revistas e jornais relatados nos trabalhos de Santiago (2013) e Figueiredo (2001). Essa vertente corroborou para a aparição futura de artistas como Álvaro Ribeiro, Kzan Gama, e grupos mais atuais como Anestesia Geral e Pandora, por exemplo. Essas formações chamamos simplesmente de jazz.

Como bem observou Hobsbawm (1990), o jazz se desenvolveu não somente cedendo elementos e influenciando à música popular, comercial e de entretenimento, mas também como arte independente, isolada, sofisticada e erudita. É um exemplo bastante adequado para se observar que:

A história das artes não é uma única história, mas em cada país, pelo menos duas: aquela das artes enquanto praticada e usufruída pela minoria rica, desocupada ou educada, e aquela das artes praticadas ou usufruídas pela massa de pessoas comuns (HOBSBAWM, 1990, p. 32).

<sup>17</sup> Nome artístico de Alfredo José da Silva (1929 – 2010). Foi compositor, cantor e pianista brasileiro. Considerado um dos pais da Bossa Nova, influenciou artistas como João Gilberto e Luiz Bonfá.

<sup>18</sup> Leny de Andrade Lima (1943–2023). Considerada uma das grandes representantes da música brasileira, desenvolveu como peculiaridade musical, solos e improvisos vocais.

O jazz é parte da vida moderna, mas também consegue ser tradicional. Apresenta características fundamentais da música popular, como a transmissão oral, o improviso, a variação rítmica e o desprendimento, que acompanharam, sem dificuldades, as mudanças aceleradas do mundo moderno. Como fonte de entretenimento, também foi tomado, adornado, modificado durante o tempo, modificando-se e readaptando-se consoante as necessidades de cada sociedade (HOBSBAWM, 1990).

O trabalho que buscamos realizar toma como referência o estudo de Hobsbawm (1990) sobre “A história social do jazz”. E como este, não se limita em analisar o jazz apenas como um estilo, e sim como um aspecto vasto da sociedade em que vivemos que se mistura à vida de músicos, que se desenvolve de forma peculiar em lugares distintos, que se relaciona com as estruturas industriais e técnicas, que engloba também todos os que se relacionam com este gênero como espectadores, críticos, ouvintes, escritores e leitores, que compõem o mundo do jazz e suas mudanças. Portanto, trata-se de analisar o jazz na sociedade. No caso específico de nossa pesquisa, a música também será utilizada como um instrumento de mediação entre duas realidades assimétricas e presentes na sociedade tocantina: o rural e o urbano.

Uma última consideração ainda se faz necessária. Na região canavieira, a escrita “Jazze” 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”. Alguns entrevistados sugerem que jazze é uma forma abasileirada da palavra jazz pronunciada na Amazônia.

As Jazz-bands existiram por todo o Brasil e em diversas regiões da América Latina 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 também chegava por ali, mas, na prática – especialmente se compararmos o repertório –, não correspondiam e nem sequer pretendiam corresponder.

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 (FILHO, 2014).

Para fins didáticos e para evitar a confusão entre o jazz de nossa região e o jazz americano (tradicional ou sinônimo de música voltada para improvisação), empregaremos a palavra “Jazze” para se referir às formações musicais em questão.

## 1.4 O Baixo Tocantins

A região conhecida como Baixo Tocantins localiza-se ao norte do estado do Pará. Composta por onze (11) municípios: Abaetetuba, Acará, Baião, Barcarena, Cametá, Igarapé-Miri, Limoeiro do Ajuru, Mocajuba, Moju, Oeiras do Pará e Tailândia, compreende uma área de 35.838,92 km<sup>2</sup> e conforme o censo, no ano de 2010 possuía uma população de 740.045 habitantes, sendo 349.297 pertencentes a área urbana, e 390.748 pertencentes a área rural.

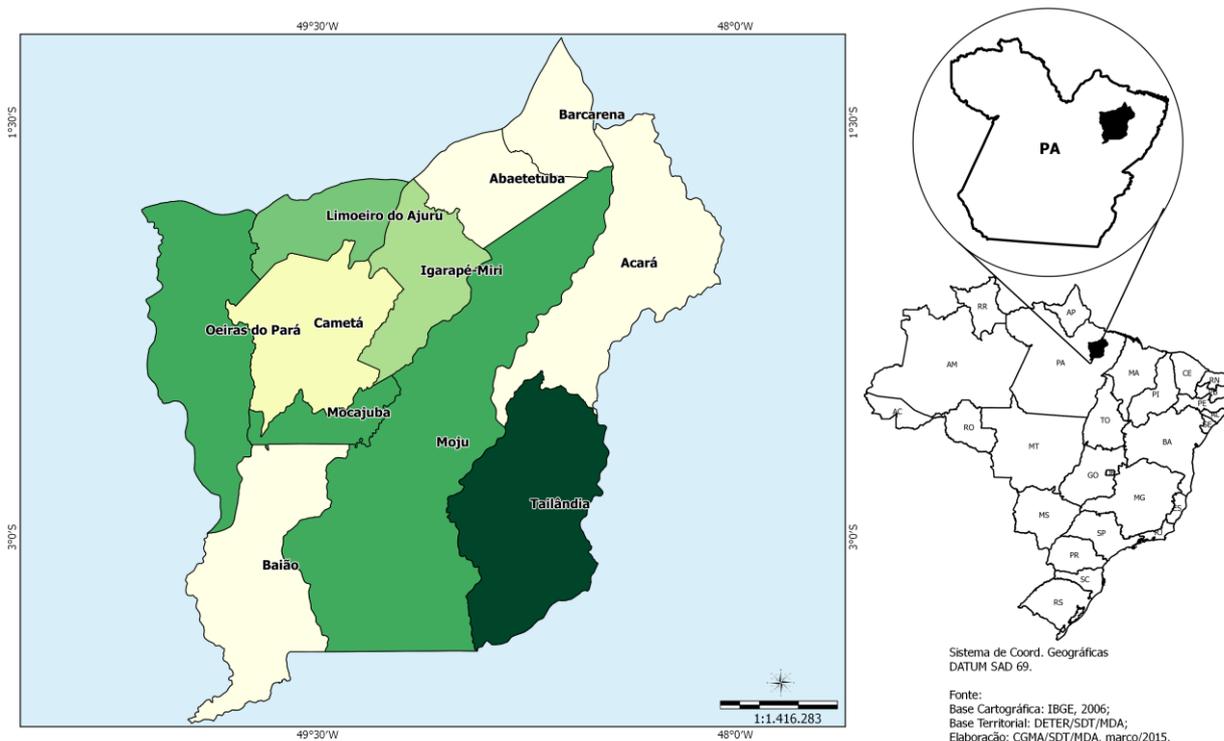


Figura 1 – Mapa da região do Baixo Tocantins

## 1.5 Algumas considerações prévias sobre os dois municípios

Iniciaremos este trabalho fazendo considerações sobre os aspectos geopolíticos, socioeconômicos e culturais dos dois municípios, observando os pontos em comum e as diferenciações, a fim de tornar as análises musicais posteriores mais compreensíveis.

As semelhanças iniciam-se desde as histórias de fundação dos municípios: Igarapé-Miri e Abaeté surgiram em meio à empreitada de portugueses católicos que por ali tentavam explorar as terras e fazer negócios. Foram estes sujeitos que apresentaram as precípuas comunidades com imagens de santo, as quais se tornariam seus padroeiros<sup>19</sup>. Como se pode observar, apesar

<sup>19</sup> Na localidade do que viria a se tornar o município de Abaeté (posteriormente Abaetetuba) conta a história que a primeira pessoa a desbravar corajosamente a fúria das maresias e, com valentia, aportar às margens do rio

de a tradição católica portuguesa ter influenciado no tipo de culto que seria adotado, prevaleceu igualmente, nos dois municípios, a tradição indígena para a escolha de seus nomes.

Abaetetuba vem do tupi “**abae’te**”, de “**a’ba**”, que significa *homem* e “**e’te**”, *verdadeiro, valente, forte, real, positivo*, acrescido do sufixo coletivo “**tuba**”: *homem verdadeiro, valente, forte*. Igarapé-Miri vem do tupi “**ygara-apê**”, significando *o caminho das canoas, riacho que nasce nas matas e deságua em rio, furo*, acrescido de composição. “**Miri**” vem do tupi “**mi’ri**” e significa *pequeno* (FERREIRA, 2003).

Nesta pesquisa, optamos em nos referir ao município de Abaetetuba pelo nome “Abaeté” por entendermos que no período estudado este era o nome do município, além do que, grande parte dos músicos entrevistados ao falarem sobre suas origens intitulam-se de forma orgulhosa como “abaeté-enses” e não como abaté-tubenses.

Igarapé-Miri e Abaeté desenvolveram, a partir do século XIX, uma contundente economia canavieira que legou aos dois municípios o título de “Zona açucareira do Pará” ou “Região canavieira do Pará”<sup>20</sup>. Em meados do século XX esta era responsável por grande parte da produção e do fornecimento de aguardente para a capital paraense e para outras regiões como Marajó, Salgado e Baixo Amazonas. Durante a fase de ápice da economia canavieira (década de 1960), desenvolvia-se também uma série de outras atividades produtivas, como fábricas de refrigerante, vinagre, torrefação de café, olarias e serrarias (GARCIA, LOBATO, 2011).

Nesse momento, a região não ganhava destaque apenas por sua relevância econômica, mas, em grande medida, pelas práticas culturais que eram observadas por ali. Vicente Salles, por exemplo, além de registrar em alguns de seus livros, também publicou na década de 1960 matérias na revista *Brasil Açucareiro* informando sobre as manifestações musicais e folclóricas existentes nesses municípios<sup>21</sup>.

Na matéria da revista de agosto de 1968, denominada “Folclore da região canavieira do Pará” discorreu sobre o caráter econômico e cultural da região. O autor dedicou atenção especial aos fatos folclóricos do município de Abaetetuba. Conceituou e descreveu os Banguês, o Boi-bumbá, o Fofói, a Folia, o Lundu e o Pagode. Retratou o jazz através de uma simples nota, em

---

Maratauíra, foi um homem branco, português, seu nome era Francisco de Azevedo Monteiro. “Ele, ajudado por sua oração fervorosa, pagou uma promessa, por ser salvo da tempestade, que por muito pouco não despedaçou sua nau. Trouxe de presente a imagem de Nossa Senhora da Conceição, de origem portuguesa e estilo barroco” (COSTA JÚNIOR, 2008, p.23). Na localidade que viriam a se tornar o município de Igarapé-Miri, o agricultor e comerciante português Jorge Valério, “ao investir em terras e prosperar naquela localidade, mandou erigir, em louvor a Nossa Senhora Santana, madrinha de sua esposa Ana Gonçalves, uma linda capela” (LOBATO, 1976, p.26).

<sup>20</sup> GARCIA E LOBATO (2011) Registraram 92 engenhos de cana-de-açúcar existentes entre os séculos XIX e XX nos municípios de Igarapé-Miri e Abaetetuba.

<sup>21</sup> Brasil Açucareiro – Agosto de 1968, p. 135-141 e agosto de 1969. p. 46-65.

que escreveu: “Há duas bandas de músicas na sede do município e quatro conjuntos de bailes denominados jazz”. E continuou:

O rádio e a televisão chegaram com bastante nitidez em Abaetetuba, em consequência valores culturais “cosmopolitas” estão agindo intensamente sobre a população urbana, pois as duas estações de televisão de Belém têm nos “tapes” e nos “enlatados” a base de sua programação (...) nos bailes populares urbanos predominam as músicas e as danças “importadas”, está em voga em quase todo o município o merengue. (...) nos meios rurais, ainda se dança nos chamados “pagodes” o lundum e o samba e, com seu instrumental típico, o banguê (Rev. Brasil Açucareiro, agosto de 1968, p.11).

No texto, há uma nítida intenção do autor em valorizar as manifestações folclóricas por serem consideradas como práticas culturais nativas que deveriam ser preservadas (atitude comum aos folcloristas daquele momento). Assim, percebe-se que os jazzes, definidos como conjunto de baile, eram os grupos que reproduziam as músicas e as danças “importadas”, por conta disso, eram vistos por Salles – juntamente com o rádio e a televisão – como elementos cosmopolitas que, naquele momento, invadiam a sociedade canavieira e agiam de forma nociva, colaborando para a deturpação e destruição das práticas culturais locais.

Sobre o município de Igarapé-Miri, Vicente Salles escreve:

Raimundo de Araújo Pinheiro<sup>22</sup> 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 palhas secas”. **A maioria dessas corporações se transformou depois em conjuntos de dança ou “jazz-band”** (grifo meu) (SALLES, 1985, p. 138).

Em seguida, ao apresentar a existência de outras 8 bandas, catalogadas por Dr. Wilson Amanajás relata que: “**As duas informações se completam. Hoje, todas essas bandas estão extintas.** Pelo interior do município existem conjuntos musicais típicos, denominados **banguês**, tal como em Abaetetuba” (grifo do autor) (SALLES, 1985, p. 139).

Estas informações são importantes para percebermos a similaridade de práticas culturais existentes nos dois municípios. Apesar de alguns destes registros terem sido produzidos na década de 1980, informavam sobre um cenário musical de meados do século XX demonstrando

---

<sup>22</sup> 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 n.º23, da academia paraense de música. Compôs músicas para violino e piano e violino e orquestra. É dele também a letra e a música do Hino de Igarapé-Miri.

que os municípios citados detiveram práticas culturais parecidas em um mesmo momento histórico, e que também participavam dos mesmos processos de transformação social devido à chegada de elementos cosmopolitas como o rádio, a televisão e os jazzes.

A ligação territorial entre os dois municípios (tanto por meio de estradas quanto pelos rios) foi útil para a interação e o desenvolvimento de ambos. A facilidade do trânsito permitiu desde muito cedo o compartilhamento de serviços burocráticos ligados às esferas estaduais e federais, de recursos ligados à saúde e à educação, que propiciou uma grande interação entre sujeitos. Culturalmente, nos parece que, em meados do século XX, um município representava uma extensão ou um complemento do outro. É bem comum, por exemplo, detectar que, no período estudado, grande parte dos músicos desses municípios se conhecia, e se não haviam atuado nos mesmos grupos musicais, haviam compartilhado os mesmos ambientes de atuação.

A configuração geográfica da região – caracterizada por grande área de floresta e rios – também foi fator determinante para a produção de uma cultura material comum. Esta, baseada na matéria-prima oriunda da natureza, podia ser encontrada desde a estruturação de casas e barracões (o tronco do miritizeiro era utilizado como ponte/escada; o piso era feito de paxiúba, o telhado de palha; as vasilhas como alguidar, pote, bilha e copos eram feitas de barro; paneiros de talas eram utilizados para transportar e armazenar frutas, peixes e objetos; vassouras de piaçava e açazeiro eram utilizados para a limpeza, etc.). Da mesma forma, compartilhavam uma cultura de produção de embarcações como cascos, montarias, reboques e batelões feitos de madeira; faziam uso de plantas como remédios e de todo um conjunto de ferramentas para prover as necessidades do dia-a-dia.

A utilização dos recursos da natureza não foi diferente em relação à música.

Eu vi fazerem a rabeca da raiz da sapupema, eu vi fazerem da lanterna um instrumento pra soprar no banguê (...) tinha a ladainha, quando via, vinha os instrumentos chegando, tamborzão com aquele couro de cobra, eles diziam que era de viado 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, entrevista concedida em 2 de dezembro de 2014).

A confecção de instrumentos musicais com recursos naturais era bastante comum no período anterior ao surgimento dos jazzes nos grupos de samba de cacete e de banguê. De uma forma geral, nas comunidades mais pobres, os músicos faziam e tocavam seus próprios instrumentos, da mesma forma que construíam suas casas e providenciavam suas vestes. De forma similar ao que afirmou Peter Burke em seu estudo sobre a cultura popular na idade

moderna (2010), a vida na região açucareira no período pesquisado também era “organizada em base à coisa feita à mão pelo próprio indivíduo” (BURKE, 2010, p. 130).

Outra questão relevante que deve ser levada em conta nos dois municípios é a religiosidade, mais especificamente, as 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 ser simplesmente concebida como o catolicismo em oposição ao catolicismo oficial, professado pela igreja oficial e que tenta ser inculcado 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 estudado a maioria dos participantes desse “catolicismo popular” era integrada, sem dúvida, por pessoas das classes populares.

Em Igarapé-Miri e Abaeté, as numerosas 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 da região canavieira. As práticas do catolicismo popular, como as ladainhas, esmolações, folias e festividades de santo, foram sempre regadas à música das parselhas 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 de Igarapé-Miri) e na de Nossa Senhora da Conceição (localizada na sede do município de Abaeté). Foram estas instituições que produziram em larga escala a música sacra que obteve naquele momento *status* de erudição (LOBATO, 2014).

O universo religioso criado na região também se consubstanciou como um espaço bastante adequado para a interação e aprendizagem de músicos e garantiu, em contrapartida, a produção de um substrato de artistas capazes de compor e executar canções religiosas próprias. Sobre uma das músicas feitas para a padroeira de Abaeté, Costa Júnior (2008) escreve:

É inesquecível na mente e nos sentimentos mais profundos a música *Mater Puríssima*, do grande maestro Oscar Santos, tocada pela banda musical. Até hoje, quando a música é tocada, cantada, é possível perceber um clima que envolve mistério, alegria, recordação e fé. É como se nada mais existisse, só a vontade de olhar aquela imagem, de estilo barroco, enfeitada na sua berlinda (COSTA JÚNIOR, 2008, p. 10).

O médico Otávio Sinimbú, morador do município de Igarapé-Miri durante as décadas de 1940-50, nos conta que até hoje se emociona ao ouvir a música “A paz”, canção executada constantemente na comunidade *do Menino Deus* pelo banguê de mestre Socó<sup>23</sup>.

A relação de alguns músicos com a igreja e a devoção gerada nesse processo também resultavam em compromissos sagrados. Grande parte dos músicos da banda de Sant’Ana de Igarapé-Miri, por exemplo, atuava exclusivamente para a Igreja. A construção de arranjos elaborados para hinos se mostrava como uma prova social de fé de alguns desses músicos. Sobre o Sr. José Plácido Gonçalves, um músico bastante estimado e conhecido popularmente por sua devoção à Igreja Católica, Alacy Lobato nos conta:

E esse velho, durante a novena toda, cada uma noite, apresentava uma ladainha diferente. Era toda noite e não dava pra ninguém ensaiar, chagava lá, só espalhava. Só quem não tinha folga era o Amintas, só tinha um trombone, né? Numa noite tocava Celino, Raimundinho, velho Samuel, Amintas. Na outra noite, tocava Jamico, Fortuna, Amintas e o velho Samuel. Um folgava uma noite, o outro, noutro, era assim! E cada uma noite era uma ladainha que esse velho espalhava na frente. O velho Zé Plácido era um astro, viu! Da ladainha. Ainda tinha mais o pai da professora Eurídice que tocava com nós, o velho Marques. Por aí não tocavam, era só na igreja (ALACY DO CARMO LOBATO, entrevista concedida em 26 de dezembro de 2017).

As “ladainhas diferentes” observadas por seu Alacy Lobato correspondiam a um repertório vasto, diferente por conta de arranjos rebuscados criados por seu José Plácido que eram apresentados em primeira mão aos outros músicos para que estes os lessem. É importante frisar que os músicos que ali se encontravam possuíam grande experiência em tocar ladainhas e, portanto, um conhecimento amplo do que era executado nesse tipo de evento. Por isso, a experiência musical vivida por seu Alacy Lobato ganhou tamanha relevância a ponto de suscitar deste músico a expressão: “o seu Zé Plácido era um astro”.

A presença negra também é algo que deve ser levado em consideração como contribuição para a configuração singular da música produzida na região canavieira. Vicente Salles (1971) alerta que a difusão cultural é algo que independe do fator étnico e muito menos da densidade

---

<sup>23</sup> Esta música foi bastante executada na década de 1950 na comunidade do Menino Deus, na Rússia (às margens do rio Maiauatá). Posteriormente, foi registrada no primeiro CD de Mestre Socó, denominada Banguê da Ilha.

populacional de um determinado grupo étnico. Para haver difusão cultural, basta que “o que se transmite 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 e Abaeté, 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 rios<sup>24</sup>. O quadro abaixo, publicado por Manoel Baena em 1885, nos mostra a população de escravos das 17 comarcas então existentes no Pará.

**Figura 2** – Quadro da população de escravos das 17 comarcas então existentes no Pará.

<b>Comarca</b>	<b>Escravos</b>
Bragança	556
Cintra	252
Vigia	723
Belém*	7.277
Guamá	839
<b>Igarapé-Miri</b>	<b>4.266</b>
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:** “O Negro no Pará, sob o regime da escravidão”, Vicente Salles (1971).

No período em que o quadro foi publicado, Abaeté fazia parte da comarca de Igarapé-Miri, figurando como uma de suas 4 freguesias (FARIAS, 2020). Compreende-se, portanto, que

<sup>24</sup> Em Igarapé-Miri, rios como o Anapú e o Pindobal são conhecidos como rios de negros.

esse grande contingente de negros tenha ajudado a moldar a música produzida naquela região. Vale ressaltar que os banguês eram grupos musicais improvisados que surgiam em torno dos engenhos e grande parte dos músicos de jazz 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.

O que queremos demonstrar com estes dados é que, além de haver uma proximidade geográfica entre os municípios estudados, havia grande interação, fluxo, compartilhamento de informações e conseqüentemente o desenvolvimento de práticas culturais comuns.

### **1.6 As inovações instrumentais**

Mapear os instrumentos introduzidos com o advento dos jazzes é também buscar compreender a ampliação de um cenário de recursos necessários para reprodução dos gêneros que naquele momento compunham o cenário musical local. No início do século XX os conjuntos musicais do Baixo Tocantins eram configurados instrumentalmente, em sua maioria, para reproduzirem músicas nas igrejas católicas, em práticas do catolicismo popular, como a ladainha e esmolação, nos grupos de banguê, samba de cacete e nas bandas que atuavam em coretos para abrilhantar os eventos religiosos e cívicos.

Com o advento dos Jazzes, no final da década de 1930, e a propagação cada vez mais intensa de outros gêneros na região pelo rádio (mambo, samba, bolero e merengue, por exemplo), esse cenário musical passou a ser incrementado pela música voltada para a dança. Ao mesmo tempo, em que esses processos vão causando mudanças estruturais nos grupos musicais e na cultura social da região, também vão modificando o âmbito profissional dos músicos, alterando comportamentos e gerando novas performances. As mudanças instrumentais não se deram de forma drástica, mas sempre buscando equalizar as demandas do que se esperava socialmente dos conjuntos e do que estes podiam oferecer ao público.

A instrumentação típica da veiculação das formas musicais existentes em uma sociedade também estampa e é útil para percebermos a diferença entre origens, matizes e grupos sociais. Os jazzes surgiram em decorrência das *jazz bands* americanas, portanto, por meio de um gênero que guardava consigo a influência da música negra africana e “mais ainda que um gênero musical, foi uma nova formação instrumental que se implantou” (CALADO, 1990, p. 234).

A distinção instrumental entre os diversos conjuntos que atuavam na região tocantina era visivelmente percebida. Anteriormente à “era dos jazzes”<sup>25</sup>, as bandas das igrejas e as que atuavam em coretos utilizavam-se de instrumentos como flauta, clarinete, tuba, bombardino, enquanto a maioria dos grupos de banguê utilizava-se de instrumentos confeccionados artesanalmente com matéria-prima bruta da região.

Com o advento dos jazzes surge outra caracterização instrumental baseada na organização de naipe de metais e na introdução de instrumentos como o saxofone e a bateria. Assim como observado no estado do Maranhão por Tonny Araújo (2021), a implementação desses novos grupos parece não ter causado um estranhamento por parte dos músicos e do público. Os relatos indicam que presenciar (ao vivo) o funcionamento de uma jazz band na região tocantina era um misto de admiração e constatação, pois essas formações já eram conhecidas através da mídia. Era mais um processo de estabelecimento de um tipo de moda cultural que por ali acontecia.<sup>26</sup>

Ao estudar a história de Noel Rosa, Almirante observa que no período localizado entre 1923 e 1926:

Surgiu o *jazz-band*, orquestra exótica e instrumentos estrambólicos, tais como seus trombones extensos, seus trompetes com varas de quase dois metros, seus banjos metálicos, seus grotescos violonofones e violinos de campana e finalmente suas baterias com bombos de pedais, absoluta novidade, aliados aos mais esquisitos apetrechos tais como panelas, frigideiras (de cozinha) e latas, apitos, buzinas e sirenes, etc. (ALMIRANTE, 2013, P.51).

Sobre a formação instrumental, Petrônio Domingues (2018) sinaliza que no Brasil, “de modo geral, é difícil definir quais os instrumentos que faziam parte de uma jazz-band, uma vez que contavam sempre com muita variação entre elas”, mas explica que “é possível traçar alguns elementos básicos”.

Mesquita (2022), ao estudar o desenvolvimento musical das *jazz bands* no estado do Amazonas, demonstra que havia, durante as décadas de 1930-40, um tipo de formação instrumental presente em um momento de transição dos grupos musicais que buscava atender um repertório regional e modernizado. Tratava-se de uma formação denominada pelos músicos da região como “Lacapaca”.

---

<sup>25</sup> Termo utilizado por Sinimbú (2019) para designar o período de funcionamento dessas estruturas musicais (1930-1970).

<sup>26</sup> Pinduca.

Após a ladainha, à noite, entra em função o conjunto de instrumentos musicais, onde o cavaquinho marca presença obrigatória há muitos anos. É o instrumento por excelência mais popular e comum na região, fabricado em casa pelo próprio tocador ou por artífice já experimentado. Uma banda de música (charanga) pode ser composta de violões, cavaquinhos, clarineta, banjo, saxofone, pandeiro ou até bateria, mas não estará satisfatória, isto é, não será regional se dela não participarem o tambor monóxilo bumbá, as piranhas, os tamborins (MONTEIRO, 1983, p. 97. Apud, MESQUITA, 2022).

E conclui escrevendo:

A lacapaca, portanto, representou o resultado de um processo de convivência de diferentes instrumentos, num processo de modernização, no qual acabou prevalecendo instrumentos mais modernos associados às *jazz bands* e às bandas militares (MESQUITA, 2022, p. 108).

Buscaremos, a partir de então, demonstrar quais as subtrações, introduções e adaptações instrumentais foram observadas no processo de formação dos jazzes do Baixo Tocantins.

#### 1.6.1 A BATERIA

Para Domingues (2018), “nenhum instrumento era tão significativo para as *jazz bands* quanto a bateria” (Domingues, 2018, p. 75). A historiografia nos mostra que a bateria originada pelas primeiras formações de *jazz* de *New Orleans* foi introduzida na música popular brasileira através das *jazz bands* de forma gradativa, adicionando e aperfeiçoando peças percussivas das bandas militares (BEVILACQUA, 2015).

Zuza Homem de Melo fornece um bom panorama desse processo:

Nas gravações das bandas brasileiras dos vinte anos iniciais do século XX, pode-se distinguir, com alguma imprecisão, que a seção rítmica empregava pelo menos dois dos cinco instrumentos de percussão habituais em uma banda militar, a saber: tambor, tarol, caixa, bombo e prato, cada qual nas mãos de um músico. A mais relevante novidade do ciclo das *jazz bands* no Brasil foi um instrumento, ou melhor, um conjunto de instrumentos de percussão agrupados, aqui batizado de bateria, no qual o músico aproveitava também os pés para acionar um pedal conjugado ao bombo disposto verticalmente. Como dispunha também da caixa, montada sobre um tripé, de tambores e de pratos metálicos, todos acoplados no mesmo conjunto, um só músico conseguia executar a tarefa de três ou quatro com sincronia aperfeiçoada, o que além de significar uma mudança radical, trazia uma pulsação mais contagiante, fundamental na música para dançar (MELLO, 2007, p. 74).

Contudo, os processos históricos guardam particularidades relacionadas ao tempo e ao lugar em que se desenvolvem. Na região do Baixo Tocantins, observa-se uma mudança gradual e peculiar sobre a constituição instrumental da bateria. O músico Luiz Barros Sena conta que:

Eu conheci a bateria na corda, não era tarraxa! Era passada a corda no aro, aí eles apertavam. O Vicente curti couro de boi ali pra todo esse pessoal de jazz, ele vendia. Aí eles usavam papelão, jornal, o baterista. Era no tempo da mucura xixica que eles cantavam, né! O prato em cima da bateria (bumbo) assim (virado de boca para cima) e o outro na mão, e a baqueta na outra. Era pra tocar a mucura xixica (risos). Aí, quando já não dava o som, eles acendiam o papel, né! E aí esquentavam o coro, o bicho ficava que (Risos). (TOMAS FERREIRA PEREIRA, entrevista concedida em 14 de fevereiro de 2022).

O meu primeiro instrumento foi percussão, eu comecei pela moponga, depois passei pra bateria. Foi quando veio a bateria, a característica do jazz foi a mudança pra bateria (...) Primeiro eles tocavam (...) o papai me conta, sem bateria, depois d'uns anos apareceu o bumbo, só o bumbo! Então, eles usavam o bumbo só pra tocar a valsa, só pra marcar a valsa. Terminava a valsa, o bumbo ficava de lado. Quem fazia a marcação, o serviço de percussão era a trompa, as trompas que faziam, aí depois de só o bumbo, eles montaram a moponga (bumbo com dois pratos fixados em cima), que é a que eu tenho aí. Eu tenho o jazz (bateria) e tenho a moponga (LUIZ DE BARROS SENA, entrevista concedida em 4 de fevereiro de 2021).

A afirmativa de Luiz Sena de que “a característica do jazz foi a mudança para a bateria” coincide com a de Giller (2013). Contudo, diferentemente do que observou esta autora em seus estudos sobre as *jazz bands* do Paraná e do que era observado por outros autores em outras regiões do Brasil, a introdução da bateria na região açucareira não foi feita com peças industrializadas, foi feita inicialmente de forma artesanal. Sobre esse processo, Mestre Solano nos conta que:

A bateria naquela época era feita no interior, cada interior fazia a sua bateria, constantemente construía a bateria. O baterista às vezes, quando não fazia, os outros faziam. Então, elas não eram baixinhas, hoje em dia têm bateria reduzida, as baterias eram grandes, era grande! Uns 80cm de altura, o bumbo. Não te lembra dos Beatles, que tinham aquelas baterias grandes? Era quase desse tipo, era assim a bateria, grande! Então, constantemente, era um tom que tinha, era um surdo, a caixa, os pratos pendurados, tinha uns que tinham assim tipo uma cruz em cima do bumbo, aí ficava pendurado, enfiava assim uns fios, tipo uns punhos de rede, varava por dentro do prato e pendurava assim, cimbalete era difícil. Eles faziam tudinho lá! Madeira mesmo (MESTRE SOLANO, entrevista concedida em 3 de fevereiro de 2021).

Conta Alaci Lobato que, na época em que se profissionalizou como baterista no município de Igarapé-Miri, 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, atualmente, são feitas pelos

bateristas batendo as baquetas uma na outra). A castanhola se fazia necessária principalmente em músicas que iniciavam com anacruse.

A castanhola era pra marcar o tempo. Por que nem tudo 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 notas do ar, o cara tem que saber, senão ele vai jogar em baixo (ALACI LOBATO, entrevista concedida em 24 de julho 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 similar aos usados para apoiar os pratos de bateria (SINIMBÚ, 2019).

O uso da castanhola no início das músicas também despertava grande atenção do público. Isso acontecia porque na maioria dos barracões se organizava os participantes, separando, de um lado, os homens e, do outro, as mulheres. A questão é que todas as pessoas de uma festa deveriam estar disponíveis à dança entre si, apenas as mulheres que possuíam compromissos matrimoniais não estavam sujeitas a serem convidadas à dança por outros homens. Desta forma, aqueles que namoravam ou tinham interesse em alguma mulher deveriam ficar atentos e se apressar, assim que ouvissem a sinalização do baterista na castanhola, caso contrário, poderiam perder a dança de sua namorada ou pretendente para outro homem.

O baterista pegava quando ia tocar, aí os caras estavam tudo lá, as damas, os cavalheiros, não sei o que mais, aí o baterista pegava, arrumava, pegava a baqueta assim (gesto batendo), aí todo mundo já vinha pra cá né, o pessoal sabia que já ia começar. Por exemplo, aí eu pegava e fazia o seguinte: levantava e já ia na direção da minha dama, e ficava assim mesmo (posição de avançar). Aí, quando o baterista dava o primeiro baque, eu não perdia pra outro. Ainda tem mais uma coisa: aquela época no interior, tinha uns festeiros lá, umas casas de fazer festa, de negócio de santo também, pra dançar depois da ladainha, que você, tua namorada, então podia crer que a noite todinha tu não ficava abraçado com ela não, só te abraçava quando tocava. Por quê? Dali daquele lado é só mulher, só mulher dum lado do salão, do outro lado, as mulheres ficavam do lado de lá, e esse outro lado era só os homens. Por exemplo, eu tinha minha namorada e não podia ficar perto dela. Agora eu tinha que ser ligeiro, pra, quando eu partir, tirar ela pra dançar, senão, se fosse outro na minha frente, ela tinha que dançar com ele, ela não podia rejeitar, senão, o dono da festa botava ela pra fora. Era assim, era assim, não todos, era assim. Tinha uma boa parte das casas que era assim, casas grandes de festa (MESTRE SOLANO, entrevista concedida em 3 de fevereiro de 2021).

A dança era extremamente valorizada e almejada nas festas, pois tinha grande importância para a construção das relações afetivas. Correspondia muitas vezes à primeira forma de aproximação de um casal, a uma oportunidade de um diálogo mais íntimo, da manifestação de interesse e da realização de desejos. Os barracões de festas, os jazzes e as regras parecem corresponder aos elementos necessários para aquela sociedade formatar o ambiente ideal para esse tipo de interação social.

Se a dama tava interessante, tinha essa coordenação do Jazze com o pessoal da comunidade que dançava. Se a garota tava interessada, você gostava porque se prolongava mais com ela e tal, era sempre a dança “chegada”, não tinha negócio de rodar, soltar de mão, não tinha nada. Hoje em dia não. Você já tocou baile da saudade? Pois é, lá é como dançava antigamente (DAGOBERTO SINIMBÚ, entrevista concedida em 28 de fevereiro de 2015).

### 1.6.2 PERCUSSÃO

Observa-se que na região tocantina os instrumentos usados na percussão dos jazzes foram introduzidos para reproduzir a sonoridade da música amplamente propagada na região. Primeiramente, observa-se o pandeiro, sua presença em todos os jazzes da região não somente demonstra que era um instrumento necessário a estas formações, mas também sugere que o repertório era fortemente marcado pelos gêneros brasileiros, como o samba, o dobrado, o choro e a quadrilha, por exemplo.

Domingues (2018), ao observar a marcante presença do pandeiro nessas formações, sugere o mesmo raciocínio.

Ora, isso é sinal de que as *jazz-bands* brasileiras não eram iguais às estrangeiras, nem tocavam as mesmas músicas. Para quê um pandeiro numa banda de *jazz*? (...) O *jazz* nacional se diferenciava daquele produzido nos Estados Unidos não só no tocante à composição instrumental, mas também musical. O pandeirista estava ali para tocar outras músicas – as ditas “nacionais” (maxixes, sambas, marchas, choros, cateretês, rancheiras, emboladas sertanejas) –, as quais também eram executadas pelas *jazz-bands* (DOMINGUES, 2018, p. 75-76).

O autor afirma que essas formações introduziam instrumentos visando também atender um contexto sonoro local.

Assim, as orquestras brasileiras dedicadas ao jazz, mesmo aquelas que adotavam o estilo no próprio nome, não tocavam exclusivamente as músicas modernas norte-americanas. Pelo contrário, elas amiúde investiam em diversas sonoridades, dependendo do contexto (local da apresentação, natureza do evento, perfil do público, exigências da indústria fonográfica, etc.). (DOMINGUES, 2018, p. 76).

Na região tocantina também era necessário o uso do pandeiro e das castanholas para reproduzir as quadrilhas nordestinas, fortemente presentes no repertório dos jazzes.

Os dois outros instrumentos percussivos introduzidos foram a maraca e o bongo. A forte veiculação da música latina, como o mambo e o bolero, a partir do início da década de 1950 na região, mostrou a necessidade de os introduzir nos jazzes (SINIMBÚ,2019).

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 Garrafeiro 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 garrafeiro tocava... E se tornou músico do Jazz Igarapé-Miri. O Pio viu, quer tocar com o Jazz Igarapé-Miri? Então tocavam os mambos e o Benedito garrafeiro 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-Miri, 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 n.º8, mambo n.º5 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-Miri 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).

### 1.6.3 O BANJO

Já demonstrei em Sinimbú (2019) que o banjo é um instrumento que merece destaque. Em primeiro lugar, devemos entender que este era 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 em um jazze e, por isso, ajudava a definir o *swing* característico de alguns ritmos<sup>27</sup>.

A importância do banjo na formação instrumental dos jazzes da região equipara-se à do piano, apontada por Domingues (2018), segundo o autor “era peça indispensável, pois ficava encarregado tanto pela base rítmica quanto harmônica” (DOMINGUES, 2018, p.75).

---

<sup>27</sup> O mambo e a lambada, por exemplo, eram ritmos muito parecidos e sua distinção era feita pela levada rítmica do banjo.

O banjo foi um instrumento introduzido anteriormente à era dos jazzes e que se fez necessário a quase todas as formações musicais da região (banguês, ladainhas, grupos de esmolação, carimbó, siriá e nos jazzes). Ficou de fora apenas das formações instrumentais atreladas ao catolicismo oficial, existentes nas igrejas de Sant'Ana (Igarapé-Miri) e de Nossa Senhora da Conceição (Abaeté).

Foi também um instrumento construído artesanalmente naquela região. Mestre Solano conta que:

Olhe, nesses municípios de Igarapé-Miri, Cametá, Limoeiro do Ajurú, São Sebastião da Boa Vista, não tinha um que ganhasse o papai pra fazer banjo! Papai nem só fazia como tocava.

O banjo do papai era conhecido, eu tava com meu conjunto tocando em Marapanim e vi um banjo, olhei assim, aí eu digo assim: “eu acho que foi o papai que fez”. Perguntaram: seu pai é mestre? Por quê? Seu pai era de onde? Eu digo de Abaeté! Esse banjo nós compramos de Abaeté! Eu conheci cara! Aí eu peguei o banjo, rapaz, não tinha um cara que fizesse um banjo igual ao papai. Então era assim (MESTRE SOLANO, entrevista concedida em 3 de fevereiro de 2021).

O pai de Mestre Solano era o músico Raimundo Melo, que ganhou grande estima entre os músicos da região construindo banjos e atuando como banjista do Jazze Abaeté durante as décadas de 1940, 1950 e 1960. No município de Igarapé-Miri ficaram bastante conhecidos os banjistas: Idalino (residente na sede do município de Igarapé-Miri; Neném (morador do Rio das Flores e músico do Jazze Lira Platina); Raimundo Farias (residente na sede do Município de Igarapé-Miri) e Cunha, (residente na Vila de Maiauatá). Os dois últimos, músicos do Jazze Igarapé-Miri em épocas distintas.

*Figura 3 Banjo de Mestre Socó utilizado no período estudado*



*Fonte Acervo do autor*

Esta imagem do banjo de mestre Socó nos dá uma noção de como eram construídos os banjos em meados do século XX. As peças ausentes na imagem e que também compunham este instrumento, eram as tarraxas, feitas também de madeira, e as cordas de náilon (linhas de pesca).

Existia também uma adaptação do banjo para os músicos mais novos, denominada Bandorra ou Bandurra. Mestre Solano conta que seu pai, após ter se convencido sobre o seu talento e interesse pela música (na época, com apenas 11 anos), confeccionou um banjo pequeno denominado Bandurra.<sup>28</sup>

#### 1.6.4 O BAIXO

Os baixos completavam a cozinha dos jazzes. Esta função era desempenhada pela tuba ou pelo bombardino. Não se tem conhecimento da existência de baixos acústicos naquele período na região. O primeiro contrabaixo acústico (também conhecido como rabecão) de que se tem notícias, foi introduzido pela Orquestra Brasil de Abaeté e executado pelo músico Sílvio (SINIMBÚ,2019).

#### 1.6.5 OS INSTRUMENTOS DE SOPRO

Se para alguns músicos e estudiosos foi a introdução da bateria o que caracterizou os jazzes, diferentemente, para a grande maioria dos moradores e músicos da região, fora a organização do naipe de metais, o que definiu a singularidade desse tipo de formação. Tuba, bombardino, trombone, trompete e sax foram literalmente a linha de frente dos jazzes, responsáveis pela execução dos temas (melodias principais), dos contracantos, das aberturas de vozes (de seu enriquecimento harmônico) e dos improvisos solos que possibilitou que alguns músicos se destacassem ganhando prestígio e desenvolvendo carreiras bem sucedidas.

(...) porque lá, ninguém, nenhum deles lá tocava esse negócio de só (sozinho), não! Toca a melodia, só a melodia? Não! Tudo era orquestrado! Primeiro o pistão fazia uma voz, o segundo fazia outra, o primeiro alto fazia outra, o terceiro alto fazia outra e o tenor fazia outra, e agora o Agenor no trombone fazia outra. Era uma beleza! Cheião! E outra coisa! Educado pra tocar. Pá! Não sei o que, não! Tá tocando nessa sala aqui? A gente tocava que não perturbava ninguém. (...) Aquele tempo a gente tocava todo sentado, todo nas cadeira. Então o compadre Agenor fazia o seguinte: naipe de piston Raimundo Vicente e filho (Thomaz), vai ter prioridade, vai fazer o solo, levanta todos dois, fazer o solo, terminou, senta! Naipe de sax! Levanta, compadre Agenor sentado. Trombone! Compadre Agenor levantava. Então era assim que eles faziam. Então, o Almir, ele me disse, ele morreu e nunca esqueceu desse negócio. (MESTRE SOLANO, entrevista concedida em 03 de fevereiro de 2021).

---

<sup>28</sup> Mestre Solano.

A organização dos naipes em seções e a performance adotada (ficar de pé para evidenciar os instrumentos que estavam solando) parece ter sido copiada das *Jazz bands* americanas e de orquestras famosas da época, como a de Perez Prado. É bem verdade que a maioria dos jazzes da região, por diversos motivos, não tinha como manter um grupo de músicos suficientes para formar seções de metais. O relato acima é referente ao Jazz e Orquestra Brasil do município de Abaeté, um dos mais estruturados jazzes da região do Baixo Tocantins. A denominação “Orquestra” adicionada ao nome deste grupo deve-se à composição diferenciada dos metais organizados em seções e que, além de gerar uma massa sonora maior, possibilitava o desenvolvimento de arranjos mais elaborados.

(...) a parte da frente: Compadre Agenor no trombone, que era o líder, trombone de pisto; agora Raimundo Vicente no piston e Thomás, Thomás ainda é vivo, que era a dupla deles; e agora, no sax, Jamico, Celino e Margalho (tenor). Eram três sax. Então, esse era o Jazze e Orquestra Brasil, respeitado! Rapaz, eu me lembro até hoje, como se fosse ontem, eles ficaram de queixo caído quando eles viram a gente tocar. Rapaz, eu ainda não vi até hoje um camarada pra fazer os arranjos, umas orquestração pra orquestra assim, pra um jazze assim, como o compadre Agenor. (MESTRE SOLANO, entrevista concedida em 3 de fevereiro de 2021).

Esse patamar de “Orquestra” foi também conquistado na capital paraense pelo Jazze e Orquestra Internacional de propriedade do músico Orlando Pereira.

Percebe-se também que, com uma maior organização e desenvolvimento gradual, cresce também a importância dos “maestros”. Petronio Domingues, ao estudar as *jazz bands* de São Paulo, aduz que:

Com o desenvolvimento gradual das *jazz bands*, cresceu também a importância atribuída a uma figura especial nesse contexto: os maestros. Eram os integrantes da banda de *jazz* que se responsabilizavam pelo conjunto harmônico e pelo andamento das apresentações. Em inglês, eles eram verdadeiros *band-leaders*. (DOMINGUES, 2018, p.79).

Pinduca conta que os maestros, principalmente os dos jazzes mais organizados, estavam atentos ao que se produzia musicalmente pelas orquestras existentes no rádio e posteriormente na TV. Além dos discos, elas eram as principais fontes de informação sonora disponíveis a esses músicos.

Muitos foram os padrões decalcados do jazz estadunidense e fixados nos grupos de jazze da região. Além da composição instrumental, havia uma preocupação organizacional que buscava distribuir os instrumentos no palco de forma similar às orquestras americanas. Conta Pinduca:

No meio, bem no meio: era o baterista. No lado esquerdo ou direito: o banjista. Do lado esquerdo ou direito: o contrabaixista (era aquele de sopra). Na frente do baterista, também sentado num banquinho, numa cadeira: era o pandeirista. Aqui no lado, quase que formando uma roda: era o pistonista e do outro lado: o saxofonista. Quando tinha o trombonista, ficava junto do pistonista e o saxofonista do outro lado, sozinho. Essa era a estrutura usada em todos aqueles jazzes lá de Igarapé-Miri.

Já se percebe de antemão, pela distribuição instrumental, que o saxofone ganha com os jazzes um papel preponderante.

A sonoridade ampla e flexível do sax, bem como o formato sinuosamente atraente, iriam franquear sua incorporação gradual ao jazz e a música dançante como um de seus símbolos mais originais, distinguindo-se por ser o único entre os quatro sopros que, oficialmente, se situa na periferia de uma orquestra sinfônica. (MELLO, 2007, p. 72).

Na região tocantina o sax se destaca, primeiramente, pela importância sonora que ajuda a formatar a música latina fortemente propagada pelos rádios e executada na região. Mostra-se também como um instrumento de sonoridade menos agressiva que o trompete (usado, até então, como o principal instrumento para executar solos) e com um número bem maior de chaves para acionar as notas. Foi pelo domínio técnico deste instrumento exótico e agradável e pela performance que desenvolveram com este instrumento que muitos músicos da região ganharam destaque musical e social, contribuindo para o desenvolvimento de uma nova fase de representação artística.

O relato que apresentaremos a seguir, demonstra que também havia na região, criação e adaptação de instrumentos para desempenhar função análoga a dos metais.

Eu conheci um jazz no rio vizinho lá, no rio que morava a minha mulher, né! Rio Curi. Era o Dilico, Lorico, Francisco, Pedro Jó e ainda tinha mais o chocalista, é aquela tampa de cerveja, pregavam naquele pedacinho de pau. O saxofone, eles cortaram a imbaúba, que é a imbaúba fina, né! Aí limpavam tudo, limpavam o corpo, tiraram a casca, tudo, aí ele comprou uma cabeça de boi e tirou o chifre, aí ele meteu aqui, aí fez o canudo, aí aqui em cima eles colocavam o abade, folha do abade. Era o saxofone! E o pistão, também feito de imbaúba, com uma lamparina como a campã.

(Entrevistador) Saía som seu Tomas?

(Tomás Ferreira) Saía! Mas eles estragavam em uma noite, três, quatro livros de abade (risos).

Quando molhava, que já não saía mais o som, o abade molhava, né!

Mas eles tocavam festa grande!

(Entrevistador) Mas isso era o banguê ou era o jazz?

(Tomás Ferreira) Jazz!

## 1.6.6 O CANTO

Também é interessante compreender algumas questões que dizem respeito ao canto. Durante algum tempo me fiz uma pergunta: Como introduzir o canto em meio a massa sonora produzida pelo naipe de metais e instrumentos percussivos num momento em que não havia como amplificar a voz? A resposta que encontrei foi que: a maioria dos jazzes não introduzia, não contratava cantores, as melodias eram soladas pelos metais. Somente em alguns, o canto era realizado coletivamente, e, geralmente, pelos músicos que não usavam a boca para tocar.

(Entrevistador) Então, o Lira Platina teve um cantor também?

“Não era cantor! Ele era um baterista, não existia cantor lá, só existia cantor aqui em Belém, era o baterista, o pandeirista e o banjista que tinham que cantar, em coro, todos juntos cantando aquela melodia.” (PINDUCA, entrevista concedida em 07 de março de 2018).

Dentre os jazzes catalogados, apenas o “Jazze Igarapé-Miri” (Pio, Noca e Juraci), o Jazze Lira Platina e o “Jazze e Orquestra Brasil” (Chileno e Maracanã) contavam com a presença de cantores.

A performance vocal é algo que também se modifica com os jazzes. O canto produzido pelos grupos de banguê ainda guardava consigo traços de fonemas e entonações dos pretos da região, algo também observado fortemente nas parelhas de ladainhas e nas esmolações praticadas por esses sujeitos. Calado (1990) observa que:

Assim como os negros africanos levaram para os Estados Unidos seus *field hollers* e *street cries* – formas mínimas de expressão que acompanhavam o trabalho no campo ou mesmo nas cidades, num misto de fala e canto —, os escravos trazidos para o Brasil da África conservaram seus gritos e pregões. Também como nos EUA, tais formas acabam se confundindo ou sendo parte fundamental de cantos de trabalho (outra tradição africana) (TINHORÃO, 1990, p. 225).

Otávio Sinimbú conta que a forte lembrança que tem dos pretos que viviam no período de sua infância em Igarapé-Miri (1940 a 1953) era pelo fato desses sujeitos venderem alimentos na rua fazendo falsetes, portamento e vibratos. As histórias de Geraldo Sinimbú sobre seus trabalhadores pretos eram geralmente contadas imitando a fala desses sujeitos, também ressaltando as mesmas características. Calado afirma que “não há dúvida de que o negro trouxe essa tradição” (CALADO, 1990, p. 226).

Com os jazzes passa-se a valorizar e imitar as vozes dos cantores que eram propagadas pelo rádio. Sobre a nova forma de cantar, Pinduca conta que “na Lira Platina (Jazze), eu conheci o que era considerado o maior baterista da região, que era o Mosquito. Ele cantava assim com aquela voz trêmula assim: o meeeeeeeu amooooorr” (risos).

### 1.6.7 O SOM DO SALÃO

Gostaríamos de destacar uma última questão peculiar relacionada a apresentação dos jazzes. O músico Pinduca conta que havia uma certa interação entre a execução musical (educada) dos jazzes e o som produzido pela dança do público, que contribuía para a construção de um certo *swing*.

Era orquestra acústica (sobre o Jazze e Orquestra Abaeté), mas era bom pra caramba, aquilo tudo era ensaiadinho, todo mundo lia, o baterista tava ali atento, pandeirista, banjista, tudo ensaiadinho! O contrabaixo, se fosse tuba ou contrabaixo, tudo era na marcação bonita... tum tum ... Ainda tinha uma ajuda aqui na... No arrastar do chinelo, xi! Xi! Xi! Xi! Dava pra gente ouvir isso aqui, ó! (Arrastou o chinelo com o pé) O pessoal dançando! A gente ouvia isso! O arrastar do pé no ritmo da música, quanto mais distante um pouco, tu ouvia aquele xi! Xi! Xi! Pam pam pam pam (imitando o sopro na boca e arrastando o chinelo). Mas certinho! Tinha isso. (PINDUCA, entrevista concedida em 07 de março de 2018).

A ausência de amplificação sonora permitia que os músicos captassem os sons produzidos pelos pés dos dançarinos no salão (geralmente de madeira) e, além disso, esse som não apenas interagia, como também agregava-se ao que era executado, gerando uma sonoridade singular naqueles salões.

## 1.7 Aprendizagem, organização e profissionalização

No início de minhas pesquisas procurei seguir três linhas de investigação que julgava relevantes para compreender os processos de aprendizagem dos músicos dos Jazzes: Uma que buscava entender os processos de aprendizagem formal, e que considerava a existência do Instituto Carlos Gomes na cidade de Abaeté; outra que buscava entender os processos de aprendizagem um pouco menos formal, baseado nos ensinamentos dos “mestres de música” (profissionais que ensinavam particularmente); e uma terceira, que considerava uma aprendizagem informal, baseada na observância e na troca de experiências entre sujeitos. O conhecimento prévio de que a maciça maioria dos músicos de sopro lia música alimentava em mim a ideia de que os processos de aprendizagem se davam principalmente na primeira linha investigativa. Engano meu! As informações dadas pelos entrevistados me surpreenderam e ainda indicaram que havia um quarto caminho, muito mais importante a ser considerado: A tradição familiar.

Ao trilhar pela primeira linha de investigação constatei que os músicos mais estimados da região não haviam estudados no Instituto Carlos Gomes, e mais, que estes não tinham

conhecimento de quaisquer outros músicos que houvessem estudado nesta instituição. O segundo caminho foi mais frutífero. Havia mestres de música na região. Músicos que também atuavam como professores, ensinando em suas residências de forma organizada e contínua.

Em Igarapé-Miri ficaram bastante conhecidos, os mestres Edmundo Quaresma (residente no rio São Lourenço) e Antônio Diniz. Sobre estes, é curioso perceber que, ambos não atuaram em nenhum grupo de Jazze, mas educaram seus alunos – inclusive seus filhos – para atuarem nesse tipo de formação<sup>29</sup>. Pinduca fala em mais quatro (04) mestres de música: Amintas, Raimundo Pretinho (trompetista do Jazze Igarapé-Miri), os irmãos Didi e Arão (saxofonista e trombonista do Jazze Igarapé-Miri) e senhor José Plácido (flautista da Igreja Matriz de Sant’Ana).

No município de Abaeté temos conhecimento dos seguintes mestres: Mestre Miguel Loureiro (líder do Jazze Abaeté); Agenor Silva (líder do Jazze e Orquestra Brasil); Mestre Damião; Margalho; Gardino Cardinal; Raimundo Vicente e Tomás.

Eu estava com 14 anos de idade quando eu comecei a estudar a música. Comecei a estudar com Miguel Loureiro, mestre de música, morava no Algodual, um dos grandes saxofone que o Estado do Pará teve, tanto pra tocar como pra escrever. Era de caneta e de mola de sopro, viu! Eu estudava música, ele me dava a lição, depois eu ia cantar aquela lição na altura que era, solfejando, eu cantando, cantando a lição, ainda tem umas duas que eu canto, já me esqueci da nota porque estudei na clave de sol, que era pra mim tocar pistão. Eu ia na casa dele, ele era meu padrinho de crisma.” (LUIZ DE BARROS SENA, entrevista concedida em 4 de fevereiro de 2021).

A denominação “mestre de música” não era obtida com algum tipo de titulação, por isso, não havia uma definição exata daqueles eram e por que eram. Sendo assim, acreditamos que a experiência, o prestígio, a disponibilidade e o dom ao ensino eram fatores que faziam com que alguns músicos fossem reconhecidos como tal. Contudo, o ensino e a aprendizagem eram processos muito mais amplos, que se desenvolviam através da observância, da simples troca de experiência entre músicos e principalmente por meio de uma tradição familiar.

Olha o meu pai, ele tocava bombardino, né? meu pai tocava bombardino, tinha um negócio de um pau e corda dele, né? formou lá um conjuntozinho só de leve, como diz o caso, né? Ele tocava e logo peguei um pandeiro e toda hora chegava da escola e treinava. Eu de vez em quando entrava pelo meio no pandeiro no chocalho, desde criança, foi, foi, foi até que, quando eu enterei 17 anos, teve um colega meu que me convidou pra ir pra Lira (Jazze Lira Platinha). 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 bateria na Lira também. Nesse tempo, me deu muita explicação. (ALACI LOBATO, entrevista concedida em 26 de dezembro de 2017).

---

<sup>29</sup> Zé Quaresma (filho do mestre Edmundo Quaresma), foi músico de tuba do Jazze Lira Platinha.

A tradição musical religiosa se ligava, em grande medida, à tradição musical familiar. Costa Júnior (2008) ao tratar sobre a dimensão religiosa dos músicos de Abaeté explica que “muitos músicos receberam uma formação religiosa tendo como base a família”. O autor atenta para o fato de serem os pais os responsáveis em dar aos filhos as primeiras instruções religiosas, e de que esse fator acentuaria o caráter paternalista da Igreja e da figura de Deus em relação aos músicos. Isso parece ter influenciado a percepção que mestre Solano tem sobre seu aprendizado.

Hoje em dia, os instrumentos que eu toco um pouco, sabe quem foi que me ensinou? Olha, tá lá em cima, Deus! Foi Deus que me ensinou e me ensina até hoje. Meu santo, Santo Expedito, que me guia em todas as minhas apresentações, todos os meus trabalhos, então, eu não aprendi com ninguém, eu sou autodidata. Então, quer dizer que a música veio no meu sangue. Eu tenho 19 discos gravados, a maioria dos arranjos, tudo quem faz sou eu! A maioria das músicas são minhas com outros colegas da banda às vezes. Eu tive esse dom pra música, por isso que o papai, a mamãe dizia “meu velho, ensina o José!” Ela viu que eu tinha vontade. Ele disse não, minha velha (de forma carinhosa) “Teu filho, ele tem vontade de aprender, ensina o José”. Ela viu que eu tinha vontade, porque quando o papai tava com o banjo, eu ficava olhando. “Eu não vou ensinar o José porque eu vou falar pra você, minha velha: músico não tem futuro! É por isso, não vou ensinar ele, músico não tem futuro! Conclusão: o papai deixava o banjo dele lá no quarto, então o estojo era um estojo de madeira que ele mesmo também fez, aí ele ficava lá no chão, aí eu pedi pro papai fazer um banquinho pra mim, ele fez um banquinho assim, aí ele saiu, antes de ele chegar, eu botava o banquinho assim abria o estojo pegava o banjo, ele deixava afinado, aí eu batia assim, batia no banjo, eu não sabia, não tinha noção. Só que eu colocava os dedos, pra você ver como é as coisas. Eu sabia quando a posição tava certa e quando a posição estava errada, mas se tu perguntasse: que posição é essa? A primeira do dó? A segunda, de dó? A primeira de ré? Segunda de sol? Primeira de sol? Eu não sabia dizer, eu só sabia quando tava certo e quando não estava, assim que eu fui aprendendo. (MESTRE SOLANO, entrevista concedida em 03 de fevereiro de 2021).

Como bem observa McLuhan (2011), “há muito nos acostumamos à noção de que as crenças de uma pessoa propiciam-lhe forma e cor à existência”, pois, “elas fornecem molduras às janelas, pelas quais se visualiza a existência” (McLUHAN, 2011, p. 167). E é justamente por esse entendimento que ‘esquecemos de considerar todo um cenário ambiental e tecnológico que também constituem essas janelas-ideias’ (McLUHAN, 2011, p. 168).

Alguns músicos podiam contar com um ambiente familiar favorável ao desenvolvimento musical. As parselhas de ladainha são bons exemplos. Estas eram comumente constituídas por grupos familiares que, com o decorrer do tempo, aperfeiçoavam-se e adquiriam prestígio. São raros os capituladores de ladainhas que não tiveram seu aprendizado ou atuação constituído 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, entrevista concedida em 01 de maio de 2017).

Vicente Salles, em seu livro *Sociedades de Euterpe*, ao tratar sobre os conjuntos musicais existentes em Igarapé-Miri nas décadas de 30 e 40, constata que estes, em sua maioria, também eram grupos familiares. A 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; A banda do Joaquim, vulgo Mucura (Joaquim Pinheiro), no 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 são apenas alguns exemplos, entretanto, uma banda em particular nos chama atenção: A banda de música Os Bauaras, no rio Itamimbuca, dos mestres João Camões e Raimundo Nonato (esse gago), ambos tocadores de pistão.<sup>30</sup> É válido lembrar que mestre Cesário começou a capitular ladainha no seio desta família que também atuava como grupo de Jazze e de Banguê.

A atuação desses capituladores só viria a se ampliar com a maior idade, período da vida em que adquiriam consentimento familiar para adentrar aos grupos de esmolações.<sup>31</sup> Inserir-se nessa outra forma de rito representava inicialmente ter contato com outros capituladores e, através da troca de experiências, ampliar o conhecimento para, posteriormente, atuar fora de sua comunidade de forma prolongada e abrangente. Com efeito, a aprendizagem local (e quase sempre familiar), a troca de experiências através da atuação conjunta com capituladores que atuavam de passagem na comunidade, e a posterior atuação na fase adulta, compondo os grupos de esmoladores que saíam por longos períodos de sua comunidade, podem ser consideradas uma trajetória comum a grande parte dos capituladores de ladainha do período estudado.

(...) depois que eu fiquei rapazinho, eu esmolei São Sebastião, São Lázaro, eu era garotinho, contra-alto, minha voz era contra-alto, e quando chegava santo lá no rio, iam me busca em casa, por causa da voz pra cantar, era, até quando eles saíam do rio eu ficava lá (...) O pessoal do Felipe Xora, aqui do Cambéua (braço do Santo Antônio), eles não me largavam, quando eu ia na festa que eles iam rezar, eles me enxergavam, o caboco Felipe vinha logo: camarada, você vai rezar com nós. Por causa da voz, eu ia rezar! Felipe Xora, acabou essa parelha daí, morreram todos! (MESTRE CESÁRIO, entrevista concedida em 01 de maio de 2017).

Alaci Lobato explica que havia dois processos de aprendizagem distintos. O primeiro, um processo de aprendizagem formal desenvolvido principalmente pelos mestres de música, e mais

---

<sup>30</sup> (SALLES, 1985, p.138)

<sup>31</sup> Mestre Cesário

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.

Estas observações indicam que não se necessitava de leitura musical para tocar instrumentos percussivos em um jazz. Os músicos que almejavam tocar instrumentos dessa natureza necessitavam 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, 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 ligado 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 naquela sociedade. Eram músicas instantâneas, comerciais, na maioria 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 jazz. 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 (SINIMBÚ, 2019).

Um grande jazz 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 UBC<sup>32</sup>, SADEMBRA<sup>33</sup>, SICAM<sup>34</sup> e SBACEM<sup>35</sup> localizadas no Rio de Janeiro e em São Paulo.

---

<sup>32</sup> União Brasileira de Compositores.

<sup>33</sup> Sociedade Administradora de Direitos de Execução Musical do Brasil.

<sup>34</sup> Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais.

<sup>35</sup> Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música.

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! Aí pronto! Eu levava, aí nós marcava os ensaio, ia ensaiar e pronto! Porque tudo eles liam música! (ALACI LOBATO, entrevista concedida em 26 de dezembro de 2017).

A organização do repertório e a ordenação do que deveria ser tocado era uma função delegada a um músico específico, geralmente ao *band leader*.

Era uma estante pro pistom, outra estante pro trombone e outra pro sax. Nesse caso, lá no Jazze Tupy era o Ramito (sax) que tomava conta do arquivo. Aí ele pegava o arquivo, todo mundo parado! Não tinha nada lá tocando. Ele pegava o arquivo, escolhia a música que ele queria, botava na estante dele, a mesma música, botava a partitura do trompete e, a mesma música, do trombone, e aí olhava, tá! umbora! Ele distribuía. (MESTRE SOLANO, entrevista concedida em 03 de fevereiro de 2021).

Desta forma, o investimento de um jazzista não se restringia a aprendizagem e compra de instrumentos, mas também em uma constante renovação de repertório através da aquisição ou compilação de partituras. Portanto, alto nível técnico musical, organização instrumental e um repertório sempre atualizado, eram as grandes características de um jazzista.

Apesar de os jazzistas contribuírem para a formação de um campo profissional de músicos, o ganho financeiro e as condições de trabalho se mostravam bastante desfavoráveis para grande parte dos músicos. Mestre Solano, ao ser perguntado se era possível viver de música naquele momento, respondeu:

Não, nunca dava! Então, pra mim, dava pra comprar alguma coisa pra mim, porque eu não gastava o meu dinheiro na rua com negócio de bebida, cigarro, assim, aquelas coisas, não gastava. Quando eu era novinho, até uns 18 anos, não era eu que guardava o meu dinheiro, porque quase todo sábado a gente tocava pro interior. Aí eu chegava em casa com dinheiro de manhã, tamanha, dez, onze horas da manhã, com um sono do caramba, sem dormir à noite toda, aí chegava: “papai” “que é meu filho?” Eu dizia “tá aqui, guarde o meu dinheiro”. A minha roupa, quem comprava pra mim, era ele e a mamãe. Eu sempre tive dinheiro, graças a Deus! A minha pontinha no bolso, não que fosse da música, da música, era pouco. Ganhava como se fosse hoje uns 100 reais por noite, mas era só uma vez na semana. Tinha que ter outra profissão que era pra poder se manter, viver de música não dava, por isso que o papai não me ensinou.” (MESTRE SOLANO, entrevista concedida em 03 de fevereiro de 2021).

Sobre a mesma questão, seu Palheta relatou:

Nunca! Nunca! Até o preço era um preço assim sem valor, um preçozinho que a gente tinha vontade de tocar, é, não tinha esse negócio: eu só vou por tanto! Às vezes, só por uma janta, tomar assim um é... a gente já tinha uma idade, já de uns 15, 16 anos aparecia uma pequena (namorada), mas nesse tempo até pra namorar era um sacrifício. Muito difícil. E a gente ia porque não é tudo (todos) que sabia isso. Não tinha músico e aí de manhã o que a gente recebia era o meu pai que pegava o dinheiro e nós só ia tocar pra ele, comprar o que a gente usa na casa, comprar o nosso alimento, né? E nós num ia: ah! Eu quero meu dinheiro! E nós ficava muito satisfeito porque quando ele chegava da cidade de canoa lá no Cataiandeua, onde a gente se criou, chegava com aquela comida, e não era nem o que tem hoje de abundância. Naquele tempo, tinha vez que ele vinha até com uma conserva, pescada, capivarazinha, porque não tinha, o peixe só tinha se a gente fosse tapar Igarapé. (MESTRE PALHETA, entrevista concedida em 4 de fevereiro de 2021).

Em ambos os relatos, percebemos o início de um processo de profissionalização realizado sobre a tutoria dos pais. Apesar de ser uma atividade prazerosa, a música não oferecia condições para que os músicos se dedicassem exclusivamente a ela, como única profissão. Mestre Solano, naquele período, já trabalhava com seu pai como ajudante de marceneiro e Palheta, como agricultor, fazendo roçado com sua família. A maioria dos músicos precisava ter uma segunda profissão para viver.

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, de barco na frente da... O Antônio do Juquinha tocava partitura musical, 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, entrevista concedida em 28 de fevereiro de 2015).

A pouca remuneração não parece representar uma desvalorização intencional para com os músicos, pelo contrário, havia uma certa preocupação, quando da realização dos eventos, em garantir o pagamento destes. O baixo ganho dos músicos apenas reafirma a baixa condição financeira daquela sociedade, este argumento ganha força quando percebemos que em outras situações, como em festas de maior tradição, por exemplo, havia maior remuneração.

O músico era bem reconhecido, bem remunerado, né? Pagavam bem, né? Eles gratificavam bastante, né? Era contratado, e as festas...Tinha Jaze que as festas religiosas eles davam um preço maior, porque eles diziam que era festa de compromisso. O cara tinha compromisso todo ano, né? Porque eles faziam ali uma irmandade, cada um arrumava 50, 100 conforme o esforço do dono da festa. Eles cobravam três cruzeiro, dois cruzeiros por vez. Aí já tinha o dinheiro pra pagar pelo menos a música. Pagava a música, dava comida pro pessoal e às vezes até sobrava um dinheirinho. (ADAMOR AIRES DE LIMA, entrevista concedida à COSTA JÚNIOR, 2008).

No período de carnaval também se pagava bem aos jazzes.

Olha! Carnaval no Abaeté a gente ia tocar, ganhava dinheiro. Constantemente, nós tocava carnaval no Abaeté, na sede do Vasco. O (Jazze) Guarani tocava na sede do Vasco, a Orquestra Brasil tocava na sede do Vênus e o União tocava na sede do Abaeté. (ALACI LOBATO, entrevista concedida em 26 de dezembro de 2017).

Neste caso específico, a maior remuneração estava ligada à grande oferta de trabalho e principalmente a um tempo maior de apresentação.

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 piston 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 a gente descansava. Eu levava das seis às seis da manhã.” (ALACI LOBATO, entrevista concedida em 26 de dezembro de 2017).

Contudo, na maioria das vezes, o trabalho era muito cansativo e pouco remunerado. As condições se mostravam desgastantes desde o momento em que os músicos saíam de casa para trabalhar. A configuração geográfica e os meios de transporte, ainda precários, dificultavam o trabalho dos músicos.

Olha, tinha uns Jazzes lá (na cidade de Abaeté) que tinham o remeiro e o reboque, reboque é aquele do faia, dois faias. O Jazze do Margalho tinha o remeiro dele, o Jazze Abaeté tinha o remeiro dele, então era assim os jazzes. Agora tinha o reboque que tinha uma coberta daquelas palhas, aquelas cobertas, mas era pequena a coberta, era como daqui pra lá, só. Agora todos nós, músicos, ia sentado embaixo daquela torda, o reboque era estreito. E como sentava? Um pra cá, um pra lá, um pra cá, um pra lá, era assim que a gente ia, dormindo, se podia dormir. Sentado assim de atravessado, até chegar. Ali a gente ficava naquela situação cinco, seis horas praticamente ali, tocava a noite toda e ainda voltava nessa situação e lá, o homem, coitado, no faia. Já pensou o cara pegar às vezes uma contra maré dessas águas de março? chega as aningueira chega faz ali na beira, o cara remando contra a maré, rapaz pingava, chega saia, parece uma água, um suor na testa da pessoa que ia remando, dava pena! Quando a gente chegava na cidade, era meio-dia, uma hora da tarde, desde de manhã que a gente saía da festa, morto de sono e com fome. (MESTRE SOLANO, entrevista concedida em 3 de fevereiro de 2021).

Havia situações piores.

Agora tinha uns dois jazzes lá da cidade (Abaeté) que não podiam pagar remeiro. Sabe o que eles faziam? Eles tinham uma canoa, uma montaria. Cada um tinha um remo, olha! Olha! (Gesticulando como se estivesse remando) Cada um com um remo. Jazze do Chefe, Jazze do Manoel Maçalino não tinha remeiro, era eles mesmo que remavam na canoa. Tu já pensaste os caras remando quatro, cinco horas, pra chegar numa festa, pra tocar a noite toda e voltar de novo de manhã, com um sono do caramba, mesma

coisa, remando pra chegar na cidade. (MESTRE SOLANO, entrevista concedida em 3 de fevereiro de 2021).

Viajar pelos rios era dificultoso, mas havia a vantagem de que os instrumentos podiam ser transportados sem muito esforço. O problema maior se mostrava quando a única via de acesso para uma localidade de apresentação era o mato<sup>36</sup>. Seu Palheta conta que:

Olhe! A gente já teve tanto sacrifício, tanta dificuldade naquele tempo pra chegar numa festa. Cê tá pensando, o camarada ir com uns troço, bateria na cabeça daqui, duas, três horas de tempo rasgando capoeira pra chegar na festa, Camutim, era Curuperé Mirim, Curuperé Grande, pra cá, aqui mesmo, Jarumã, de pé! Ipixuna! Carregando! Todo mundo com suas sacolas e o troço. (MESTRE PALHETA, entrevista concedida em 4 de fevereiro de 2021).

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, 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 ali 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 montado e eu já tinha armado a bateria, tava só esperando. Com isso, não foi nada, nós começemos 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 LOBATO, entrevista concedida em 26 de dezembro de 2017).

Ainda precisamos acrescentar que grande parte dos jazzes era formada por músicos residentes em localidades diferentes e, em alguns casos, em municípios diferentes, o que dificultava ainda mais as condições de trabalho.

A percepção de todo esse cenário de dificuldades para desenvolver a música nos leva a pensar em uma questão principal: se era tão difícil atuar como músico, por que alguns sujeitos insistiam nesse tipo de atividade? A resposta da grande maioria segue por dois caminhos: o primeiro, está relacionado ao desenvolvimento de um dom, em grande medida, influenciado pela prática familiar e pelo prazer de produzir arte; o segundo, aponta para uma necessidade social: era extremamente necessário produzir música na zona açucareira. Se pensarmos inicialmente apenas no campo religioso que havia por ali, encontraremos centenas de

---

<sup>36</sup> Expressão popularmente usada na região amazônica para se referir à floresta.

localidades que festejavam anualmente seus santos padroeiros, realizando ladainhas, esmolações e folias de santo. E, se somamos a esse campo os eventos tradicionais comemorados anualmente (como o período junino e o carnaval) e os eventos políticos e particulares, será mais fácil entender o quanto de música se necessitava naquela sociedade.

Vale lembrar novamente que quase todos os músicos tinham uma segunda profissão, portanto, não se tratava de uma busca por prosperidade econômica. Também não havia uma perseguição nítida por outros campos musicais exteriores a essa zona. Apesar de alguns jazzes desenvolverem composições próprias, não há relatos que nos levem a crer que havia uma pretensão ou planejamento para registrá-las em discos. Talvez nem tivessem condições financeiras para se manter fora de suas comunidades durante o tempo necessário para a realização desse tipo de projeto. Os poucos músicos que migraram para a capital tinham ambições paralelas à música, esta, ainda permanecia como uma segunda profissão.

Grande parte dos músicos de jazz que migrava para a capital ambicionava ingressar no serviço militar. Esse foi um caminho seguido por muitos músicos da região, pois a música era um meio bastante eficaz de conseguir esse ingresso, já que o hábito da leitura musical de alguns músicos (principalmente os de sopro) facilitava a aprovação nos exames admissionais.

Esse é o caso de Pinduca (percussão), Mestre Solano (banjo), Rui Guilherme (trompete), Benunes (saxofone), Barbosa (trompete), Luiz Sena (baterista), João “Afilhado” (saxofone) e Ademar (trombone de vara), por exemplo. Importante observar que alguns desses músicos ingressaram tocando instrumentos que não aqueles que tocavam nos jazzes. Esse é o caso de Benunes (saxofonista) que ingressou como clarinetista na polícia militar, Barbosa (trompetista) que ingressou como corneteiro no exército, Mestre Solano (banjista) que ingressou como percussionista na Polícia Militar e Luiz Sena (baterista) que ingressou como corneteiro na marinha.

Para artistas que se tornariam mais conhecidos, como Pinduca e Mestre Solano, a construção de um capital artístico, a conquista de um campo musical e a obtenção de um ganho financeiro mais acentuado e oriundo de uma carreira solo, só se daria décadas depois, em outro contexto, que não o dos jazzes.

### **1.8 Os jazzes a mídia e as práticas musicais locais**

Quando se trata de definir as periodizações que abrangem um fenômeno histórico, é importante atentar para uma questão: diálogo. 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 por 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.

Tinhorão (1998) aduz que a história da música popular brasileira se mistura ao advento do jazz no Brasil. Foi no início do século XX que se passou a criar e a produzir “o moderno artigo sonoro industrial-comercial denominado de música popular” (TINHORÃO, 1998, p. 259). É importante ressaltar que, até o final do século XIX, esta ainda não havia se tornado um produto amplamente comercializado, este processo limitava-se basicamente à venda de partituras (TINHORÃO, 1998).

Com o crescente desenvolvimento tecnológico e o aparecimento das gravações, observou-se grande ampliação na produção artística e industrial da música popular. Dessa forma, houve profissionalização de cantores, instrumentistas e maestros e o aparecimento das fábricas que exigiam capital, conhecimento técnico e matéria-prima. De tal modo, a música passou a fazer parte de um cenário cultural mais amplo e “com os avanços tecnológicos incentivados por maiores demandas de consumo, o cinema ganhou som, o rádio fez ouvir a música dos discos à distância e, posteriormente, a televisão juntou o som à imagem” (TINHORÃO, 1998, p.260).

A música, então, além de caracterizar-se por sua qualidade artística (até então concentrada nos autores e intérpretes), passa a ser considerada pelas suas possibilidades comerciais e conseqüentemente seus padrões estéticos de produção passam a ser regidos pelas leis do mercado.

É essa subordinação do artístico ao comercial que explica não apenas a transformação da música popular em fórmulas fabricadas para a venda, mas também a progressiva dominação do mercado brasileiro pela música importada dos grandes centros europeus e da América do Norte, sedes das principais gravadoras internacionais e da moderna indústria de aparelhos eletrônicos e de instrumentos de alta tecnologia. (TINHORÃO, 1998, p.260).

As mudanças operadas sobre a música popular, a partir do século XX, colocam-na em um mercado comercial no mesmo plano dos demais produtos nacionais. Na década de 1910, os discos ou cilindros e os aparelhos de gramofone de cordas estavam fora do alcance das maiorias,

entretanto, essa realidade começa a transformar-se ao final da Primeira Guerra com a ascensão econômica dos Estados Unidos e sua maior parceria comercial com o Brasil. Na década de 1920, houve um salto na produção para 182 gravações (2.500 por cento a mais de música americana do que na década anterior). Esse momento coincide com o advento do jazz, que passa a ser amplamente propagado como símbolo de Liberdade, demonstrando que o avanço estadunidense, que se fazia sentir em todo o mundo, não se dava apenas no eixo econômico, mas também no eixo ideológico (TINHORÃO, 1998).

Destarte, a ausência de uma identidade nacional ligadas às novas camadas da classe média, que se formavam tendenciosamente associando “as antigas criações musicais à cultura das classes baixas, não apenas perdiam seu significado aos ouvidos dessas camadas emergentes, mas passavam a ser olhadas como desprezíveis e atrasadas.” (TINHORÃO, 1998, p. 264).

Para reproduzir os gêneros musicais da forma mais “fiel” com que soavam em seu país de origem, os músicos brasileiros foram levados a adotar o tipo de formação orquestral a eles ligado, o chamado *jazz-band*, o que também obrigava a importar o instrumento básico: a bateria compacta inventada pelos negros do Sul dos Estados Unidos, à base de caixa, surdo, pratos e bumbo com pedal (TINHORÃO 1998).

A partir da década de 1920, surgem então centenas de *jazz-bands* pelo Brasil e, em 1922, algumas começavam a adentrar os estúdios para gravar, contribuindo também para a geração de produtos para o então emergente mercado fonográfico.

Sem dúvida, foram os aparelhos fonográficos (vitrolas, eletrolas e principalmente o rádio) que mais dialogaram com as formações musicais jazzes. Estes grupos eram criados, por toda a América Latina, em parte da Europa, assim também como na região do Baixo Tocantins, visando reproduzir as músicas que eram gravadas e propagadas através destes aparelhos (LABRES FILHO, 2014). Por isso, é fácil perceber que o aparecimento dos jazzes na região também coincide com os primeiros relatos sobre os aparelhos que chegavam por ali no final da década de 1930. Geraldo Sinimbú conta que nesse período, grande parte das festas realizadas na sala de sua residência, na localidade do Oriente, eram animadas ao som de um gramofone de seu pai (SINIMBÚ, 2019). É importante perceber que, mesmo com pouca amplificação sonora, estes aparelhos eram usados para tocar músicas em algumas festas particulares.

Por volta dos anos de 1940, chegaram a Igarapé-Miri as famosas vitrolas ou eletrolas.<sup>37</sup> Estes aparelhos possuíam como diferencial o fato de serem alimentados por eletricidade e também oferecerem uma qualidade sonora superior à do gramofone (TINHORÃO, 1981). Na

---

<sup>37</sup> Geraldo Sinimbú, 94 anos, entrevista concedida em agosto de 2017

década de 1940, também chegaram os primeiros aparelhos de rádio e, após esta década, alguns aparelhos passaram a reunir o tocador de discos e o rádio em um só móvel (SINIMBÚ, 2019).

Na região tocantina 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 radioteatro e das radionovelas.<sup>38</sup>

A partir desse momento, o rádio passou a adquirir cada vez mais importância na vida social, econômica e cultural da região açucareira. O programa “Bom dia Interior”, por exemplo, destinava um espaço em meio à 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” (SINIMBÚ, 2019).

Em Igarapé-Miri, a escuta do rádio geralmente se dava 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, 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.

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 chaquixijaaaa...(chiado) o pessoal tentando sintonizar alguma coisa, aí de repente aí “a rita América tila...” (palavras em espanhol)

<sup>38</sup> <http://radioclube.diarioonline.com.br/historia.php> 15/10/2015. 19h07min

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 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, entrevista concedida em 07 de março de 2018).

No município de Abaeté, entretanto, as dificuldades para sintonizar a rádio paraense, e a facilidade para sintonizar as rádios de outros países latino-americanos, parecem ter contribuído de forma significativa não só para formatação do repertório dos jazzes, mas também para a formação da identidade musical de alguns músicos. Sobre a chegada do rádio em Abaeté, Mestre Solano conta que:

Eu não vou te dizer que foi uma sensação, foi uma negação! Por quê? Porque Abaeté é bem aqui. Você comprava o rádio, você não conseguia sintonizar direto, diretamente, as rádios daqui de Belém. Por que foi que eu me inspirei mais nas guitarradas? E não era guitarrada, era lambada. Quando eu comecei a tocar e tava gravando, não era guitarrada, era lambada. Então, quando você chegava, eu comprei um radinho de pilha assim, desse tamaninho, pra sintonizar as rádios daqui, era um barulho, um barulho, um barulho! Você não sabe o que era, eu já tinha vontade de tocar, já tava mais ou menos querendo tocar e não conseguia. Sabe o que eu fazia? Eu virava (o “dial”) e ouvia as músicas que vinha do Caribe, Santo Domingo, Cuba e ali da Colômbia, aí pronto, aprendi a gostar daquela coisa. Então foi assim. (MESTRE SOLANO, entrevista concedida em 03 de fevereiro de 2021).

Esse tipo de facilidade em sintonizar as rádios de outros países gerou um interesse pela música latino-americana que pôde ser percebido de forma mais acentuada na capital paraense. Costa (2015) relata que, 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.

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 naqueles que conseguiam sintonizar essa emissora. 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. Esse fenômeno contribuiu para uma reorganização na estrutura comercial da região, principalmente na divulgação de novas tecnologias, novos processos de trabalho e distribuição.

De início, os poucos aparelhos adquiridos eram privilégio de uma pequena parcela daquela sociedade, pois essa novidade tecnológica era de alto custo e de difícil manutenção. Geraldo Sinimbú conta que “alguns chegavam a funcionar com 30 pilhas e necessitavam de antenas grandiosas para seu funcionamento”<sup>39</sup>. Abaixo temos a fotografia de um aparelho de rádio da época.



Figura 4 Aparelho de rádio do período estudado. 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).

O repertório organizado pelas rádios 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 (SINIMBÚ, 2019). Com isso, pudemos observar o início de um processo de valorização da cultura como parte efetivamente integrante da economia. Isso se desenvolveu em torno da cadeia: indústria fonográfica-mídia-jazze-público.

Esses processos de interação entre cultura e economia, bastante observados a partir de meados do século XX em algumas sociedades, foram amplamente discutidos por George Yúdice em seu livro “A conveniência da cultura” (2013). Estes estudos demonstram como a cultura já vem sendo tomada como algo importante a se investir, e de que forma passou a ser

<sup>39</sup> Geraldo Sinimbú, 94 anos, entrevista concedida em agosto de 2017.

utilizada como mola propulsora das indústrias e como atração para o desenvolvimento econômico e turístico. Por conta disso, a cultura se tornou um campo que demanda cada vez mais gerenciamento. Sua circulação veloz e global também é fator importante, pois acentua os fenômenos transnacionais e homogeneiza as diferenças. Esse entendimento é importante para demonstrar, mais do que nunca, que a cultura não existe apenas no campo das ideias,<sup>40</sup> ela está no material, nos produtos comercializados, nas formas de organizações comerciais e principalmente na guerra política de poder gerada nesse comércio.

Justamente por isso, a cultura não pode ser analisada sem considerar a sua relação com os meios de comunicação, e estas análises precisam ser feitas de forma bastante cautelosa. Puentes e Gavídia (2007) explicam que, se existe um certo descontrole sobre as “verdades” nas mãos dos historiadores, ele é infinitamente maior nos meios de comunicação. Segundo os autores, hoje somos meros apêndices das principais megacorporações da informação e do conhecimento. A verdade coletivizada, ora globalizada como mercadoria, não passa de outra imposição do mercado, de um produto. Enfatizam que, por esse motivo, nós, historiadores, devemos ousar problematizar e teorizar, do ponto de vista crítico da ciência, a atual realidade econômica, política e cultural do mundo para, assim, compreender o que se fabrica nos altos escalões dos meios de comunicação.

É importante que se considere um terceiro elemento que se relaciona com os dois anteriormente citados (cultura e meios de comunicação): A indústria cultural. As análises desses três elementos em conjunto (cultura, meios de comunicação e a indústria cultural) compõem os estudos conhecidos como “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. Sendo assim, devemos considerar que as transformações causadas pela mídia na região açucareira não diziam respeito apenas às questões musicais, mas a toda uma forma de comportamento que se propagava através do rádio, influenciando gostos e opiniões do que deveria ser consumido.

---

<sup>40</sup> Como sugere Flamarion (2005)

Os meios de comunicação e o advento dos jazzes representaram a chegada de alguns processos modernos naquela sociedade. O rádio permitia um contato com o mundo exterior de forma muito mais imediata do que através dos jornais que por ali chegavam semanalmente. Proporcionava um contato mais interessante, pois havia maior contextualização e emoção durante a comunicação dos fatos, era um meio que também permitia conhecer e interagir com outras culturas. Musicalmente, abria-se através dele a possibilidade de se apreciar o trabalho de muitos artistas em uma velocidade nunca experimentada. A chegada do rádio preconizava a ideia de McLuhan (2010) de que as transformações tecnológicas e o crescente processo de globalização fariam com que “culturas inteiras fossem invadidas com informações acondicionadas, diversão e ideias” e que “o ambiente urbano se tornaria pedagogicamente agressivo, uma sala de aula sem paredes” (McLUHAN, 2010, 168).

A intensificação desses processos influenciava diretamente para que o público exigisse cada vez mais dos grupos musicais a reprodução das músicas que se tornavam conhecidas através da mídia (SINIMBÚ, 2019). Isso acontecia, em grande medida, devido às mudanças experimentadas através dos novos padrões poéticos e rítmicos que se apresentavam. Os boleros de Anísio Silva, Waldick Soriano, Orlando Dias, Ademar Silva, Altemar Dutra e Miltoninho, por exemplo, sobressaem na memória de nossos entrevistados como parte imprescindível do repertório dos jazzes, durante as décadas de 1950 e 60. O bolero, sem dúvidas, foi o ritmo romântico dessas duas décadas na região. As letras fortemente marcadas por declarações e desilusões amorosas e seu ritmo lento sempre ajudavam a criar um clima propício ao namoro e à conquista. Por isso, era tão requisitado nos eventos (SINIMBÚ, 2019).

As mudanças rítmicas foram outro atrativo importante. Os mambos, por exemplo, representavam o ápice dos eventos conduzidos pelos jazzes. As músicas da Orquestra Pérez Prado Mambo n.º1. Mambo n.º5. Mambo n.º8, e Mambo Jambo, lançadas a 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 a dança frenética propiciada por esse ritmo. Tanto as danças mais calmas dos boleros, quanto as mais animadas dos mambos, contribuía para uma maior interação entre os sujeitos. E, se a prática da dança se tornava mais interessante, isso se dava, por conta de um novo padrão musical implementado pelos jazzes, mas principalmente, pela possibilidade de se ouvir ao vivo e de forma constante aquilo que era propagado pelo rádio. Benjamin (2010) explica que existem nas massas duas tendências de igual força: uma que “exige que as coisas se lhes tornem, espacial e humanamente, mais próximas e outra que tende a acolher as reproduções e a depreciar o caráter daquilo que só é dado uma vez” (BENJAMIN, 2012, p. 227-228).

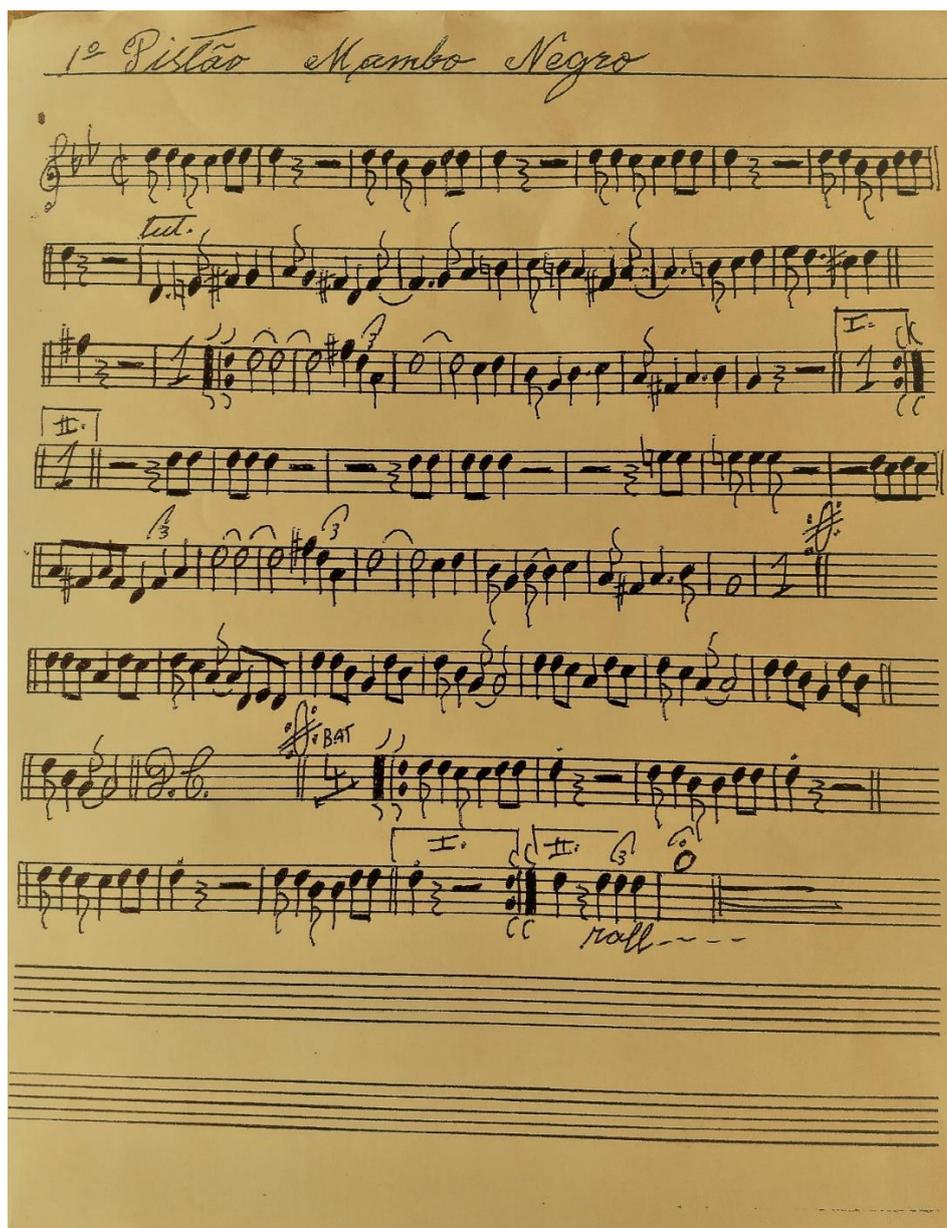


Figura 5 - Este mambo gravado na década de 1940 pelo músico mexicano Ramon Marquez e posteriormente, na década de 1950, por Perez Prado foi introduzido no repertório de grande parte dos Jazzes daquele período. Esta canção além de se tornar importante para a dança, figura entre as músicas à partir da qual se desenvolviam performances musicais. Tomaz Ferreira 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.

Contudo, o desenvolvimento desses novos padrões “modernos” pode ser melhor compreendido mediante a uma análise que considera a sua interação com a cultura local. Os jazzes e todos os valores cosmopolitas que traziam consigo, tornaram-se gradativamente mais interessantes para uma parcela considerável da sociedade. Os promotores de eventos, os políticos e principalmente as classes mais favorecidas economicamente abraçaram de imediato

estas formações. Talvez por isso, os músicos que buscavam maior aperfeiçoamento musical e algum ganho financeiro, não tardaram em mudar o nome de seus conjuntos para *Jazz* (jazz) e em organizar um repertório mais condizente com o que era amplamente veiculado pelo rádio e cada vez mais exigido pelo público.

Com isso, algumas práticas musicais, que antes ocupavam as funções sociais de entretenimento, principalmente os grupos de banguê em Igarapé-Miri e a Mucura em Abaeté, foram gradativamente descartados dos eventos mais importantes, ou pelo menos, dos dias mais importantes das festividades tradicionais. Os conjuntos musicais que se transformaram em jazzes, a partir do final da década de 1930, foram em sua maioria, aqueles que possuíam a abreviação “banda de música” ou simplesmente “conjunto”, mas como demonstramos anteriormente, apesar de ocuparem função de entretenimento, estes, ainda não contavam com instrumentos como a bateria, o sax, instrumentos de percussão como a maraca e o bongo, e uma organização de metais em naipes.

O processo de aprovação e adesão dos jazzes, se deu primeiramente pelos sujeitos mais abastados. Sinimbú (2019) afirma que o rádio entrou na sociedade açucareira primeiramente pelos sujeitos da elite. Desta forma, estes tiveram, antes dos outros ou de forma mais acentuada, o conhecimento das músicas que se propagavam e das modas que se praticavam fora daquela sociedade. Também foram os sujeitos da elite, por suas condições financeiras favoráveis, que viajaram de forma mais frequentemente para a capital, onde observavam outras práticas e comportamentos sociais. No meio musical, a adesão se deu de forma parecida. Os músicos que aderiram aos jazzes, geralmente possuíam uma segunda profissão, alguns eram líderes comunitários, e em sua maioria, eram mais favorecidos economicamente que os músicos de banguê, das mucuras e das ladainhas, por exemplo. Se relacionavam e tinham influência social mediante às autoridades.

Raimundo Pretinho, por exemplo, trompetista do Jazz Igarapé-Miri, foi um importante líder comunitário da comunidade do Mamangal. Foi também por muitos anos o elo entre sua comunidade e os políticos do município de Igarapé-Miri, fazendo acordos, negociando e contribuindo para a eleição de alguns políticos.<sup>41</sup>

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, no Mamangal onde ele morava, seu Alberone, seu Eládio, seu Geraldo, todo mundo era assim com ele, eram amigos pra caramba! Conhecido! Muito conhecido!

---

<sup>41</sup> O político Geraldo Sinimbú afirma nunca ter perdido uma eleição na sessão eleitoral do Mamangal, por conta de acordos firmados com Raimundo Pretinho.

(...) 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, entrevista concedida em 27 de dezembro de 2016).

Obviamente, nem todos os músicos tinham grande prestígio social ou uma boa condição financeira, o que queremos demonstrar é que, alguns músicos de jazzes, principalmente daqueles mais organizados, como os do Jazze Igarapé-Miri, Jazze e Orquestra Brasil, Jazze Abaeté, Jazze Lira Platina e Jazze do Manivela, se não faziam parte da elite, interagiam, prestavam serviços e se beneficiavam social e financeiramente de maneira muito mais acentuada do que aqueles que integravam os outros grupos musicais.

### **1.9 Considerações sobre o cenário cultural dos municípios estudados**

Para que se alargue a compreensão sobre o funcionamento social e se aumente o olhar sobre a interação entre os diversos sujeitos, julgamos importante fazer algumas considerações sobre a cultura local. Especificamente sobre o termo “cultura popular”, observamos que este não deve traduzir homogeneidade, como se houvesse na região uma só classe popular e apenas uma cultura dessa classe popular. Na realidade, existiam várias classes populares e, portanto, várias culturas populares. Concordamos com Peter Burke quando aduz que 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<sup>42</sup>. 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 (BURKE, 2010).

---

<sup>42</sup> 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 dos Santos explica que, na região, estas manifestações eram mais frequentes em áreas onde formavam quilombos. As informações se tornam importantes a essa pesquisa quando observamos que esta entrevistada foi a única a falar sobre a prática do Samba de Cacete em Igarapé-Miri, isso talvez se deva ao fato de que Benedita é oriunda do Anapú, um rio deste município que possui grande concentração de negros.

No período estudado, existia 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 terra<sup>43</sup> 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 (SINIMBÚ, 2019).

As elites também estavam muito mais afinadas com a Igreja oficial. Na sede de ambos os municípios, compunham o concelho 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.<sup>44</sup>

(...) 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. (SINIMBÚ, 2019, p.52).

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.

---

<sup>43</sup> 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 Longuinhos, que detinha grandes porções de terra no Cariá; Major Fortes, no rio Meruú Açú (próximo à vila de Maiuatá) e Julião Simplício, detentor de terras no rio Santo Antônio e em outras regiões do município.

<sup>44</sup> 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.

Sendo assim, as elites também participavam dos carnavais de rua, das festas de banguê, das ladainhas, dos cordões de pássaros, conheciam chulas<sup>45</sup> e frequentavam praticamente todos os espaços sociais, religiosos e festivos. Dona Onete Gama nos conta que André Pinheiro, dono do Engenho Cacoal, localizado no rio Igarapé-Miri, cantava – até mesmo às vésperas de sua morte na década de 1980 – 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”<sup>46</sup> 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.

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 difícil 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.<sup>47</sup>

Sinimbú (2019) explica que, observar que havia uma estratificação socioeconômica que dificultava o acesso de sujeitos negros e pobres a espaços destinados à 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 benzedoras eram amigos e tinham o respeito das elites, além do que seus serviços eram realizados com grande autonomia. Reitera que alguns sujeitos da elite, como comerciantes e donos de engenho, não sabiam ler nem escrever, ou só conseguiam escrever com extrema dificuldade, como alguns trabalhadores pobres, além de que adotavam um estilo de vida não tão diferente dos de seus trabalhadores.

---

<sup>45</sup> Pequenos versos que compõem as letras de banguê (IONETE GAMA, entrevista realizada em 02 de dezembro de 2014).

<sup>46</sup> 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 comércio tocando folias e recebendo em troca dos proprietários doações em forma de dinheiro, alimentos e objetos.

<sup>47</sup> O Colégio de Nossa Senhora Sant’Ana é um bom exemplo. Fundado mediante um convênio entre uma ordem religiosa e os membros das classes mais abastadas, era bastante criterioso em seu processo seletivo e exigia um poder 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.

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. (SINIMBÚ, 2019, p. 54).

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

A argumentação se torna mais consistente com o advento do rádio e o surgimento dos Jazzes no final da década de 1930, que imediatamente foram abraçados pelas elites como sinônimos de uma cultura moderna. Isso afastou significativamente os outros grupos musicais do centro das práticas culturais de entretenimento e os reduziu a práticas musicais “inferiores”. 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. No entanto, para as modificações serem realizadas, regras sociais foram reelaboradas, hábitos foram alterados e espaços foram demarcados. Contudo, houve resistência, confronto e a música, presente na maioria das práticas culturais daquele momento, se mostrou como uma das principais estratégias de inserção social, política, econômica e cultural de alguns sujeitos.

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 agora para as práticas musicais! Mais especificamente, para a relação entre os jazzes e as práticas musicais tradicionais e suas relações com as classes sociais. É fácil perceber que os Jazzes estavam associados aos eventos das elites, e os conjuntos tradicionais aos das classes populares. A prática a ser afastada do centro da vida popular eram os “retrógrados” e “ultrapassados” grupos tradicionais. 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 os grupos tradicionais eram associados aos pobres. Isso também contribuiu para que fossem relegados e inferiorizados. Como bem observa Hall (2006), as transformações culturais também se desenvolvem mediante 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 (SINIMBÚ,2019).

Por último, devemos frisar que não havia uma dicotomia entre esses “dois mundos”. Pois, não existe um estrato cultural autêntico, autônomo e isolado, e, 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 (HALL, 2006).

Os conjuntos tradicionais, mesmo estando de fora das práticas culturais de grande parte dos sujeitos da elite, nunca estiveram fora de um campo mais amplo de forças culturais e sociais. Estas formações musicais não somente resistiam naquela sociedade, mas estavam vinculadas a ela por um conjunto de práticas e tradições como as ladainhas, as esmolações, mucuras, fofói e as folias de santo. A atuação dos banguês voltada para a dança, por exemplo, revelava apenas mais uma de suas facetas. Além do que, grande parte dos ricos e letrados – apesar de não os contratar para tocarem em suas festas – simpatizava e frequentava as festas das classes populares em que estes 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 banguê era a festa popular de Igarapé-Miri. (Grifo meu).

Os filhos dos donos de engenho iam pra festa de banguê, 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 banguê! Ia pra Igarapé-Miri, ele queria saber onde é que tinha um banguê. Às vezes um músico ia dançar lá no banguê porque não dançavam lá no baile da sociedade que eles tocavam, então eles iam dançar no banguê, 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 banguê. Banguê 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 banguê! (DAGOBERTO SINIMBÚ, entrevista concedida em 28 de fevereiro de 2015).

O gráfico abaixo demonstra de forma simplificada um cenário existencial quantitativo entre as formações musicais jazzes, banguês e a relação destes com os aparelhos fonográficos.

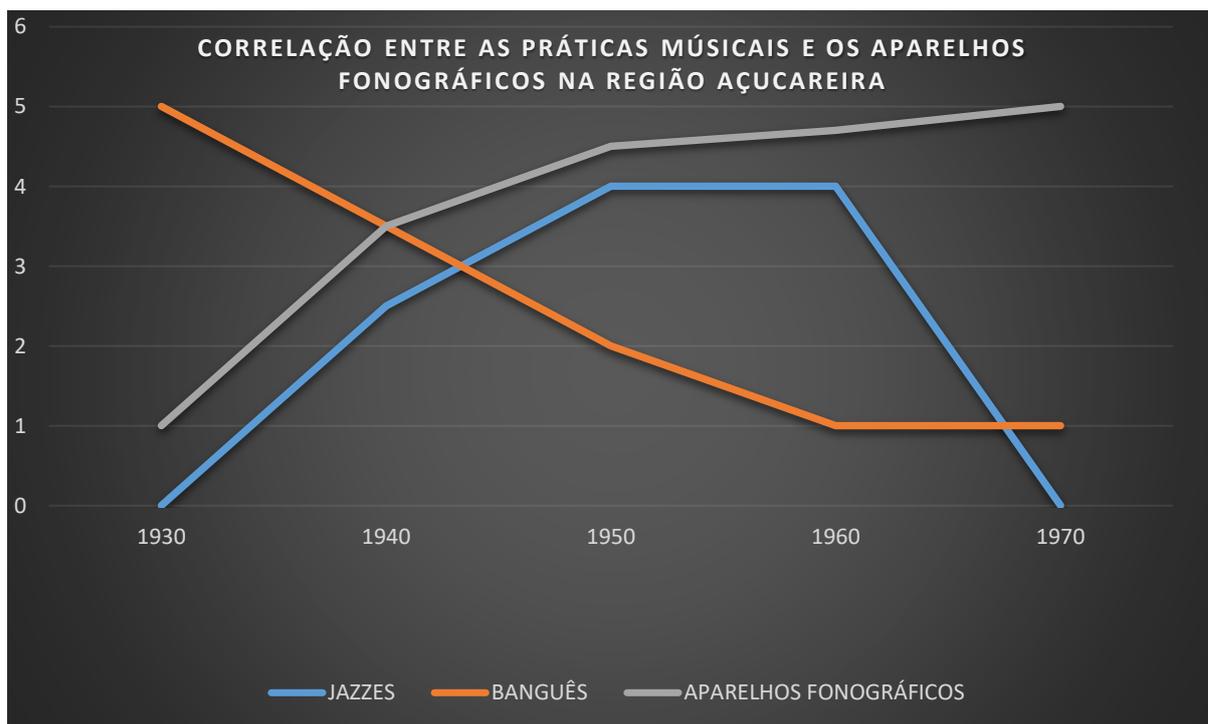


Figura 6 - Gráfico de correlação entre as práticas musicais e os aparelhos fonográficos

O gráfico indica que no início do século XX, quando timidamente chegavam os primeiros aparelhos fonográficos na região, os grupos de banguê existiam em grande número e, juntamente com algumas “bandas musicais” ocupavam função principal nos eventos dançantes.

Durante a década de 1930, chegam as vitrolas e no final desta década aparecem os primeiros jazzes na região. No decorrer da década de 1940, momento em que também se observa a chegada do rádio, inicia-se um processo de valorização dos jazzes e de desvalorização dos banguês de forma mais acentuada (principalmente no campo do entretenimento). As décadas de 1950-60 representam o ápice dos jazzes e a manutenção de um patamar muito baixo de existência dos banguês. Entretanto, nos anos de 1960 até 1970, observa-se o fim da “era dos jazzes”.

Neste capítulo pudemos analisar, de forma panorâmica, alguns estudos sobre as *jazz bands* que se desenvolveram no Brasil. Isso nos foi útil para compreender as características desse tipo de formação e também para avaliar os processos inerentes à elaboração das pesquisas sobre ele (documentações e metodologias). Posteriormente, buscamos demonstrar como as *jazz bands* foram reelaboradas na região do Baixo Tocantins, observando: sua inserção em meio às práticas musicais já existentes; suas características instrumentais; sua relação com o rádio, com a tradição religiosa festiva e explicar sobre os processos de organização, aprendizagem e atuação musical que se desenvolveram em seu entorno. Através dessas discussões, buscamos historicizar, discutir e contribuir com um melhor entendimento sobre o cenário cultural e musical da região.

No próximo capítulo, adentraremos a uma discussão mais profunda sobre o cenário musical amazônico. Para isso, faremos um mapeamento de algumas práticas musicais já existentes anteriormente à era dos jazzes. Daremos ênfase para os grupos de banguê, buscando analisá-los de forma bastante detalhada. Em seguida, faremos uma análise comparativa entre os jazzes da região do Baixo Tocantins, com os jazzes da região do município de Manacapuru, no Estado do Amazonas.

## CAPÍTULO 2

### OS JAZZES E O CENÁRIO MUSICAL AMAZÔNICO

Neste capítulo apresentaremos algumas formações musicais da região do Baixo Tocantins conhecidas no século XX como grupos de “pau e corda”. Os estudos dedicados à história da música amazônica sugerem que a grande maioria desses conjuntos tenha se originado entre os séculos XVIII e XIX. Esse é um período que coincide com um momento de grande ocupação da região tocantina fomentado por um notável desenvolvimento econômico caracterizado por plantações de cana-de-açúcar e pela estruturação de engenhos. Foi voltado para esse tipo de trabalho que também se destinou grande parte dos escravos negros trazidos para a região, e a presença destes contribuiu de forma contundente para a formatação cultural da sociedade tocantina.

Apesar de termos ciência da longa existência histórica desses grupos, neste trabalho, nos dedicaremos apenas ao entendimento daqueles que atuaram entre as décadas de 1940-1970, pois foram esses que fizeram parte da vida musical e cultural da grande maioria dos músicos estudados. Também buscaremos compreender como os conjuntos de pau e corda eram formados instrumentalmente, quais suas utilidades sociais, seus códigos musicais e de que forma a música produzida por eles, complementada por danças, coreografias e performances se mostra útil para comunicar parte da vida cotidiana da região. Por último, faremos uma pequena análise comparativa entre os grupos musicais da região do Baixo Tocantins–PA e os da região de Manacapuru, localizada no estado do Amazonas, para demonstrar ao leitor, de forma mais ampla, como os processos musicais que se desenvolveram na Amazônia no período estudado, guardam grandes similaridades. Para essa análise, usaremos o trabalho de Bernardo Mesquita denominado “Das Beiradas ao Beiradão” (2022). O trabalho analisa os processos musicais, sociais e econômicos vivenciados por músicos que integravam as diversas formações musicais existentes no município de Manacapuru–AM entre os anos de 1930-1980.

#### **2.1 Considerações sobre o termo “Pau e Corda”**

Desde o início de minhas pesquisas em 2013, me deparei com uma expressão utilizada comumente por meus interlocutores para referir-se a um certo tipo de formação musical: “Pau e Corda”. “Um conjuntinho de pau e corda!”; “comecei em um pau e corda!”; “não era jazz, era um pau e corda!”. Devido à frequente presença desses conjuntos musicais na vida e na trajetória de grande parte dos músicos da região, entendemos ser importante dedicar algumas linhas deste trabalho para entendê-los melhor.

A expressão “pau e corda” não é recente ou exclusiva da região tocantina. Vicente Salles conceitua esses grupos como:

Conjunto instrumental seresteiro e boêmio no Norte e Nordeste desde a segunda metade do século XIX. Pequena orquestra de salão de baile ou de cinema integrada por instrumentos de madeira (clarinetas, flautas) e cordas (violinos, violões, cavaquinhos, etc.), eventualmente celos e contrabaixos. Réplica nortista do choro carioca; também se inspirava em conjuntos europeus, ditos “pequena orquestra”, para os quais muito se produziu música original e adaptações (SALLES, 2007, p.260).

Ao longo de sua literatura, este autor cita alguns conjuntos e orquestras prestigiadas de pau e corda que foram espaço de atuação de alguns instrumentistas de sopro notáveis. Em seu livro “Sociedade de Euterpe”, Salles destaca “a famosa orquestra de pau e corda do município de Abaeté denominada Ernesto Dias, fundada em 1909, em homenagem ao exímio flautista e compositor paraense, que lá tivera inúmeras vezes” (SALLES, 1985, p.136). Destaca também o conjunto musical fundado em 1908 no município de Cameté pelo prestigiado músico Ângelo de Moraes que também “era um pau e corda” e enfatiza que “O mais notável conjunto de pau e corda foi, entretanto, o Club dos Turunas, fundado em 1904 pelo conhecido músico e compositor Job dos Santos Melo” (SALLES, 1985, p. 157).

Ao que tudo indica, as citações referem-se a conjuntos e orquestras formadas por tambores e alguns instrumentos de sopro comumente usados no final do século XIX, como a flauta, a tuba e o clarinete, por exemplo. Também era possível que houvesse instrumentos de cordas (banjo, cavaquinho e rabeca) compondo essas formações. A questão importante que queremos observar é que, a expressão que se remetia a tais tipos de formação existentes no início do século XX e foram descritas por Vicente Salles, parece ter se modificado na região tocantina com o passar dos anos e adquirido outro significado. Para nossos entrevistados que viveram na era dos jazzes<sup>48</sup> que teve seu ápice em meados do século XX, “pau e corda” eram conjuntos compostos estritamente por instrumentos feitos de madeira e cordas, portanto, uma expressão usada para referir-se a todos os grupos musicais que não possuíam em sua composição instrumentos de metal e a bateria (industrializada). Essa característica instrumental é importante, pois, é justamente o que determina no discurso de nossos interlocutores a oposição entre os jazzes e os conjuntos de pau e corda, geralmente diluídos em pares opostos como moderno/defasado, novo/antigo e principalmente em expressões como: grupos com qualidade musical/grupos sem qualidade musical.

---

<sup>48</sup> Período compreendido entre as décadas de 1940-70, em que os grupos musicais conhecidas como jazzes existiram na região tocantina (SINIMBÚ, 2019, p. 12).

Um ponto importante a ser colocado é que, apesar de examinarmos essas formações musicais durante algumas décadas do século XX, grande parte delas surgiu como expressões culturais dos sujeitos que foram submetidos ao processo de escravidão na região durante os séculos XVIII e XIX. Nesse cenário, a música, ganha grande relevância para o entendimento histórico e cultural desses sujeitos, principalmente, quando consideramos a ausência da alfabetização no processo de escravização. Gilroy observa que:

Examinar o lugar da música no mundo Atlântico negro significa observar a autocompreensão articulada pelos músicos que a têm produzido, o uso simbólico que lhe é dado por outros artistas e escritores e as relações sociais que têm produzido e reproduzido a cultura expressiva única, na qual a música constitui um elemento central e mesmo fundamental. (GILROY, p. 160, 2001).

O poder e significado da música no âmbito do Atlântico negro têm crescido em proporção inversa ao limitado poder expressivo da língua. É importante lembrar que o acesso dos escravos à alfabetização era frequentemente negado sob pena de morte e apenas poucas oportunidades culturais eram oferecidas como sucedâneo para outras formas de autonomia individual negadas pela vida nas fazendas e nas senzalas. A música se torna vital no momento em que a indeterminação/polifonia linguística e semântica surgem em meio à prolongada batalha entre senhores e escravos. Esse conflito decididamente moderno foi resultado de circunstâncias em que a língua perdeu parte de seu referencial e de sua relação privilegiada com os conceitos. (GILROY, p. 160, 2001).

Por isso, acreditamos ser importante também analisar e compartilhar as relações sociais que intermediaram os processos musicais e colaboraram para formatar as práticas culturais negras pós-escravidão. Pelos mesmos motivos, se tornam elementos centrais de nossas análises a oralidade e o corpo.

Por último, é importante enfatizar que a herança cultural/musical também é um importante meio facilitador para as populações modernas criarem laços culturais com a ancestralidade, tendo em vista que as memórias sobre as condições de vida de seus ancestrais geralmente se perdem.

## **2.2 Os grupos de pau e corda do Baixo Tocantins (século XX)**

Em concordância com nossos entrevistados<sup>49</sup> faremos um apontamento para os conjuntos classificados como “pau e corda” na região, dando destaque para o “banguê” de Igarapé-Miri e para a “mucura” do município de Abaeté. Faremos também uma relação entre esses grupos e os jazzes.

---

<sup>49</sup> Alaci Lobato, Pinduca, Dona Onete, Adilson dos Santos, Dagoberto Sinimbú, Tomás Ferreira, Benedita dos Santos.

### 2.2.1 O Banguê e a Mucura

O banguê e a mucura foram formações musicais que existiram predominantemente na região canavieira (nos municípios de Igarapé-Miri e Abaetetuba), principalmente em comunidades próximas aos engenhos de açúcar, onde a mão de obra escrava negra foi amplamente utilizada. A abundância de engenhos existentes nessa região propiciou uma considerável concentração de pessoas negras em comunidades ribeirinhas e quilombos. Foi nesse cenário que se desenvolveu um tipo de formação musical improvisado, baseada no batuque de instrumentos confeccionados com peles de animais que eram acompanhados principalmente pelo banjo. Esse é um fator que sugere que os trabalhadores dos engenhos de cana-de-açúcar não possuíam recursos financeiros para a compra de instrumentos industrializados.

A origem do nome Banguê é polissêmica e seu significado como manifestação musical ainda é incerto. Esta palavra encontra-se escrita de duas formas: “Banguê” e “Bangüê”, ambas com significado atrelado aos engenhos de cana-de-açúcar. Alguns dicionários<sup>50</sup> as definem como: engenho de açúcar primitivo movido por animal; padiola que servia para carregar os cadáveres dos escravos africanos; liteira movida à tração animal com o teto e cortinados de ouro; o conjunto da fornalha e tachos dos engenhos de açúcar; o próprio engenho de açúcar com a propriedade rural. Ou ainda: estrado feito de cipós ou madeira carregado por duas pessoas para transporte de material (em especial bagaço de cana nos engenhos-bangüê); tipo de engenho de cana-de-açúcar a vapor que utiliza o bagaço de cana como combustível.

Sobre os banguês, Emília Viotti escreve que:

Os proprietários de engenhos mais bem situados conseguem introduzir mais aperfeiçoamento no sistema de fabrico do açúcar, equipando melhor os engenhos e ampliando sua capacidade de produção. A sua prosperidade contrasta com a ruína e a decadência dos bangüês. Também no Rio Grande do Sul, observa-se o contraste entre o novo e o velho (COSTA, 2007, p. 470).

A citação da autora sugere que os banguês eram um tipo de engenho mais antigo e decadente, oposto ao surgimento das usinas.

A região tocantina, principalmente a zona conhecida como região açucareira, teve por dois séculos (XVIII e XIX) como principal força de trabalho a mão de obra escrava negra. O trabalho de David Farias (2021) demonstra que dos 121 engenhos registrados na capitania do

---

<sup>50</sup>Dicionário Houaiss. Rio de Janeiro. 2012, 6º Edição; <http://pt.wiktionary.org/wiki/banguê;> <http://www.dicionarioinformal.com.br/bang%C3%BC%C3%AA/> (11/08/15) 14h50

Pará no século XVIII, 39 situavam-se nas bacias do Rio Moju e Tocantins. E enfatiza que no século XIX esse número aumentou significativamente e que esse fator “esteve ligado proporcional e diretamente ao crescimento da população escravizada no Vale do Tocantins” (FARIAS, 2021, p. 56). O autor apresenta o seguinte detalhamento de dados:

Baena em 1885, destacava que somente no termo de Igarapé-Miri, nesse período, havia 36 engenhos em funcionamento, 11 movidos a vapor, 10 a água e 15 a animais. O distrito de Abaetetuba, segundo Baena, possuía 19 engenhos, 13 movidos a vapor e 6 a animais, um total de 55 engenhos em funcionamento registrados na comarca, não tendo o relatório registrado os engenhos de Moju. (BAENA, 1885, Apud, FARIAS, 2021, p. 56).

Sobre o período compreendido entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX, Farias (2021) se apoia nos dados do pesquisador local Eládio Lobato que demonstram o seguinte:

Em décadas anteriores no auge da produção de açúcar e aguardente, a comarca de Igarapé-Miri chegou a possuir no decorrer dos anos mais de 100 engenhos e engenhocas em atividade, segundo Lobato, 28 desses eram a vapor, o que indica que entre os proprietários de engenhos havia aqueles que tinham recursos suficientes para efetuar a modernização de usas indústrias. (LOBATO, 1985, p. 89. APUD, FARIAS, 2021, p. 56).

Uma das grandes contribuições do trabalho de Farias (2021) está em perceber as particularidades do processo de escravidão local. Com isso, consegue desconstruir visões calcificadas sobre relações sociais, acomodação e trabalho.

Embora também empregados nas plantações de cacau, os cativos eram, ao mesmo tempo, amplamente utilizados em inúmeras outras atividades. No contexto da economia amazônica, a coexistência de diversas frentes de trabalho em uma mesma propriedade rural não era a exceção, mas sim a regra. Em uma fazenda que possuía engenho para produção de aguardente, era bem comum que na mesma existissem também lavouras de arroz, café, mandioca, estradas de seringa e outros. (BEZERRA NETO, 2020, p.39-42. Apud, FARIAS, 2021, p. 52).

As informações de Farias (2021) corroboram com as informações de minha pesquisa anterior (2019) onde demonstro que a presença da mão de obra negra, no período pós-escravidão, encontra-se nos mais variados segmentos de trabalho da região e se mantêm, até a década de 1970, direcionada principalmente aos serviços mais extenuantes e braçais. Essas constatações são importantes para imaginarmos não apenas um desfavorecimento social que se estendeu por cerca de três séculos, ou para considerarmos a forte contribuição desses sujeitos

para o trabalho e a economia local, mas também para pensarmos a construção de uma cultura local (culinária, dança, música, fonética, etc.) profundamente influenciada por esses sujeitos.

Na região tocantina, as memórias mais remotas que se têm sobre os banguês também apontam que estes eram formados em quilombos. “(...) Eu conheci o banguê lá em Igarapé-Miri mesmo, os meus tios tinham um Banguê lá na Barra (...) que era um quilombo (...) é lá no Pindobal, mas tem que saber chegar na Barra”.<sup>51</sup>

O ritmo da dança do banguê, segundo “Dona Onete” também está ligado a uma atividade de trabalho do engenho. A dança, chamada “socado”<sup>52</sup>, era feita imitando o movimento que se fazia quando se carregava os estrados feitos de cipós ou madeiras para transportar o bagaço da cana-de-açúcar. Estes movimentos, quase como uma marcha acelerada, eram feitos em filas e formando círculos no salão.<sup>53</sup>

A expressão corporal tem contribuído diretamente para o entendimento das tradições de performance que continuam a caracterizar a música da diáspora. E essa orientação para a dinâmica específica da performance tem recentemente ganhado um significado mais amplo na análise das formas culturais negras, principalmente, quando comparadas àquelas que têm sido baseadas exclusivamente na textualidade e na narrativa. Isso também demonstra que as múltiplas formas culturais negras são complexas e, por isso, devem ser examinadas com cautela.

Gilroy aduz que “as expressões corporais devem ser entendidas mais como consequências das brutais condições em que viviam e eram tratados” e completa: “não é nada novo declarar que para nós a música, o gesto e a dança são formas de comunicação, com a mesma importância que o dom do discurso. Foi assim que inicialmente conseguimos emergir das *plantations*.” (GLISSANT, p.248, Apud, GILROY, p.162, 2001).

No texto de Emília Viotti, os banguês são os engenhos decadentes que não se modernizaram. Na música da região tocantina, da mesma forma, são citados como grupos

---

<sup>51</sup>Aurino Quirino Gonçalves (“Pinduca”). Entrevista cedida em 05 mar. 2015. Natural do município de Igarapé-Miri, nasceu em 1932 em uma família de músicos. Filho de José Plácido Gonçalves (músico, flautista do coro da Igreja de Sant’Ana e tocador de banguê das comunidades da Boa Esperança e do Curuperé). Seu primeiro contato com a música se deu através dos grupos de banguê daquela região, mais especificamente no quilombo do rio Pindobal. Posteriormente, atuou no Jazze Igarapé-Miri, onde adquiriu fama como cantor e percussionista. Foi um dos primeiros músicos a introduzir instrumentos de percussão como as maracas e o Bongô nos Jazzes, e um dos primeiros a se apresentar de forma performática. Hoje, Aurino Quirino Gonçalves tem uma vasta carreira artística e é conhecido como Pinduca o “Rei do Carimbó”. Este entrevistado nos ajudou a compreender de forma técnica (musical) os Jazzes e os banguês, sua linguagem, extremamente contextualizada sobre as dinâmicas desses grupos, nos permitiu discorrer de forma mais concisa sobre o “ser” e o “fazer” do músico. (LOBATO, 2014, p. 64)

<sup>52</sup> Na região fala-se “sucado”

<sup>53</sup> Dona Onete. Idem.

improvisados compostos por instrumentos precários e pouco comprometidos com a qualidade musical, mais ligados à diversão.

Vicente Salles, ao tratar dos banguês, os classifica como conjuntos musicais folclóricos.

Pelo interior do município (Abaetetuba), como nos municípios vizinhos, tradicionalmente dedicados à lavoura canavieira, ainda há tambores tocando nos pagodes e os chamados **bangüês**, que são conjuntos musicais folclóricos típicos da região. (SALLES, 1985, p.137).

Esses grupos se constituíam como parte da cultura da parcela social menos favorecida (trabalhadores de engenho, pobres e quilombolas). Pela falta de recursos financeiros, atuavam quase sempre de forma improvisada, por isso sua principal característica é a de não possuir uma composição instrumental fixa. Na maioria das vezes, eram compostos por um único tambor tocado debaixo do braço (surdo e/ou bumbo), banjo, onça (algo como uma cuíca amazônica), alguns instrumentos de percussão como chocalho, pandeiro e caixa, um instrumento de sopro (quando havia) e voz. Porém, grande parte desses grupos utilizava instrumentos criados e/ou adaptados pela criatividade de seus músicos. “E aí formavam o banguê! Também qualquer coisa, não tinha, como se diz, o materiar! Eles batiam numa caixa e nós dançava desse jeito, era tudo inventado! ”.<sup>54</sup>

No município de Abaetetuba essas formações eram conhecidas como “mucura”. Designação que também era usada para indicar uma festa popular ou uma formação musical improvisada, No livro de Costa Júnior (2008) encontramos o seguinte relato:

Mucura era tucá viola, bater tambor, cheque-cheque. Um saía, cantava, um saía puntiano na viola uma música e tal e o pessoal dançava... era bolero, samba, tudinho... marcha, forró, frevo, tudo tinha (...) A mucura também era conhecida como Banguê (Foliões de São Miguel, outubro, 2003, Apud COSTA JÚNIOR, 2008, p.61).

O banguê e a mucura correspondiam à música e à festa improvisada. Por isso, não há como tentar caracterizá-los, já que o improviso é a principal característica. Dizer “bora pra uma mucura!” ou “vamo fazer uma mucura!” era convidar alguém para uma festa improvisada ou

---

<sup>54</sup>Eládia Quaresma Farias. Entrevista cedida em 19 out. 2015. Nascida em 1930 no rio Mamangal, interior de Igarapé-Miri, mudou-se para a comunidade do Menino Deus na Rússia (localidade de grande atividade de banguê), onde se casou com Raimundo Farias (mestre Socó). Dona Eládia Farias tem importância ímpar para o entendimento das relações entre os grupos de banguê 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 desta entrevistada por grande parte de sua vida adulta. Outro fator importante reside no fato de que esta entrevistada guarda consigo muitas canções de bangüê que ainda não foram registradas.

para pegar qualquer instrumento ou objeto que pudesse ser usado como instrumento e improvisar algumas músicas.

Entretanto, é importante ressaltar que a qualidade desse improviso dependia muito de quem os realizava, pois assim como poderia ser feitos por leigos e/ou aprendizes, poderia em algumas ocasiões corresponder à diversão de alguns músicos talentosos. Ademais, existia uma grande associação de alguns desses músicos com os grupos de ladainhas e conseqüentemente com as festividades de santo da região e nesse ambiente musical religioso havia grande conhecimento por parte desses tocadores.

Não podemos desassociar a festa popular, que se chamava mucura, destes momentos de reza que os foliões faziam pelas várias localidades das ilhas (...) Após o término de todo o ritual, encostavam-se para o canto do casarão e com o tambor, a viola e o cheque-cheque começava a brincadeira, que se tornava um outro momento de manifestação artístico-cultural. (...) Os foliões, agora, sem o hábito do sagrado, tocavam e o povo cantava e dançava ao ritmo que eles faziam (COSTA JÚNIOR, 2008, p. 60-61).

Dessa forma, os grupos de mucura/banguê forneciam a música necessária para realização de todos os momentos de uma festividade de santo (sagrado e profano). Sendo assim, podemos afirmar que nos municípios de Igarapé-Miri e Abaetetuba, os grupos de banguês/mucura se faziam presentes em quase todos os ambientes festivos e religiosos. Por outro lado, também podemos afirmar que a necessidade sazonal festiva existente na região mantinha uma certa estabilidade de funcionamento desses grupos.

A atuação desses “grupos” é muito importante para percebermos a ligação que havia entre a música e os sujeitos da região, principalmente os moradores de comunidades rurais. Essa forma de arte era parte importante das práticas religiosas e do lazer, era o contraponto ao trabalho árduo e à vida simples e rotineira comumente vivida por eles.

Tinha um cara que pegava um violão pra tocar, ele tocava e cantava. O cara sentava naquela tábua, pegava o calcanhar e fazia rum-rum, parece cuíca. Esfregava o calcanhar na tábua, era coisa incrível, era só vendo pra acreditar... Quando estavam cansados, paravam um pouco, depois tomavam uma biritá, qualquer coisa, aí continuavam. Praticamente dois faziam uma festa, a mucura que chamavam... O pessoal não queria nem saber, vinha a cantoria, eles estavam dançando. (Zé Mistring, outubro, 2003, Apud COSTA JÚNIOR, 2008, p. 62).

Com o passar dos anos, alguns músicos formaram grupos banguê/mucura bem definidos e, mesmo perdendo alguns espaços de apresentação, por conta do surgimento dos jazzes e também por conta de um processo de profissionalização mais acentuado, permaneceram em atividade produzindo canções próprias.

Sobre a denominação “mucura”, Costa Júnior (2008) tenta associá-la “a característica do animal, com o mesmo nome, que só sai à noite” (COSTA JÚNIOR, 2008, p. 62). A denominação também parece ter sido uma construção depreciativa feita pelos músicos de jazz que associavam esses grupos a um animal desprezível, fedorento, comida de quem não tem o que comer (Luís Barros Sena, 25/08/1933). Entrevista concedida em 4 de fevereiro de 2021. Entretanto, um antigo relato sobre essa expressão, encontrado no livro de Juvenal Tavares denominado “A vida na roça” parece guardar uma associação mais consistente com os grupos musicais e que, de certa forma, também une as duas ideias acima.

Na obra, publicada inicialmente como uma coletânea de contos oferecidas a Antônio Lemos (na época, redator e proprietário do jornal “A província do Pará”) e, posteriormente, publicadas como livro em 1893, Juvenal discorre sobre várias situações inusitadas que se desenvolvem em meio a eventos sociais como: festas, aniversários, banquetes e eventos religiosos (ladainhas, folias e festejos de santo). A principal característica desses contos é o conhecimento cultural que o autor detém sobre a região, que segundo o mesmo foi fruto de sua vivência. Por conta disso, desenvolve explicações extensas e minuciosas sobre práticas, costumes e denominações locais como se quisesse mostrar ao leitor um mundo desconhecido, original e rico.

No terceiro conto, denominado “Um banquete à sombra do arvoredado” fala sobre a “mucura”. O texto se desenvolve em um momento imediatamente anterior ao banquete que seria servido.

— Querem chocolate ou mucura? Perguntou-nos a rir, o promotor a affagar com as mãos abertas, a pança saliente.

O Dr. Pantaleão aceitou uma tigelada de chocolate com ovos e farinha de tapioca; eu optei pela mucura.

Sabeis, leitor, o que é a mucura?

Eu vol-o digo em duas palavras: — em uma panela nova de barro, deitam-se meia dúzia de ovos com assucar sufficiente, e depois de bem batidos, junta-se-lhes, com o devido cuidado, afim de não coser os ovos, meio frasco da boa cachaça marca « Furtunato ».

Esta beberagem, consubstanciando o estômago, provoca suavemente um bom appetite. (TAVARES, 1893, p. 24-25).

Então, “mucura” também era a denominação de uma bebida aperitiva tradicional e, pelo que parece, bastante consumida na região do Baixo Tocantins no final do século XIX. Existe uma grande possibilidade de o início de sua associação à música ter acontecido devido a alguns eventos festivos caracterizarem-se tanto pela presença da bebida quanto dos grupos musicais improvisados. Com o decorrer do tempo e a frequente repetição desses eventos, pode ter

ocorrido a associação entre a bebida, os grupos e as festas improvisadas, gerando expressões como: vai ter uma mucura esse fim de semana (festa improvisadas); ou; “quem vai tocar é a mucura” (banda improvisada comum às festas que serviam a bebida).

### 2.2.2 As Chulas de banguê

Uma das principais contribuições históricas fornecidas pelos grupos de banguê é certamente a sua poética. Primeiramente, por serem composições musicais autorais, portanto, importantes para percebermos um pouco do que se “pensava” sobre música naquele espaço/tempo. E, em segundo, por essas canções retratarem, em sua maioria, parte da vida cotidiana. As músicas compostas por esses grupos eram conhecidas como “chulas”<sup>55</sup>, e por serem criadas como leituras repentistas e bem humoradas das mais variadas situações cotidianas, puderam registrar no tempo costumes, comportamentos e mentalidades que se desenvolviam naquela região. Por isso, é importante atentarmos a elas como documentos históricos capazes de acessar um modo de vida de outrora. Napolitano (2002) aduz que “a obra de arte é produto de diversas influências, um ponto de fusão de tradições históricas e culturais, que encontram uma solução provisória na forma de gêneros, estilos, linguagens e em sua estrutura”. Sendo assim, deve-se enfatizar os seus elementos diacrônicos para que através de suas diversas matizes possamos utilizá-la como termômetro, espelho das mudanças sociais, das sociabilidades e sensibilidades coletivas mais profundas, por isso, é um documento, uma fonte (documento-canção) valiosa para história e também um importante recurso didático (NAPOLITANO 2002).

Desta forma, propomos explorar os textos das chulas, analisando-os através de seus diversos contextos, pois assim nos oferecem possibilidades de mapeá-los em suas várias camadas e sentidos, bem como através de sua inserção na sociedade e na história (NAPOLITANO, 2002).

Três importantes personagens muito contribuíram para compreendermos sobre as chulas de banguê: Dona Onete; Pinduca e Dona Eládia Farias (esposa de Mestre Socó). Os três guardaram em memória muitas das histórias que contextualizaram a criação de algumas chulas criadas durante as décadas de 1940, 50 e 60, que serão apresentadas a seguir.

Dona Eládia Farias nasceu no ano de 1930 na Comunidade do Menino Deus, localizada na Rússia, interior de Igarapé-Miri. Lugar de intensa atividade religiosa e festiva. Conta que,

---

<sup>55</sup> Segundo a professora Onete, chula quer dizer: “pequeninos versos”, essa palavra também era usada para designar os versos do carimbo e do samba de cacete.

quando se entendeu, a música que existia era o banguê. Os grupos de banguê realizavam as ladainhas e, após a celebração, animavam as festividades. Afirma que a grande maioria das festas era “de santo”, até mesmo aquelas realizadas em residências particulares. Ainda frequentou festas em que o salão era dividido ao meio para separar os negros dos brancos. No final da década de 1940, casou-se com Mestre Socó, músico, compositor e dono de banguê.

Desta maneira, a vida comunitária e pessoal de dona Eládia sempre se deu em meio ao ambiente musical dos banguês. Por isso, observou, participou de grande parte da atuação e produção musical dos grupos de banguê. Através de seus relatos, apresentaremos as três chulas a seguir:

## Fita Verde

Mestre Socó

fi ta ver dees pe ran ça a ma re lo de ses pe ro fi ta ver dees pe  
 ran ça a ma re lo de ses pe ro quem tem na mo ra da dan ça quem não tem se gu ra es  
 teio quem tem na mo ra da dan ça quem não tem se gu ra es teio

Figura 7 Transcrição musical feita por Renato Sinimbú para o Song book “Música de Banguê”

### Fita Verde (Mestre Socó)

Fita verde esperança

Amarelo desespero

(Bis)

Quem tem namorada dança

Quem não tem segura esteio

(Bis)

Segundo dona Eládia Farias, a história que deu origem a essa letra diz respeito a um costume comumente adotado durante as festas de santo do município de Igarapé-Miri. Era comum que se buscasse identificar as mulheres na entrada do salão. Para isso, adotava-se uma fita de cor verde para sinalizar aquelas que estavam disponíveis à dança e, conseqüentemente, à conversa. E uma fita amarela para sinalizar aquelas que estavam acompanhadas ou indisponíveis para a dança e a conversa. Por isso, a expressão “fita verde é esperança” dizia respeito à esperança de dançar, de interagir e de namorar. Já a “Amarelo desespero” representava a frustração por não se poder interagir com alguém que se desejava. A música finaliza com a piada de que “quem tem namorada dança, quem não tem, segura o esteio”<sup>56</sup>.

## Oh! mana, minha mana

Mestre Socó

Ô ma na mi nha ma na mi nha ma na te nhom se gre do pa ra ti con

tar Ô ma na mi nha ma na mi nha ma na te nhom se gre do pa ra ti com tar

ho men de bran co na fes ta mi nha ma na é bo to que quer na mo rar ho men de bran co na

fes ta mi nha ma na é bo to que quer na mo rar

Figura 8 Transcrição musical feita por Renato Sinimbú para o Song book “Música de Bangüê”

<sup>56</sup> Pilar de madeira que sustentava a estrutura do telhado do barracão. Geralmente havia vários em um salão de festas.

**Oh! Mana, minha mana** (Mestre Socó)

Oh mana, minha mana, minha mana  
Tenho um segredo pra te contar  
(Bis)

Homem de branco na festa minha mana  
É boto que quer namorar  
(Bis)

Oh mana, minha mana, minha mana  
Tenho um segredo pra te contar  
(Bis)

Não caia na lábia do boto minha mana  
Senão ele vai te pegar  
(Bis)

A canção acima versa de forma divertida sobre um tema recorrente nas festas da Amazônia de meados do século XX. Trata-se da lenda do Boto, um mamífero aquático da ordem dos cetáceos que se transformava em homem, vestia-se de branco e usava um chapéu para cobrir o furo da cabeça. Com esse disfarce, conseguia adentrar às festas para seduzir, namorar e fazer sexo com as mulheres. A letra é desenvolvida em forma de alerta a uma mulher tratada como “mana”, uma expressão bastante usada na região para referir-se carinhosamente a uma terceira pessoa.

## Não tem café nem açúcar

Mestre Socó

Mi nha mãe teu na mo ra do já che gou ba teu na

3 por ta na ca sa do meu a mor mi nha mãe teu na mo ra do já che gou ba teu na

5 por ta na ca sa do meu a mor a ma rra re de man da ele dei tar não tem ca fé a

7 çú car dei xa ba rre ga ron car a ma rra re de man da ele dei tar não tem ca fé a

9 çú car dei xa ba rre ga ron car

Figura 9 Transcrição musical feita por Renato Sinimbú para o Song book "Música de Banguê"

### Não tem café nem açúcar (Mestre Socó)

Minha mãe teu namorado já chegou

Bateu na porta da casa do meu amor

(Bis)

Amarra a rede, manda ele deitar

Não tem, café açúcar, deixa a barrega roncar

(Bis)

A letra acima trata, divertidamente, sobre o desconforto de se receber alguém importante em uma casa com pouco recurso financeiro (condição comum a grande parte dos trabalhadores dos engenhos daquele momento). Percebe-se que a rede era o principal item de acomodação do ribeirinho e, por isso, oferecida aos visitantes mais íntimos. Por outro lado, a ausência de recursos financeiros demonstra que não há mais quase nada a lhe oferecer. A canção encerra a

narrativa buscando desconstruir a situação constrangedora. Segundo o autor, só resta “deixar a barrega roncar”. Esse trecho também é importante para observarmos a pronúncia de algumas palavras proferidas pelos sujeitos da região daquele período. Por isso, buscamos transcrevê-las da forma como eram cantadas para termos um entendimento melhor da cultura local. Como bem observa Napolitano (2002), o que deve contar é o efeito global da articulação dos parâmetros poético-verbal e musical, pois é a partir desta articulação que a música se realiza social e esteticamente.

Dona Onete é uma personagem muito importante para essa construção histórico/musical. Nascida em 1939 no município de Cachoeira do Arari, município do Marajó, passou a frequentar anualmente, durante suas férias escolares, a zona rural do município de Igarapé-Miri. Estabelecia-se no “rio das flores” região onde se localizavam inúmeros engenhos de cana-de-açúcar. Isso se deu entre os anos de 1949 e 1959, período em que pôde acompanhar a vida cotidiana daquela região. Dona Onete observou muito atentamente algumas práticas culturais que eram realizadas, como as folias de santo, as festas de banguê e as ladainhas. No início da década de 1960, mudou-se para a sede do município de Igarapé-Miri, onde casou e constituiu família. Durante a década de 1980, já exercendo a profissão de educadora, formou o Grupo de Dança Canarãna, através do qual pôde dar vazão para as músicas e histórias que havia guardado consigo desde sua infância.

Atualmente (2024) figura no cenário brasileiro e mundial como uma das principais representantes da cultura musical amazônica e isso se deve principalmente pelas narrativas contidas em suas composições, pautadas na cultura e no modo de vida que tanto observou durante sua infância no interior de Igarapé-Miri.

A canção abaixo é um bom exemplo para entendermos um pouco do contexto cultural em que Dona Onete viveu.

#### **Maré de lanço** (Domínio público)

Pirarara vem entrando na reponta da maré  
Vem trazendo em sua companhia um famoso poraquê

Farinha pouca, meu pirão primeiro,  
Pimenta-de-cheiro, o limão acabou.  
Tombaram a garrafa, derramaram o gole,  
A peixada pronta, ninguém almoçou.

Conta ela que, a música retrata parte de uma história de escassez de alimentos e também demonstra como era realizada uma determinada prática de pesca na região de Barro Alto onde se realizava a festa de São Sebastião. Dona Onete não sabe ao certo em que década a história aconteceu (foi uma memória herdada de seus antepassados)<sup>57</sup>, mas sabe que ali localizava-se o Engenho do Carmo de propriedade do senhor Amadeu Pinheiro. Os trabalhadores deste engenho trabalhavam de forma árdua - inclusive aos domingos e era também comum que o patrão permitisse o consumo de aguardente, pois através dessa concessão garantia mais tempo de trabalho e domínio sobre os trabalhadores. Acontece que naquele período as marés foram muito grandes e os poucos roçados de mandioca que existiam foram inundados, gerando, conseqüentemente, uma escassez de farinha. Algumas pessoas, por exemplo, chegaram a lavar farinha velha<sup>58</sup>, colocando posteriormente no sol para torrar novamente e comer. Isso também levou a um grande racionamento de farinha no comércio daquela comunidade. Este evento coincidiu, então, com o período da festividade de São Sebastião do Barro Alto. Na ocasião, devido também às cheias, ocorreu um episódio inusitado: uma pirarara<sup>59</sup> e um poraquê<sup>60</sup> ficaram presos em um lago e ambos foram mortos e preparados para o almoço. No entanto, durante esta refeição houve grande confusão devido à escassez de farinha, que não foi suficiente para fazer o pirão de todos. A letra a seguir é parte original do que foi composto após esse incidente. Seu autor é desconhecido, mas sua popularidade é tão grandiosa, que esta música fora cantada pelo dono do engenho até pouco tempo antes de sua morte na década de 1970.

A letra da canção acima foi completada nos anos de 1980 por dona Onete fazendo parte do repertório do grupo folclórico Canarãna. Atualmente, esta canção é apresentada em seus shows mundo afora, como parte de seu estilo autodenominado “Carimbó Chamegado”<sup>61</sup>. Portanto, a memória de uma chula criada nos anos 1940 em uma comunidade ribeirinha do

---

<sup>57</sup> Estima que a história se passou entre as décadas de 1920-40.

<sup>58</sup> Prática utilizada comumente na região para reaproveitar a farinha. A farinha, quando envelhecida, perde a sua principal propriedade que é sua crocância, por ser um produto abundante na região, é geralmente descartada. Para reaproveitá-la, as pessoas da região lavam-na e torram-na novamente.

<sup>59</sup> Nome científico: *Phractocephalus hemiliopterus*. É uma espécie de peixe encontrado na Amazônia bastante conhecida por seu grande porte.

<sup>60</sup> Nome científico: *Electrophorus electricus*. É uma espécie de peixe bastante conhecido na região amazônica por emitir descarga elétrica.

<sup>61</sup> O estilo musical “Carimbó Chamegado” se tornou a marca de Dona Onete e expressa um carimbó mais lento, que se dança colado, “agarradinho”. A denominação vem da palavra “chamego”, uma forma afetuosa de tratar o outro. Dona Onete explica que foi um ritmo que trouxe de Igarapé-Miri, um swing que havia ali. Também se refere ao tratamento afetuoso e cultural da cidade: “minha preta, minha rosa, é um chamego que a gente tem, que o povo gosta” (MORAES, 2014, P.83).

interior de Igarapé-Miri hoje é parte de um novo contexto histórico cultural ressignificado e muito mais abrangente.

**Maré de lanço** (Com parte composta por Dona Onete)

É maré de lanço, rebujo e remanso  
Morena gapuia no igarapé  
Pirarara vem entrando na reponta da maré

Pirarara vem entrando na reponta da maré  
Vem trazendo em sua companhia, um famoso poraquê  
Farinha pouca, meu pirão primeiro, pimenta-de-cheiro, o limão acabou.  
Tombaram a garrafa, derramaram o gole, a peixada pronta, ninguém almoçou.

Minha morena não vai gapuiar no poço do igarapé.  
Porque no poço que tem jacundá também pode ter poraquê.

O cenário musical tocantino também foi objeto de observação e matéria-prima para a construção musical do artista Pinduca. Imerso no vasto cenário cultural do Baixo Tocantins durante sua infância, pôde apreender muito do que viu e vivenciou. E apesar de ter tocado apenas no Jazze Igarapé-Miri e no Jazze Brasil, durante a década de 1950, manteve uma relação muito próxima com alguns músicos de banguê que atuavam constantemente no município, principalmente com mestre Pecó, Domingão e Xibiu, todos músicos e donos de banguê.

Da mesma maneira que Dona Eládia Farias e dona Onete, Pinduca também relembra algumas chulas que eram cantadas e o contexto no qual foram produzidas. A música a seguir é uma delas.

**O nosso banguê** (Domínio público)

Nosso banguê já está legalizado.  
Só falta ir em Belém para tirar diploma.  
(Bis)

Tirar diploma em Igarapé-Miri.  
Para cantar no município, Meruú, Caji  
(Bis)

Segundo o músico, a letra da canção se configura como uma divertida mensagem de autoafirmação, de reconhecimento de que o grupo estaria apto a se apresentar em qualquer lugar. Entretanto, segundo Pinduca, esta afirmação não deixava de ser também uma afirmação irônica devido à má qualidade legada ao grupo pelo improvisado (instrumental, técnico e organizacional) e, portanto, mais uma forma de descontração característica dos banguês.

Através desses três entrevistados e do material gravado por Mestre Socó, conseguimos reunir e catalogar 23 (vinte e três) chulas de banguê, que estão sendo por mim organizadas para publicação no primeiro semestre de 2025 em um *Song book* denominado “Música de Banguê”<sup>62</sup>.

### 2.2.3 Mestre Socó e o Banguê da Ilha

De todos os grupos da região de Igarapé-Miri, apenas o Banguê da Ilha do Mestre Socó permaneceu em atividade até meados de 2013. Os demais, segundo dona Eládia Farias (esposa do mestre Socó), se desfizeram na década de 1970, reunindo-se apenas de forma esporádica para “tirar reis”.<sup>63</sup>

Raimundo Farias de Souza<sup>64</sup> (Mestre Socó) nasceu no interior de Igarapé-Miri, mais especificamente na comunidade do Menino Deus, na Rússia. Músico autodidata, desde muito cedo foi parte atuante da cultura musical típica de sua época (banguês, ladainhas, folia de reis e esmolação), permanecendo em atividade até o final de sua vida. Mestre Socó foi um artista de extrema importância para a história dos banguês, pois além de ter sido um músico nato (tocava viola, violão, banjo e cantava), foi o único a conseguir registrar grande parte do que foi produzido musicalmente em sua comunidade durante as décadas de ouro dessas formações.

Seus dois discos gravados entre 2010 e 2013, intitulados “Banguê da Ilha”, trazem chulas produzidas nas décadas de 1940, 50 e 60 e que permaneceram em sua memória até serem registradas. Dona Eládia Farias conta que muitas destas canções, naquele período, já eram músicas de domínio público e executadas por diversos grupos. Outras foram compostas como consequência de situações inusitadas do dia-a-dia daquela sociedade. “Na realidade, grande parte das músicas era fruto dessas brincadeiras”<sup>65</sup> A chula abaixo é um exemplo disso.

---

<sup>62</sup> O livro encontra-se, no presente momento, em processo de transcrição das músicas registradas em áudio para a escrita e a revisão das partituras.

<sup>63</sup> Eládia Farias. Idem A expressão “tirar reis” é comumente usada na região para indicar uma prática musical: no dia 06/02 (Dia de Reis, no calendário católico), é comum que alguns músicos da região visitem as casas e comércios tocando músicas e recebendo em troca dinheiro, alimentos e objetos.

<sup>64</sup> Raimundo Farias de Sousa, mais conhecido por Mestre Socó, é natural de Igarapé-Miri, músico autodidata que referenciou sua produção musical no município participando de grupos de banguê. Mestre Socó acompanhou ladainhas, folia de reis, além de animar festas religiosas ocorridas na cidade e no interior. Foi responsável durante muitos anos pela execução musical do Cordão do Camarão e Pastorinhas “Filhas de Conceição” coordenadas pela professora Eurídice. De uma família extremamente musical, mestre Socó impressionava por sua desenvoltura musical, tocando banjo, cavaquinho, violão e cantando. Depois de todo esse percurso musical, no ano de 2007, Mestre Socó e seus parceiros de muitos anos formaram o grupo batizado “Banguê da Ilha”. O grupo procura registrar o que foi esse movimento no município através da gravação de dois CDs com composições próprias. Esses discos nos mostram o estilo musical classificado como banguê. O grupo começou seu trabalho a partir de uma composição de Mestre Socó chamada: Banguê da Ilha.

<sup>65</sup> Eládia Farias. Idem.

Uma certa vez na casa do Raimundo pretinho e aí, tava uma ladainha, tava um banguê, 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:

**Título e autoria desconhecidos.**

Seu Cassiano, você é um bole bole  
Você tem cachaça? Me dei um gole.

Eu tenho, mas não dou.  
A cachaça que eu tenho é do rezador.

Inventaram logo a música!” (Risos) <sup>66</sup>



Figura 10 - Capa do primeiro CD de "Mestre Socó - Banguê da Ilha".

Nas gravações do mestre Socó podemos visualizar claramente os elementos característicos da música banguê. Todas as músicas, sem exceção, são formadas por dois pequenos versos (como nos havia chamado a atenção, dona Onete), seus registros fonográficos

---

<sup>66</sup> Idem.

não ultrapassam 2 minutos e 20 segundos (já levando em consideração a repetição). A rítmica possui três formas distintas: uma mais acelerada (idêntica às marchinhas de carnaval); outra mais lenta, de singularidade dos banguês e das folias de reis; e uma terceira, típica das ladainhas. É importante observar que em suas gravações, principalmente as do segundo CD, o Banguê da Ilha contou com instrumentos eletrônicos como teclados e *samplers* que não configuravam durante as décadas em que os grupos atuavam.<sup>67</sup> Este é um fator que, segundo Edinalzo Farias, é inerente às vicissitudes dos processos de gravação e que, em sua concepção, contribuiu para um registro de maior qualidade.<sup>68</sup>

Esse é um processo que se observa tanto na gravação do último disco de Mestre Socó quanto nos discos de Dona Onete<sup>69</sup>. A esse respeito, Gilroy afirma que:

A distância entre o original/autêntico e o inautêntico, estão relacionados diretamente com desenvolvimento de novas bases tecnológicas e a globalização.” (...) Pois esses processos colaboram para a carência de valor cultural estético, precisamente por conta de sua distância de um ponto de origem prontamente identificável. (GILROY, 2001, p. 199).

Segundo alguns entrevistados, a nova configuração do cenário musical - conferido principalmente pelos avanços tecnológicos observados nas décadas de 60 e 70 - contribuiu de forma determinante para que os banguês perdessem espaço. O aumento abrupto da qualidade sonora através da amplificação de instrumentos eletrônicos, como guitarra elétrica, contrabaixo e órgão eletrônico, fez com que esses grupos fossem visualizados por aquela sociedade, como formações “ultrapassadas” perante os novos grupos musicais emergentes. Entretanto, Geraldo Sinimbú nos explica que outro fator importante deve ser observado. Para este entrevistado, o aumento organizacional das igrejas, através da construção de novas paróquias em localidades consideradas remotas e, portanto, uma maior presença do corpo oficial da igreja nessas comunidades, fez com que as práticas como esmolações e ladainhas (tão comuns àquele período) perdessem um pouco de sua utilidade social. “Com a diminuição dessas práticas, os grupos de banguê ficavam sem utilidade”.<sup>70</sup>

<sup>67</sup> SOCÓ, Mestre. Mestre Socó “Banguê da Ilha” Vol. 2. Abaetetuba: Estúdio Focc@ Music, 2011. CD

<sup>68</sup> Edinalzo Farias Miranda nasceu em 21 de fevereiro 1975 na cidade de Igarapé-Miri, músico, baixista, neto de dona Eládia Farias e mestre Socó. Participou da gravação do segundo disco do mestre Socó, intitulado “Banguê da Ilha”. Atualmente, juntamente com seus familiares, representa a continuidade do trabalho de banguê deixado pelo seu avô. Dinho, como é conhecido, foi muito importante para nos mostrar o que existe atualmente sobre os banguês, as dificuldades e conquistas dos últimos anos de vida de seu avô e principalmente por ser, hoje, parte integrante do único grupo de banguês existente em Igarapé-Miri.

<sup>69</sup> Processo analisado no capítulo 3

<sup>70</sup> Geraldo Sinimbú. Idem.

Acreditamos que ambos os argumentos ganham um maior sentido se forem analisados em conjunto, pois, apesar de entendermos que as mudanças que se apresentavam como fruto dos novos paradigmas das décadas de 60 e 70 mudarem em grande parte o cenário e a mentalidade sobre a música miriense, entendemos, por outro lado, que os grupos de banguê não eram grupos que se dedicavam a reproduzir uma música comercial, eram grupos folclóricos mais ligados às práticas religiosas. Não devemos esquecer também um terceiro fator importante. Foi por volta da década de 70 que os engenhos de cana-de-açúcar se desestruturaram naquele município, e isso, provavelmente, deve ter incidido na configuração de todo um modo de vida no interior e, portanto, em toda uma cultura que por ali havia. Na realidade, todos esses argumentos são correlatos, episódios, detalhes de um grande quadro contextual.

Também é importante observar que a fragmentação e subdivisão da música negra em uma proliferação cada vez maior de estilos e gêneros, tem colaborado diretamente para um processo de diluição e contribuído para discussões sobre sua autenticidade. (GILROY, 2001, p. 200).

#### 2.2.4 Fofoi e Fofolia

No município de Abaeté observa-se três importantes manifestações musicais que existiram durante a era dos jazzes: Fofoi; Fofolia e a Mucura.

O livro de Maria de Nazaré Carvalho Lobato,<sup>71</sup> denominado “Ecos da Terra” (1993), faz um apanhado detalhado sobre as festas populares do tradicional município tocantino. Um trabalho de fôlego que buscou registrar e caracterizar as diversas manifestações musicais que por ali existiam. Dentre tantas, ganham destaque em seu trabalho o fofoi, a fofolia e a mucura.

A autora explica que o fofoi era uma manifestação que ocorria em celebrações de casamento, nas zonas de várzea, enquanto a fofolia, era típica das zonas de terra firme, empregada nos trabalhos do campo, principalmente na queimada e derrubada da mata. Sobre o fofoi explica:

Era um costume do nosso caboclo do interior. Por ocasião de um casamento as pessoas se dirigiam para a cidade mais próxima ou vila, em reboques, que se alinhavam em fila.

Quando se dava um casamento, à frente seguia o reboque com os noivos, os pais e padrinhos; logo atrás seguiam outros reboques com os convidados e parentes. Na viagem de volta, no reboque dos noivos, alguém “puxava” os versos que iniciavam o fofoi, em geral, música e versos improvisados; que elogiavam os noivos, ou faziam troça com os mesmos. Dos outros reboques, as pessoas respondiam a cada quadrinha:

<sup>71</sup> Maria de Nazaré Carvalho Lobato teve um papel importante na cultura de Abaetetuba. Foi diretora de teatro, compositora (ganhou diversos prêmios em festivais de música), escreveu diversos livros sobre as manifestações culturais locais e esteve envolvida diretamente com outros projetos importantes, como, por exemplo, a confecção, organização e divulgação dos brinquedos de miriti do município.

“aê fofoi... tão bem hem”, em ritmo musicado. Nesta altura dos acontecimentos, a brincadeira ficava bastante animada porque também os participantes estavam já motivados pela cachaça, que era forte nesse tipo de acontecimento. Maria de Nazaré Lobato (entrevista concedida ao jornal “O liberal”, em 20 de janeiro de 1989).

As informações de Lobato (1989), juntamente com as recolhidas de nossos entrevistados em Abaetetuba sobre essa manifestação, demonstram que os versos construídos nessas práticas estavam relacionados, em grande parte, à vida dos noivos. A seguir, apresentaremos 5 versos recolhidos em pesquisa por Maria de Nazaré Lobato:

### I

*Minha madrinha me jogue pra beira*

*Que lá vem o bicho matinta pereira*

*Minha madrinha me jogue pra lá*

*Quero ir no casório da prima Sinhá.*

### II

*Carimbó no catimbó/ Aê fofoi (respondido de outros reboques)*

*No casório de Sinhá/ Aê fofoi (idem)*

*Quem vai cantar é o Zéfro do Coió/ Aê fofoi (idem)*

*Que os versos vai jogar/ Aê fofoi (idem)*

### III

*Fofoi tô cantando aqui pra recordar*

*Os tempos passados que não vão voltar*

*Fofoi minha gente tem animação*

*Remexe com o corpo aquece o coração*

## IV

*Eu sou filho de uma rosa/ Aê fofoi (idem)*

*Nascido de uma roseira/ Aê fofoi (idem)*

*Eu não posso desprezar/ Aê fofoi (idem)*

*Uma flor que tanto cheira/ Aê fofoi (idem)*

## V

*Canto fofoi toda ocasião*

*Que existe pandeiro e um bom violão*

*Fofoi tô cantando pra homenagear*

*O casório de Pedro com a prima Sinhá*

Maria de Nazaré aduz que apesar de não haver nenhuma informação concreta sobre a origem do nome “fofoi”, observa que esta palavra deriva-se de uma corruptela de foi... foi... justamente a expressão com que os integrantes dos barcos acompanhantes da tradição participavam da brincadeira respondendo os versos cantados pelos “puxadores”.

As informações de Vicente Salles sobre o fofoi são um pouco mais abrangentes. Em seu texto denominado “Folclore da região canavieira do Pará” publicado na revista “Brasil Açucareiro” no ano de 1968, explica que a prática consistia em um “acompanhamento” utilizado em batizados, casamentos e enterros, que costumavam seguir o “cristão”, o novo casal ou o defunto, dentro de montarias<sup>72</sup>. “O fofoi era canto interminável, pronunciando-se apenas o som numa sucessão melismática, a quantas vozes se ajuntassem. Durante todo o trajeto, esse canto era pronunciado sem cessar” (Salles, 1968, p. 13). Outro detalhe importante é que o canto de “defunto” era diferente do canto dos noivos e do canto dos cristãos.

Para o músico Luís Barros Sena<sup>73</sup> o fofoi se resumia a algo mais prático, explica o músico: “é como eu estou pensando aqui em cantar uma coisa que não existiu no mundo, eu vou

<sup>72</sup> Pequenas canoas feitas de tábuas de madeira.

<sup>73</sup> Baterista de jazzze do município de Abaetetuba.

inventando e o negócio vai dando certo”. (Luís Barros Sena, 25/08/1933). Entrevista concedida em 4 de fevereiro de 2021.

O texto de Vicente Salles indica que o fofoi era prática corrente na zona canavieira de Abaeté, Igarapé-Miri e Moju, mas que naquele momento (1968) só existia no Guajará e na região de São Caetano de Odivelas (localidades relativamente distantes da região do Baixo Tocantins). É importante observar que as informações sobre as manifestações folclóricas da região obtidas pelo autor se davam mediante informantes locais, e, aquelas, especificamente, sobre o fofoi do município de Abaeté, foram fornecidas e contextualizadas por Osório Solano Maciel.

Ao final do texto, Vicente Salles observa que o fofoi nunca havia sido pesquisado na Amazônia. Esta informação é reafirmada 21 anos depois por Lobato (1989) com as seguintes palavras: “trata-se de uma parte do nosso folclore ainda não explorado convenientemente, porém era um dos costumes de nosso caboclo do interior”. Maria de Nazaré Lobato (entrevista concedida ao jornal “O Liberal”, em 20 de janeiro de 1989).

A expressão “porém, era um dos costumes do nosso caboclo do interior”, indica que a prática existia ou era comumente realizada por moradores da zona rural do município. Luís Barros Sena indica a região do Itacuruçá como local de grande prática do fofoi.

Sobre a instrumentação utilizada, Maria de Nazaré Lobato explica que os instrumentos básicos, ou seja, aqueles utilizados com mais frequência, foram o violão e o pandeiro. Entretanto, observa que nos eventos mais bem organizados e nos casamentos dos mais abastados era comum que aparecessem tambores, violas, cuícas e outros instrumentos.

A fofolia, apesar de ter um nome parecido, consistia em uma prática musical diferente. Era um tipo de canto realizado através da emissão de sons musicais muito lentos e melódiosos alternados com gritos em coro, geralmente “herrô, herrô”. Era um canto de trabalho. Lobato (1989) aduz que:

Melodia e grito sucedem-se ritmadamente. A tarefa onde, com maior frequência obtidas, além do prazer lúdico de trabalhar cantando, a fofolia servia para localizar os companheiros de trabalho na perigosa tarefa da queimada, que executavam em mutirão. Maria de Nazaré Lobato (entrevista concedida ao jornal “O liberal”, em 20 de janeiro de 1989).

As informações obtidas por Lobato (1989) sobre as duas manifestações são fruto de um esforço conjunto entre o CRUTAC – UFPA, a Casa da Cultura de Abaetetuba e a Secretaria Municipal de Educação desse município que conseguiram no ano de 1980 fazer registros

através da memória de moradores da Vila de Beja que estiveram envolvidos como participantes ou observadores dessas práticas.<sup>74</sup>

## 2.3 As bandas de transição

### 2.3.1 Os conjuntos

As transformações culturais (introdução de novas tendências e formas artísticas) não acontecem de forma pontual como geralmente se observa nas transformações políticas ou econômicas de uma determinada sociedade, e, justamente, por conta disso, não podem ser demarcadas historicamente por eventos pontuais. O aparecimento dos jazzes é um bom exemplo. Estes certamente não surgiram em um momento exato e, ao mesmo tempo, nas inúmeras localidades em que existiram. Na região amazônica, sua formatação instrumental foi gradativa e se deu consoante as necessidades e possibilidades socioeconômicas e culturais dos músicos da região.

Através dos relatos dos músicos, percebemos que a formação instrumental advinda do século XIX não somente foi substituída de forma gradativa, mas existiu por alguns anos concomitantemente com as inovações instrumentais trazidas pelos jazzes.

Luís Barros Sena, atuante como músico de jazz no município de Abaetetuba, ao ser indagado sobre os instrumentos que compunham as bandas no período de sua infância, relata que:

Quando eu nasci (1933) o banjo já estava. O banjo, viola e violão faziam parte desses conjuntos. Nós não chamava orquestra, eram conjunto, um conjunto de músicos, eram seis, sete, oito. Os conjuntos de músico que eu comecei a assistir eram, instrumentos: flauta, clarinete, bombardino, barítono, trompa. Esses eram os instrumentos de sopro. Não existia saxofone, não existia trombone, não existia tuba. Depois de muito tempo, depois de anos, veio o soprano. O alto em Mib e o tenor já vieram depois.

O papai me conta que primeiro eles tocavam sem bateria, não tinha! Depois de uns anos apareceu o bumbo, só o bumbo! Então, eles usavam o bumbo só pra tocar valsa. Terminava a valsa o bumbo ficava de lado. Quem fazia a marcação de percussão eram as trompas. Aí depois de só o bumbo, eles montaram a moponga, que foi no que eu comecei a tocar.

Então, o papai ainda chegou no tempo que não tinha o bumbo, né! Eu já cheguei no tempo da moponga, moponga é uma azabumba com aqueles dois pratos em cima, foi aonde eu comecei a minha arte musical, foi na moponga. (Luís Barros Sena, 25/08/1933). Entrevista concedida em 4 de fevereiro de 2021.

---

<sup>74</sup> Encontra-se no CRUTAC (Universidade Federal do Pará) fita gravada reproduzindo a fofeia.

No Baixo Tocantins, os grupos musicais que buscavam uma formação instrumental condizente com as *jazz-bands* de outras localidades e, portanto, aptas para executar as músicas que eram amplamente popularizadas nas rádios, passaram por um processo de transição utilizando instrumentos advindos do século XIX e aqueles introduzidos pelos jazzes. A essa formação híbrida davam-se duas denominações. Luís Barros Sena explica que do jeito que o grupo musical fosse armado, tanto faz “conjunto” como “jazz”, o que você chamasse estava certo. Os relatos deste músico nos mostram que antes dos jazzes os grupos eram classificados como “conjuntos” e estes ainda adotavam instrumentos advindos do século XIX. A mudança para os jazzes foi gradativa, pois nem sempre se conseguia formatar a sua composição instrumental característica, e, como a transição não se deu instantaneamente, os grupos, por alguns anos ainda adotavam feições de ambas as formações e por isso podiam ser chamados tanto de conjuntos, como de jazzes.

### 2.3.2 A Lacapaca

Em algumas localidades do estado do Amazonas, no entanto, houve um termo específico para denominar essas formações híbridas. Mesquita (2022) explica que a ascensão das jazz bands está intimamente ligada com o crescimento da realização de festas profanas no interior do estado<sup>75</sup>. Contudo, aduz que esse é um processo que se inicia antes da era dos jazzes ainda com a execução de danças europeias como “as quadrilhas marcadas em francês, mazurcas, polcas, *schottischs* e minuetos” e reitera que “esse repertório deve ter predominado bastante, associado à formação instrumental característica da parte mais profana das festas de santo no interior do Amazonas” (MESQUITA, 2022, p. 106).

A formação instrumental “poderia ser composta por cavaquinho, que, segundo o autor, era um instrumento obrigatório nas bandas; o violão, clarineta, banjo, saxofone, pandeiro e até bateria”. Contudo, o autor alerta que essa formação “não estará satisfatória, isto é, não será regional se dela não participarem o tambor monóxilo, gambá, as piranhas e o tamborim” (MONTEIRO, 1993, p.97. APUD MESQUITA, 2022, p.107).

O que se percebe é que quanto mais as bandas buscavam atender os diversos repertórios – no caso específico do Amazonas, o europeu, o latino-americano, o brasileiro e o regional – mais a formação instrumental se tornava híbrida. No início do século XX essa formação era chamada de “charanga”.

---

75

Mesquita (2022) explica que com o aumento da profanação das festas, e o crescimento dos bailes secularizados que segundo ele, partiam da lógica da mercantilização dos serviços musicais e dos avanços de mercantilização de instrumentos, o violão e o cavaquinho foram perdendo espaço para os instrumentos mais característicos das *jazz-bands* como o piston, o sax, o banjo e a bateria. Contudo, ainda houve uma certa convivência entre esses instrumentos. Essa segunda formação híbrida ficou conhecida em algumas regiões como “Lacapaca”. Sobre elas Mesquita (2022) explica: “A lacapaca, portanto, representou o resultado de um processo de convivência de diferentes instrumentos, num processo de modernização, no qual acabou prevalecendo instrumentos mais modernos associados às *jazz-bands* e as bandas militares”. (MESQUITA, 2022, p. 108).

Com o incremento dos jazzes através da introdução maciça de instrumentos como o saxofone, a bateria e instrumentos de percussão como o bongo e a maraca – bastante adequados para a reprodução da música latino-americana – as denominações “conjunto” e “lacapaca” cederam lugar para a denominação *Jazz-band*.

#### **2.4 A relação dos grupos de pau e corda com os Jazzes**

As análises de nossa pesquisa seguem o objetivo de compreender a vida dos músicos de jazz. Entretanto, isso não seria possível se concentrássemos nosso foco apenas nas questões relacionadas diretamente a estes grupos. Já demonstrei em (SINIMBÚ, 2019) que era comum que grande parte dos músicos do Baixo Tocantins transitassem entre as diversas formações musicais existentes na região. E, isso acontecia pelo fato de os músicos pensarem as formações musicais como meios úteis e alternativos para melhorar suas questões financeiras e sociais (SINIMBÚ, 2019, p.).

Sendo assim, é importante entendermos a utilidade social dos diversos grupos musicais existentes, atentando, principalmente, para o tipo valorização que a sociedade e os músicos buscavam imputá-los.

Primeiramente, podemos dizer que antes do advento dos jazzes os grupos de pau e corda representavam grande parte do que havia de música na região. Atuavam nas festividades de santo, acompanhando as paradas de ladainha, na “tiração de reis” e nos eventos sociais em geral. Correspondiam aos “conjuntos”, aos grupos de banguê, aos grupos que realizavam o fofoi, a fofoia e a mucura.

Todavia, o advento dos jazzes contribuiu para uma série de transformações no cenário musical da região. Observam-se modificações drásticas nos grupos musicais, que perpassam

pela sua composição instrumental, organização e forma de apresentação. As mudanças também se dão no “fazer musical”, naquilo que os músicos passam a almejar e no que significa ser músico a partir daquele momento.

Os jazzes, sem dúvida, detiveram a parte mais rentável dos eventos: os principais dias das festividades de santo, os eventos políticos de maior prestígio, datas comemorativas e os eventos particulares da alta sociedade. Obviamente que havia exceções, principalmente quando se buscava exaltar a tradição e/ou a popularidade nos eventos.<sup>76</sup>

Com o surgimento dos jazzes, os grupos de banguê passaram a ocupar um espaço de entretenimento mais voltado para a animação. O conhecimento musical empírico/intuitivo passou a ser cada vez mais desvalorizado diante do conhecimento teórico e do desenvolvimento técnico adquirido pelos músicos. Os jazzes se tornam sinônimos de qualidade em relação aos grupos de “pau e corda”.

A música das ladainhas realizadas pelos grupos de banguê também perdeu cada vez mais espaço para os arranjos elaborados dos mestres de música. Contudo, permaneceram no cenário musical, atuando como alternativas de apresentação nos eventos com menos recursos financeiros e principalmente em práticas do catolicismo popular, como as esmolações e folias de santo.

Apesar de as mudanças no cenário musical serem desfavoráveis para alguns músicos dos grupos de pau e corda por restringir parte do seu campo de atuação, foram de extrema importância para aqueles que buscaram se adequar ao novo panorama e se profissionalizar como músicos. Para esses, os jazzes representavam mais uma alternativa de atuação, mas não somente isso. O advento dos jazzes iniciava uma nova etapa para a comercialização da música, que se tornava um produto capaz de gerar lucro pela qualidade sonora, pelos ritmos propícios à dança e pelas performances técnicas dos músicos.

Se para os grupos de banguê o campo de atuação diminuiu, não podemos afirmar o mesmo para os grupos de fofoi. O conhecimento necessário para sua realização estava na tradição, na cultura local, familiar, na habilidade de se produzir versos e rimas repentistas que comunicassem a história e o modo de vida dos moradores da região.

O principal elemento do fofoi são as histórias rimadas. O acompanhamento musical, era algo secundário, em muitas ocasiões realizados apenas com instrumentos percussivos e sem a presença de instrumentos harmônicos.

---

<sup>76</sup> O Banguê do Xibiu durante seu período de atuação (décadas de 1960-80) era o principal grupo musical escolhido pelo comerciante Ticiano Miranda para tocar em seus comércios. Este banguê também atuou animando diversos comícios da época.

A tradição de se realizar o fofói durante as cerimônias de casamento, batizado e enterro só perderia a força e cessaria completamente na década de 1980 por motivos que não parecem estar relacionados a transformações inerentes ao cenário musical<sup>77</sup>.

É importante perceber que não foi o advento dos jazzes em si que modificou o cenário musical da região, foram as diversas mudanças tecnológicas, culturais e técnicas que se operaram de forma mais globalizada e atingiram a região. Os jazzes fazem parte delas como parte das dimensões culturais. Também é uma continuidade de um processo musical que se desenvolve no século XIX gerando bandas sopro, e que ganha força com a estruturação escola e bandas, no início do século XX.

Vicente Salles aduz que nas bandas de música se formam principalmente instrumentistas de sopro, pois o ensino desses instrumentos por escolas e conservatórios só fora implementado recentemente. Uma das explicações para esse fato é que existia um certo preconceito generalizado com relação a alguns instrumentos. Nesse sentido é que “(...) a banda de música se tornará o conservatório do povo” (SALLES, 1985, p.11). Por isso, também se tornou o grande celeiro formador e fornecedor de músicos para os mais variados tipos de formação musical.

Na região Tocantina, também criou-se um cenário de rivalidade entre as bandas tradicionais do final do século XIX que alimentou o ambiente artístico e fez surgir as bandas “Carlos Gomes” e “Virgem da Conceição”. Segundo Salles, foram estas as responsáveis pela formação de grande parte dos músicos do município de Abaetetuba. No município de Igarapé-Miri, também prevaleceu no início do século XX a criação de bandas formadas por instrumentos de sopro, como a Banda “Henrique Gurjão” e “Club Maestro Nunes Garcia”.

Essas bandas foram dirigidas e regidas por músicos experientes e prestigiados no meio musical (João Valente do Couto, Maestro Miranda Henriques em Igarapé-Miri, e Agenor Silva em Abaetetuba), que influenciaram ativamente no processo de construção de uma a música local com seus conhecimentos, ensinamentos e produções.

## **2.5 Os jazzes em outra região amazônica**

Ainda são escassos os trabalhos que se dedicam a compreender a música e a história social da música na Amazônia. Entretanto, alguns têm se mostrado bastante importantes não somente pelo grande fôlego com que adentram em seus objetos, mas também por conseguirem reunir informações inéditas que provavelmente se perderiam com a morte de alguns sujeitos e que se

---

<sup>77</sup> Luís de Barros Senna sugere que não houve interesse por parte das gerações que sucederam os detentores do conhecimento dessas práticas.

tornaram através do registro histórico importantes fontes primárias e fundamentais para o estudo da música na Amazônia.

Este é o caso da pesquisa desenvolvida por Bernardo Mesquita, registrada em seu livro “Das Beiradas ao Beiradão” (2022). Trata-se de um estudo dedicado à música e aos músicos do estado do Amazonas no período compreendido entre as décadas de 1930 e 1980. O autor discute os processos sociais e econômicos em torno dos músicos de diversas formações musicais, dentre elas, os jazzes, a lacapaca e a mucura. Também busca debater sobre questões políticas e fonográficas que, segundo o mesmo, foram determinantes para moldar o trabalho de grande parte dos artistas amazonenses das décadas de 1970-80.

As informações de Mesquita (2022) são importantes à nossa pesquisa, primeiramente, por se dedicar quase que ao mesmo período e objeto que buscamos compreender. Em segundo, por revelar processos parecidos sobre os músicos, a música e a sua relação com a natureza. Por isso, dedicaremos algumas páginas para expor suas informações e cotejá-las com a nossa pesquisa de maneira que tenhamos uma compreensão mais abrangente sobre a música na Amazônia.

Os processos históricos relacionados aos jazzes do estado do Amazonas, são, de uma forma geral, parecidos com os da região do Baixo Tocantins

Na era dos jazzes (1940-1970), algumas localidades do Amazonas desenvolviam, assim como na região do Baixo Tocantins, grande atividade de “comércio de regatão”. Os conhecidos músicos e irmãos Donato, Azamor e Edmilson da Costa Barreiros, nascidos, respectivamente, em 1927, 1932 e 1937, na localidade de Manaquiri, eram filhos do comerciante de regatão português, Joaquim da Costa Barreiros (Mesquita, 2022).

Grande parte da atividade musical também se desenvolvia na zona rural das cidades.

Nas décadas de 40 e 50, os conjuntos também formaram-se no interior e a demanda pelos serviços musicais não era atendida apenas pelos músicos de Manaus, pois havia conjuntos musicais atuantes nas cidades do interior como Manacapuru. Segundo as lembranças de Edmilson, outros músicos também vieram das comunidades perto de Manacapuru, tais como os irmãos saxofonistas Irineu e Aluísio, nascidos na comunidade do Arapará. (MESQUITA, 2022, p.113–114).

Dada a dificuldade de se adquirir instrumentos, também se desenvolveram habilidades e se usaram elementos naturais para a confecção de instrumentos.

Azamor nasceu em 1932 e tinha a habilidade de construtor de instrumentos fazendo seu primeiro clarinete a partir da taboca e Donato também construía sua bateria. Essa inventividade e capacidade produtiva destes irmãos solidificou a música na família. (MESQUITA, 2022, p.113–114).

A chegada de instrumentos industrializados, como a bateria e o saxofone, e a aquisição de prestígio musical por parte de alguns músicos de jazz também se deram de forma semelhante.

No começo, ele fez um clarinete de taboca, rapaz... aí foi até que ele comprou um saxofone... aí foi melhorando...

A década de 40 foi o período formativo dos irmãos barreiros quando ainda eram crianças, um momento em que as festas nas beiradas eram animadas por pequenos conjuntos de jazz como aquele formado pelo saxofonista Crisóstomo Reis e pelo seu pai, o clarinetista Pedro Reis, residente em Manacapuru, onde possuíam este conjunto familiar. Nesse conjunto também tocava o lendário baterista “Xarope”, um dos melhores bateristas do Amazonas naqueles anos”. (MESQUITA, 2022, p.114).

As fotografias dos jazzes pesquisados por Mesquita (2022) também demonstram similaridades na formação instrumental entre os jazzes do Baixo Tocantins e do Amazonas. É possível observar a bateria composta por bumbo, caixa, cimbalete e surdo e a presença de outros instrumentos como o pandeiro, o banjo, a maraca e o naipe de metais. Também são perceptíveis as diversas influências musicais recebidas pelos músicos amazonenses. Sobre esse fator, relata o músico Edmilson sobre seu irmão Azamor:

Azamor se inspirou na figura de Louis Armstrong (1901-1971) na formação do jazz. Contudo, segundo Lúcia Barreiros, Azamor tinha um gosto diversificado, indo do erudito ao popular, com preferência para as músicas típicas do carnaval e músicos como Pixinguinha, Nelson Gonçalves e Trio Los Panchos. (MESQUITA, 2022, p.117).

Essas informações são complementadas por Edmilson ao ressaltar que os estilos tocados nas festas pelos jazzes nas décadas de 1950-60 eram: samba-canção, bolero, marcha, frevo, samba, choro, baião e mambo, exatamente os que eram executados pelos jazzes do Baixo Tocantins. Alguns músicos de jazz do interior do estado do Amazonas também buscaram desenvolver carreira artística e aperfeiçoamento musical na capital (MESQUITA, 2022).

Outra importante similaridade é a condição financeira relacionada a profissão dos músicos de jazz. As observações de Mesquita (2022), são extremamente parecidas com as descritas sobre os músicos do Baixo Tocantins:

Os conjuntos de jazz animavam as festas cobrando um valor pelo serviço prestado. A remuneração, porém, era tão baixa que não garantia o sustento integral dos músicos, forçando-os a dedicarem-se a outras profissões mais estáveis, principalmente quando os músicos se casavam e constituíam família. (MESQUITA, 2022, p. 117).

De forma geral, percebemos que os processos históricos relacionados à música são muito parecidos entre a região do Baixo Tocantins e a região do estado do Amazonas pesquisada por Mesquita (2022), e, estes só passaram a diferir a partir da década de 1970 com a implementação do estúdio Gravasom na capital paraense, o qual seria responsável por registrar os trabalhos de artistas de ambos os estados. Entretanto, essa é uma discussão que foge a temporalidade de nossa pesquisa e a relação com nosso objeto.

No capítulo a seguir trataremos sobre alguns processos particulares que se desenvolveram em torno da música e dos músicos da região tocantina. Tendo em vista que, a História se ocupa com o estudo das ações dos homens no tempo<sup>78</sup>, julgamos importante afinar a discussão, “dar nomes” aos sujeitos e entender suas histórias de vida. Para isso, buscamos adentrar às particularidades relacionadas aos processos de aprendizagem, atuação e construção de algumas carreiras artísticas e, por fim, discuti-las diante de uma historiografia já apresentada por outros autores.

---

<sup>78</sup> Marc Bloch (2001).

### CAPÍTULO 3

#### ELEMENTOS PARA UMA HISTÓRIA SOCIAL DOS JAZZES

Neste capítulo, busca-se discutir a relação entre os músicos dos jazzes e a sociedade. A discussão se desenvolve mediante os processos de formação musical, construção artística e receptividade do público aos novos padrões musicais e das performances introduzidas pelos músicos. Analisaremos as dinâmicas advindas dos processos de formação e construção de carreiras musicais, composição de obras e das relações entre os sujeitos músicos, pois, como aduz Hobsbawm “devemos buscar explorar a zona que une a sociedade à criação da arte.” (HOBSBAWM,1998, p. 355).

Por conta disso, também optamos por apresentar no corpo do texto, sempre que possível, os diálogos dos músicos. Julgamos importante esse tipo de exemplificação para que o leitor possa ambientar-se melhor à época dos jazzes, percebendo os fatos e as questões que eram valorizadas e desvalorizadas por estes e, dessa maneira, entender melhor o contexto do que se busca discutir. Essa metodologia já se mostrou bastante proveitosa em trabalhos como *Outsiders* (2008) em que Howard Becker realiza um estudo sociológico sobre o “desvio”. O autor escolheu o ambiente musical ocupado pelos músicos de jazz de Chicago da década de 1950 e utilizou a observação participante como metodologia para obter as informações. Optou, também, pela exposição dos diálogos no corpo do texto, justificando que dessa maneira o leitor poderia ter melhor compreensão do que chamou de “vícios do meio”.

No mesmo sentido, Hobsbawm organiza suas narrativas nos livros “Pessoas extraordinárias: resistência, rebelião e jazz” (1998) e em “A história social do Jazz”. Ambos os estudos buscam adentrar às histórias dos músicos de jazz, considerando principalmente suas relações sociais. A abordagem utilizada por Hobsbawm no livro “Pessoas extraordinárias” também se mostra interessante a este trabalho por buscar compreender a história de sujeitos desconhecidos ou que deixaram traços pouco significativos na narrativa macro-histórica. Segundo o autor, a grande questão é que, por se constituírem como a maioria social, coletivamente “são os principais atores da história”, portanto, “aquilo que realizam e pensam faz a diferença, pode mudar a cultura e o perfil da história” (HOBSBAWM, 1998, p. 7).

Apesar do caráter popular desse tipo de abordagem afastar-se dos cânones clássicos, acreditamos que, assim como na obra de Rabelais, a ligação de forma profunda e estreita com as fontes populares, pode nos ser útil para determinar, de forma mais coerente, as concepções artísticas da época que pretendemos alcançar (BAKHTIN, 1987).

### 3.1 A música e os músicos do Baixo Tocantins

O desenvolvimento dos Jazzes na região do Baixo Tocantins, representou primeiramente uma dupla possibilidade de interesses: se por um lado, o público já buscava a escuta daquilo que era propagado pelo rádio – cada vez mais presente na vida dos sujeitos da região – por outro, esse tipo de formação musical representava a abertura de um campo de trabalho em ascensão para aqueles que buscassem se adequar a ele. Diante dessa segunda possibilidade, estavam os promotores de eventos e das festividades de santo que precisavam apenas unir um público cada vez mais sedento com aqueles que podiam lhes satisfazer: os músicos.

O desenvolvimento dos jazzes se deu inicialmente modificando os nomes e fazendo alguns ajustes instrumentais nos conjuntos já existentes na região. Raimundo Pinheiro, ao informar sobre os 7 (sete) conjuntos que permaneceram ativos em Igarapé-Miri até cerca de 1938, observou que “a maioria dessas corporações se transformou depois em conjuntos de dança ou jazz-band”. (SALLES, 1985, p. 138). Esta informação também se apresenta como o primeiro relato sobre os jazzes daquela região e demonstra o período aproximado do início do desenvolvimento dessas formações.

Geraldo Sinimbú (1924–2021) e Mestre Manivela (1929–2022) iniciaram suas atividades musicais quase que coincidentemente com o surgimento dos jazzes. No entanto, a maioria dos outros entrevistados conheceu, conviveu e tocou com músicos mais antigos que, provavelmente, estavam desenvolvendo a música em outros tipos de formação existentes anteriormente à era dos jazzes. Havia uma cultura musical já estabelecida, baseada fortemente em uma tradição religiosa e cultural. Os jazzes assentaram-se em meio a elas e foram apropriados por alguns desses sujeitos.

Os músicos mais antigos sempre tiveram o apreço dos mais novos, alguns eram “mestres de música” que detinham um conhecimento teórico sobre música, outros se destacavam pelo virtuosismo e muitos eram admirados pelo caráter e/ou por fazerem parte de uma linhagem familiar que desenvolvia a música. Até o final da década de 1930 grande parte dos conjuntos musicais era formada por grupos familiares e/ou por músicos que residiam em uma mesma localidade e que, dependendo da demanda, poderiam tomar o formato de parelha de ladainha, grupo de banguê/mucura, samba de cacete, entre outros (SINIMBÚ, 2021). Foram esses sujeitos que entenderam ser importante também adotar para seus grupos a identidade “Jazze”. Então, diferentemente do que Vicente Salles imaginava, os grupos não se transformavam eliminando ou deixando de lado uma prática musical anterior, mas de outra forma, acrescentavam uma nova

possibilidade de trabalho e entretenimento ao grupo. Vejamos o que diz o baterista Alaci Lobato.

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, às 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.

Raimundo Pretinho era o proprietário do “Jazze Igarapé-Miri” e “Manivela” (citado ao final do parágrafo) era dono do “Jazze Garotos do Ritmo”. A fala de Alaci demonstra que Raimundo Pretinho e “Manivela”, apesar de serem proprietários de jazzes renomados da região, não deixaram de tocar em banguês. A observação de dois *bandleaders* de jazz tocando em um mesmo banguê sugere que os músicos transitavam não apenas entre tipos de formações musicais diferentes (jazzes e banguês, por exemplo), mas também entre um mesmo tipo de formação. O trabalho e o entretenimento pareciam ser os fatores mais importantes para os músicos daquele momento. Todavia, não podemos supor que não tivessem preferência por determinadas formações e/ou na escolha de alguns instrumentistas para trabalhar.

Outro ponto importante a ser considerado é que os banguês, assim como outras práticas culturais, eram parte da tradição local que os músicos desenvolviam junto a seus pares. Por isso, é de se imaginar que houvesse fortes ligações históricas e afetivas entre os sujeitos e essas práticas. Alguns entrevistados indicam que havia nas festas de banguê questões diferentes daquelas conduzidas pelos jazzes que as tornavam significativas para os sujeitos.

A festa de banguê era muito mais divertida 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 banguê era a festa popular de Igarapé-Miri.** (Grifo meu).

Os filhos dos donos de engenho iam pra festa de banguê, 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 banguê! Ia pra Igarapé-Miri, ele queria saber onde é que tinha um banguê. Às vezes um músico ia dançar lá no banguê porque não dançavam lá no baile da sociedade que eles tocavam, então eles iam dançar no banguê, 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 banguê. Banguê era uma farrá do caramba!

E os donos dos engenhos que eram putanheiros gostavam de lá! Iam pra lá pro meio, pegar as meninas lá. A curtidão era o banguê! (Dagoberto Sinimbú, 75 anos, odontólogo). Entrevista concedida em 28/02/2015.

Os banguês podem ter sido cada vez mais abandonados por músicos que buscavam profissionalizar-se e obter um maior ganho com a música. E, vistos posteriormente, pela sociedade, como uma formação de músicos amadores, principalmente, por conta da construção de um discurso de desvalorização de práticas tradicionais em detrimento da valorização de práticas ditas modernas que se desenvolviam naquele momento. Além do que, com a chegada dos instrumentos eletrônicos na região, no início da década de 1970, o termo “Banguê” passou a ser utilizado depreciativamente, como sinônimo de música de má qualidade (SINIMBÚ, 2019). Essa utilização se tornou corriqueira nas décadas seguintes e passou a ser menos utilizada após o desenvolvimento de políticas locais de incentivo e valorização cultural que, também, coincidiram com a gravação e divulgação internacional desse ritmo por Dona Onete durante as décadas de 2010–20.

O ponto que nos chama atenção não é o da desvalorização dos Banguês. Pois, os avanços tecnológicos e as mudanças nos padrões culturais sempre se firmam, desvalorizando as formas anteriores (Hall, 2003). A questão é entender o porquê de os Jazzes não sofrerem a mesma desvalorização, já que eram formações essencialmente acústicas como os Banguês e, portanto, tão “defasadas” tecnologicamente quanto estes. A resposta se apresenta em duas linhas de raciocínio: primeiramente, os jazzes, apesar de serem formações musicais essencialmente acústicas, apresentavam um tipo de música mais organizada, pois grande parte dos músicos destas formações detinha um domínio técnico apurado. Em segundo, os jazzes representaram a primeira forma do que se conhece na região como “Banda Baile”, um estilo de banda formatada para “tocar de tudo”. Os conjuntos eletrônicos que viriam, a partir da década de 1970, seguiriam essa mesma tradição (Banda Baile) e, portanto, teriam a mesma correspondência utilitária/social dos jazzes, uma espécie de continuidade. O fato é que, apesar das transformações, pudemos observar que, em meados do século XX, os banguês ainda eram utilizados em muitas ocasiões por músicos profissionais como um meio bastante favorável à diversão e à sobrevivência.

Retomando o processo de desenvolvimento dos jazzes, buscamos responder à seguinte questão: se havia a possibilidade de se acrescentar uma categoria musical a um grupo de músicos, por que todos os grupos não assumiam uma identidade Jazze? As respostas dos nossos entrevistados revelaram que a formação de um jazze requeria algumas habilidades técnicas e uma organização estrutural e funcional bastante complexa.

Uma das primeiras imposições necessárias a um músico que decidisse compor um jazze era a leitura musical. Como demostrei em meu trabalho anterior (SINIMBÚ, 2019): as raras

possibilidades de escuta e a ausência de aparelhos que permitissem pausar, adiantar e retroceder uma gravação, tornavam a partitura um dos únicos meios de se aprender uma música. Além do que, se necessitava acompanhar as mudanças aceleradas dos repertórios popularizados pelas rádios. Ler música era fundamental. Entretanto, este não parece ter sido um empecilho para grande parte dos músicos daquela geração. Esses já traziam consigo todo um conhecimento de leitura oferecido pelos mestres de música da região. Alaci Lobato, ao referir-se aos músicos mais antigos, relata que “eles tocavam muito. Eles liam muita música, esse Raimundinho que morreu nesse desastre, tudo eles liam música, parece que estavam lendo um jornal”.<sup>79</sup>

O que surpreendia era tomar conhecimento de alguém que compunha um jazz e que não detinha a leitura musical. Grande parte do capital artístico e da estima social construída em torno do trompetista do Jazz Igarapé-Miri, Raimundo Pretinho, advinha do fato de não saber ler. Quando indagado sobre a virtuosidade deste músico, Alaci Lobato não perdeu a oportunidade de enfatizar esse detalhe. “Ah! Era! Só não lia música, né!? Agora, na orelha, não tinha quem ganhasse”<sup>80</sup>. As falas de Pinduca sobre esse músico vão no mesmo sentido: “ele era um pistonista bom! Ele era autodidata, ele ouvia uma vez, na segunda ele já mandava!”<sup>81</sup>. Nesse aspecto, Raimundo Pretinho pode ser comparado ao jazzista americano Sidney Bechet, que se recusou a aprender a ler por achar desnecessário a um músico que utiliza, naturalmente e de maneira brilhante, os ouvidos. (HOBSBAWM,1998, p. 343).

Entretanto, havia músicos que conseguiram apurar de forma brilhante leitura e audição. Esse parece ser o caso do músico Tomás.

O seu Eládio ensinou o Tomás, depois o Tomás ensinava o seu Eládio. Pô, cara! Ele virou maestro. O Tomás, um dos maiores músicos que conheci na minha vida. Ele não precisava que... podia tá a aparelhagem tocando aí, que ele tava escrevendo música aqui e fazendo orquestração pra banda, pra orquestra, não tinha... égua! Nunca vi músico desse jeito! (Pinduca, músico, 81 anos). Entrevista concedida em 7 de março de 2018.

A valorização do conhecimento e do talento encontrava espaço nos jazzes, criava competitividade e melhorava a estima social daqueles que se destacavam. O diálogo a seguir demonstra parte desse processo.

(Pinduca) - Uma ocasião nós estávamos tocando com a banda de música Virgem da Conceição, eu participei também, aí o boato do Tomás que ele era o fenômeno da música, correu lá, aquilo, “esse cara é demais! Esse cara é o maior músico que tem aqui, de todos eles das duas bandas (Banda Virgem da Conceição e Jazz Brasil) ele

<sup>79</sup> (Alaci do Carmo Lobato, músico, 80 anos) Entrevista concedida em 26 de dezembro de 2017.

<sup>80</sup> Idem.

<sup>81</sup> (Pinduca, músico, 81 anos). Entrevista concedida em 7 de março de 2018.

é o melhor”. Em Abaetetuba também corria muito dinheiro, na época da cachaça. Aí convidaram... não tem a hora da ladainha? Antes da ladainha, a banda toca, aí para na hora da ladainha. Naquele período da ladainha, um pessoal lá chamou o Tomás.

- Ei, vem cá! É você que é o Tomás, que é músico?

(Tomás) - Sou!

- Rapaz é o seguinte: me falaram que tu escreve sem pegar no instrumento?

Porque normalmente o músico antigamente pegava no instrumento, uma flautinha uma coisa...

- É verdade que tu escreve sem instrumento?

(Tomás) - Que é que tem? Não é a mesma coisa?

- Não!

Aí pegaram, eu não sei se foi uma grade de cerveja, parece que foi

- Te damos uma grade de cerveja se tu escreveres o brasileirinho aqui

(Tomás) - Pera aí um instantinho!

Foi lá no coreto, buscou uma página de papel de música, voltou lá onde eles estavam e escreveu. Aí, e agora? Bora com o maestro Margalho, lá no coreto da Carlos Gomes.

- Maestro!

Aquele bocado de gente já né acompanhando!

- Você podia tocar essa partitura?

(Margalho) - Pois não! (O Margalho tocava sax)

(Pinduca) Aí, Brasileirinho! turirurururui... certinho! O cara era demais, rapaz! Eu tô te dizendo, eu já passei por músicos e músicos, músico de banda, mas o Tomás foi um dos maiores músicos que nós já tivemos aqui. Já morreu. Eu ainda aproveitei que ele trabalhou comigo um bom tempo. Vale ressaltar que Tomás era músico do Jazze Brasil, mas na ocasião, estava tocando ladainha com a banda “Virgem da Conceição”. (PINDUCA, músico, 81 anos). Entrevista concedida em 7 de março de 2018.

Becker (2010) enfatiza que, em se tratando de compreender o desenvolvimento artístico em uma sociedade, é importante também analisar as questões ligadas à reputação, pois estas, se mostram como pontos centrais tanto para leigos quanto para artistas. Isso acontece, pois, os mundos da arte constroem sistematicamente reputações no intuito de conferirem aos indivíduos importâncias, àquilo que fizeram e ao que são capazes de fazer. A abordagem de Becker nos é útil por não se concentrar apenas sob um ângulo sociológico, mas também por se estender sobre a organização social dos agentes envolvidos no processo de criação artística e respectivos públicos. Portanto, são atividades solidárias que fazem e desfazem constantemente reputações das obras, dos movimentos e dos gêneros. Elas conferem méritos por meio de marcas e estigmas e são importantes, pois quando consagradas, os artistas recorrem a elas para organizar outras atividades e se promover.

No caso específico da região, a organização social dos agentes envolvidos nesse processo de criação se configura primeiramente entre os próprios músicos, que, ao mesmo tempo, em que compõem o cenário musical, agem avaliando e construindo as reputações de seus pares.

No estudo de Becker (2010) o processo de criação e execução da arte é permeado por duas questões centrais:

- 1 - tratar sobre problemas e questões essenciais relacionados a existência e aos ideais humanos.
- 2 - conferir inteligência a forma, sugerir novos caminhos de realização de sua estrutura interna.

É evidente que aquilo que constrói a “excelência artística” varia segundo as épocas e os lugares. Quando buscamos discutir as duas questões citadas por Becker na época dos jazzes, na região do Baixo Tocantins, observamos que estas não se mostravam tão relevantes ao mundo artístico atuante. O que conferia reputação a um músico era principalmente a capacidade de leitura, escrita e execução.

Grande parte da reputação dos músicos também era construída pela parcela leiga da sociedade, pelos promotores de eventos que se beneficiavam da fama de alguns artistas e principalmente por aqueles que apreciavam e se deleitavam com a música produzida por esses. Nesse sentido, artistas como Manivela, Raimundo Pretinho, Didi, Arão, Thomas Aquino, e Benunes, por exemplo, construíram grandes reputações como músicos. A reputação do saxofonista Manivela, por exemplo, advinha do repertório animado e das performances que praticava em seus shows; já Raimundo Pretinho, era o músico que não sabia ler uma nota sequer na partitura, mas era capaz de reproduzir qualquer som em seu trompete após escutá-lo uma única vez; os irmãos Didi e Arão adquiriram prestígio por levarem a sério a carreira musical ensinando outros músicos e tocando. Estes, eram considerados autoridades musicais na região que detinham um conhecimento amplo e histórico sobre esta arte; Thomas Aquino, citado no relato anterior por Pinduca, é considerado como um dos músicos mais virtuosos da época por ter um ouvido absoluto e escrever partituras sem precisar do auxílio de instrumentos; O prestígio de Benunes foi fortemente marcado pela história de sua contratação. Este, ao se apresentar no município de São Sebastião da Boa Vista, no final da década de 1950, impressionou com seu talento o músico Agenor Santos, proprietário do Jazze Abaeté que ali estava de passagem e que imediatamente o contratou para tocar em seu jazz.

A reputação também decorre da produção das obras e dos gêneros. É importante ressaltar que os jazzes não correspondiam ou se ocupavam da reprodução de um único gênero musical. Na realidade, era um tipo de formação musical que se propunha à execução de vários gêneros. O grande apreço dos músicos e leigos por esse tipo de formação decorre de três fatores: por serem adequadas para reproduzir a música comercial; por exigir que os músicos dominassem a

leitura e a escrita musical e por basear suas execuções em arranjos pré-elaborados. Contudo, essas características não eram vistas com bons olhos por alguns críticos e intelectuais da época, principalmente os folcloristas. Vicente Salles, por exemplo, ao referir-se à região canavieira (Abaetetuba e Igarapé-Miri) escreve em 1968:

A região é uma das mais características e ricas de elementos culturais, mas ali, em virtude da dinâmica cultural, acelerada hoje pelos processos de difusão tão conhecidos, modificações estão se manifestando intensamente (...) Antigamente, uma geração era suficiente para haver troca de valores culturais profundos. Hoje, essas mudanças estão se acelerando. É comum encontrarmos “coisas” que só os velhos recordam; que não se praticam mais. Nem mesmo na zona rural, até onde chega o rádio de pilha (que o contrabando vulgarizou) a música popular urbana, que se sucede em novidades (...) os modismos, o saber (...) o folclorista, para agir nesse contexto, não pode mais se valer do fim de semana. Tem que buscar uma “participação” demorada, longa, tão longa como faziam os etnógrafos antigos e talvez ainda com mais radical decisão. (REVISTA BRASIL AÇUCAREIRO – Folclore da região canavieira – agosto de 1968).

A crítica de Vicente Salles faz parte de um discurso comum entre os folcloristas da época que viam as mudanças tecnológicas e culturais como algo danoso a construção de uma identidade nacional e local. Reflete a ideia 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).

Os jazzes eram parte das mudanças que se desdobravam no campo musical, cultural e tecnológico e estavam, para esses intelectuais, em oposição à cultura nacional e local. Contudo, as arguições a nossos entrevistados e as documentações existentes demonstram que esse tipo de crítica não era, nem sequer, conhecida por aqueles que praticavam a música na região. Faziam parte de uma realidade de acadêmicos e intelectuais seletos que em sua maioria residiam na capital paraense. Portanto, não interferiam ou sequer influenciavam na construção da reputação desse gênero na região.

Como afirmamos anteriormente, os jazzes não se configuravam como um gênero musical e sim, como um tipo de formação musical que se prestava a execução de vários gêneros como o samba, chorinho, quadrilha, bolero, mambo, *fox* e balada, por exemplo.

Quase tudo que se tornava sucesso na região através da escuta do rádio podia ser incorporado ao repertório de um jazz. Isso demandou uma certa convenção de conhecimentos como: aprender e reformular constantemente o repertório, dominar a leitura, a escrita e obter um desenvolvimento técnico apurado. Esses fatores eram, sem dúvida, necessários para o funcionamento dessas formações. A convenção de conhecimentos é fator-chave para se produzir a arte e determinar seus produtores (BECKER, 2010). Quando centramos a nossa análise sobre essas convenções, o mundo de organização social que nos ocupa é o de uma rede de pessoas que cooperam para desenvolvê-las. Becker (2010) aduz que, de forma geral, são as mesmas pessoas que cooperam de forma repetida, e até rotineira, para produzirem obras parecidas e de modo parecido. A rede de pessoas que produzia música nos jazzes do baixo Tocantins estava ligada a inúmeros universos musicais (folclórico, religioso e comercial), por isso, era de se esperar que grande parte das convenções artísticas se consubstanciasse como uma resultante híbrida desses universos de atuação.

### **3.2 Religiosos, eruditos e jazzistas**

A rede de cooperação de conhecimentos híbridos sobre a música produzida na região era necessária, uma vez que o principal campo de atuação dos jazzes eram os eventos religiosos. As diversas celebrações necessitavam de música para serem realizadas. Por isso, era de se esperar que os músicos estivessem aptos a executar repertórios diversificados e que alguns comportamentos sobre os diversos momentos de atuação fossem convencionados. Nesse sentido, a leitura musical e a participação cultural/religiosa ativa se mostravam como fatores importantes para aqueles que almejavam fazer parte dessa rede de cooperação.

No trabalho de Costa Junior (2008), que trata sobre a influência da religiosidade na formação dos artistas abaetetubenses, fica claro que a religião era parte constituinte da vida dos músicos daquele município. Contribuía com a formação moral e intelectual, ao mesmo tempo, em que se mostrava como um campo de formação e atuação musical para estes. No trabalho denominado “História social da música popular na Amazônia Paraense séculos XIX e XX” (SINIMBÚ, 2021), também busco demonstrar como as práticas do catolicismo popular como as ladainhas e as esmolações se desenvolviam em núcleos familiares e eram importantes a formação de músicos no município de Igarapé-Miri. Em linhas gerais, destaco que a dimensão

religiosa, com todas as suas práticas, fazia parte do cotidiano dos músicos do Baixo Tocantins, sendo, ao mesmo tempo, fonte de aprendizado e campo de atuação. Assim, era de se esperar que muitos músicos possuíssem conhecimento adequado para fazer parte de uma rede de cooperação útil para a execução dos códigos musicais esperados. Este último relato do músico Tomás Pereira é importante para alargarmos a compreensão sobre a relação dos músicos com as festas religiosas.

Nesse tempo, esse festejo aqui (festa de Nossa Senhora da Conceição do município de Abaeté), se eu fosse contar pra vocês, tinha gente que nesse interior trabalhava pra vim passar essa festa, quando nada nada, o Círio! Eu era moleque, eu vinha com a minha vó, meus tios, vumbora! Naquele tempo, não existia relógio, pegava o rio, vinha atravessar aí defronte do Sapupema, às vezes eles ulhavam nas estrelas assim, poxa! Vamos remar! Senão vamos chegar depus da alvurada. Aí a gente chegava na beira e ia na carreira, às vez quando entrava, eu, que era criança, já sentia, né! Quando a gente vinha entrando no arraial, era tei, tei (início de música), aquilo parece que doía na gente, a cabeça do dobrado, poxa vida! Gente, gente, tava cheio o arraiá, tava cheio. Depois que entrei na banda Virgem da Conceição, lembro da gente sair 7 (sete) horas da manhã do coreto, tocava a noite toda. (TOMAS FERREIRA PEREIRA, entrevista concedida em 14 de fevereiro de 2022).

Outra questão relevante para a construção de reputações é a produção de obras. Diante do universo musical fortemente marcado pela religiosidade, muitas obras eram direcionadas para fins religiosos. As mais conhecidas são os hinos “Mater Puríssima” dedicado à Nossa Senhora da Conceição, padroeira de Abaeté, e o “Hino de Sant’Ana”, dedicado à Sant’Ana, padroeira de Igarapé-Miri. “Mater Puríssima” é de autoria do músico Oscar Santos e o “Hino de Sant’Ana” não possui nenhum registro sobre sua autoria, nem mesmo cogitações orais sobre esta.

As obras produzidas para fins religiosos são, em sua maioria, ladainhas, réquiens e músicas para missas. Dentre os vários compositores da região dedicados a esse universo de composição, destaca-se o músico miriense Raimundo Araújo Pinheiro. Em agosto de 2022, tive acesso, através dos seus familiares, a uma grande quantidade de documentos sobre sua produção e atuação musical. A documentação, que se apresenta como um misto de correspondências, matérias de jornais, palestras, fotografias, concertos, entrevistas e pensamentos do músico, revelou pormenores de uma trajetória musical que se iniciou em meados da década de 1920 na pequena cidade de Igarapé-Miri e se desenvolveu de forma admirável na capital paraense, até o final de sua vida, em 1991. A relação que sua história de vida estabelece com esta pesquisa é, primeiramente, na qualidade dos relatos produzidos em um momento anterior a era dos jazzes (1940–1970). As suas memórias de infância permitiram-nos perceber que tipo de música se

produzia, conhecer melhor a história de vida de outros músicos e compreender melhor as dinâmicas de apresentação das bandas daquele período.

Outro aspecto relevante foi ter acesso à sua produção musical em formato de partituras. Estes documentos, que representam apenas parte de sua produção, revelam uma musicalidade erudita, mas em grande parte voltada para o campo religioso e cultural. Boa parte dessa coleção foi produzida para ser executada inicialmente pela Banda e Coral da Igreja de Sant’Ana de Igarapé-Miri. Há também um registro do espetáculo teatral denominado “Cordão do Camarão” (com todas as falas, letras das canções, partituras e cenas) que busca retratá-lo em sua versão inicial, de 1928. É importante frisar que os registros levantados por João de Jesus Paes Loureiro<sup>82</sup> afirmam que este cordão só existe no município de Igarapé-Miri.

Um terceiro ponto importante são as relações estabelecidas pelo maestro com alguns intelectuais ligados ao estudo e à produção musical. Dentre eles, podemos citar Vicente Salles, João de Jesus Paes Loureiro, Waldemar Henrique e Wilson Fonseca. Foi Araújo Pinheiro quem forneceu informações a Vicente Salles sobre os jazzes, banguês e outros conjuntos musicais existentes em Igarapé-Miri no final da década de 1930 (SALLES, 1985). Por outro lado, Vicente Salles foi um dos grandes incentivadores para o maestro organizar documentos sobre música e produzir registros sobre sua história de vida. Como veremos adiante, Araújo Pinheiro fazia parte e estava envolvido com os principais eventos musicais desenvolvidos na capital, ao mesmo tempo, em que se voltava a seu município como fonte de aprendizado, de diálogo e de produção. Isso o tornou importante para os intelectuais da época e para o presente estudo. Por conta disso, julgamos importante dedicar algumas linhas deste trabalho para contextualizar melhor a vida e a obra deste artista.

O “Maestro Araújo Pinheiro”, como gostava de assinar suas obras, nasceu no município de Igarapé-Miri em 12 de setembro de 1917. Filho do músico flautista, Adolfo de Jesus Pinheiro e da cantora do coral da igreja, Celina de Araújo Pinheiro, conta que a música foi parte de sua rotina desde seu nascimento. A história desse músico se entrelaça com a história da música sacra do município.

Seu pai e seus tios, Dídimo Pinheiro (clarinetista) e Ranulfo Pinheiro (trompista) fundaram juntamente com o Maestro Valente do Couto a primeira banda de música de Igarapé-

---

<sup>82</sup> João de Jesus Paes Loureiro – Natural do município de Abaetetuba - Ex-Secretário Estadual de Cultura – Professor do curso de Letras e Artes da UFPA – Poeta e escritor de vários livros, dentre os quais: “Altar em chamas”; “Epístolas e baladas”; “Remo mágico”; “Porantim”; “Deslendário”; “Pentacantos”; “Cantares amazônicos” e “Romance das três flautas”.

Miri, denominada “Nunes Garcia”. Aos sete anos de idade, Araújo Pinheiro passou a fazer parte da banda tocando triângulo e pratos. Conta o músico:

Comecei a estudar música, ainda sem instrumento, com o maestro Valente do Couto”. Depois do jantar, eu acompanhava o meu pai nos ensaios da Banda até as dez horas da noite, eu era a única criança da Banda. Me lembro do professor Couto, quando pegava um porre danado. Quanto mais embriagado, melhor era a aula, cantava bem e tinha uma voz muito bonita. Ele regia também o coral da Igreja de Nossa Senhora Sant’Ana, onde minha mãe cantava, juntamente com minha tia Almerinda, Ana Almeida e outras. Lembro muito da minha tia Almerinda, ela cantava muitas ladainhas e missas. (Entrevista concedida por Araújo Pinheiro à sua filha, Fátima Pinheiro, sem indicação de data. A gravação em fita cassete faz parte do acervo da família Pinheiro).

Este depoimento de Araújo Pinheiro é muito importante para a história da música miriense. Pois, apesar de seus pais, tios e o maestro Valente do Couto serem bastante mencionados em alguns livros que tratam da história da Igreja de Sant’Ana, não se tinha conhecimento das suas dinâmicas de trabalho e das suas personalidades. Tão relevantes quanto, são as informações sobre a participação ativa de algumas mulheres na música e, sobretudo, o conhecimento que sua tia detinha. Os depoimentos do músico são precisos quanto aos nomes e funções musicais das mulheres que atuavam musicalmente no coral da Igreja. Sobre elas, relata: Sopranos: Ana da Trindade Almeida, Eurídice Soares Marques de Souza, Jacyara Marques da Silva; Contralto – Ecila Raimunda Gonçalves Ferreira, Abília Almeida de Souza, Celuta das Mercês Lobato e Miracy Paraense da Silva.

Araújo Pinheiro contou que as mulheres tinham uma participação ativa e relevante na banda de música da Igreja, especialmente por serem responsáveis pelo canto e pelo conhecimento que possuíam acerca da música. Segundo ele, elas não ocupavam os espaços destinados à música secular, não por falta de talento, mas pelo fato de que o entendimento moral da época, fortemente marcado pela religião, as limitava, determinando que dedicassem suas vidas, quase que exclusivamente, ao lar e à igreja. Por isso, é fácil entender que, os músicos que compunham a orquestra da Igreja de Sant’Ana também atuavam na Banda Nunes Garcia, diferentemente das mulheres do coral.

Outro trecho importante recolhido da história de vida de Araújo Pinheiro é o comentário sobre a profissão de seu pai Adolfo Pinheiro.

Os artistas, os músicos das bandas, como em Igarapé-Miri, Abaetetuba, Cameté, etc., tinham profissões definidas, eram ferreiros, alfaiates, pintores. Meu pai era mestre naval. Construía embarcações de grande porte. Só fazia música nas horas vagas, durante a noite. (Entrevista concedida por Araújo Pinheiro à sua filha, Fátima Pinheiro, sem indicação de data.) A gravação em fita cassete faz parte do acervo da família Pinheiro.

Este relato é baseado nas memórias de sua infância, que se localizam entre 1925 e 1935, período anterior à era dos jazzes (final da década de 1930 até o início de 1970). É relevante destacar que a necessidade de se manter uma segunda profissão pela classe musical perdura até o final dos anos 1970 (SINIMBÚ, 2019). Observa-se, portanto, que a música perpassou por quase todo o século XX sem se configurar como uma profissão capaz de gerar sustento a grande maioria dos músicos da região.

Ao relatar sobre suas primeiras atuações na Banda Nunes Garcia, Araújo Pinheiro fornece informações valiosas sobre o cenário festivo religioso da década de 1920.

Me lembro de uma passagem pitoresca na minha vida. Foi na noite da festa de Nossa Senhora Sant'Ana. Eu estava dormindo, no coreto da praça onde a Banda se apresentava. Naquele tempo, o povo dava muito apoio às bandas. Me lembro de que todos os homens usavam ternos e gravatas: os professores, os advogados, os comerciantes, os coronéis de Barranco, donos de engenho, promotores, juízes. À meia-noite, antes dos fogos de artifício, o prefeito mandava colocar cadeiras para todos assistirem à Banda tocar (me lembro muito daquela música do Chico). Tocávamos até duas horas da manhã. Mas o povo não bebia nada. Só assistia à gente tocar. Aí a banda começou a tocar uma valsa que tinha um trecho que o prato batia três vezes. Mas, como eu estava dormindo (sabe como é moleque!) eu não acordei na hora pra tocar. Aí meu pai me deu um grande puxão de orelha e os outros músicos riram porque sabiam que eu estava dormindo. Mas não fizeram nada, aí então, o maestro repetiu a valsa. (Entrevista concedida por Araújo Pinheiro à sua filha, Fátima Pinheiro, sem indicação de data.) A gravação em fita cassete faz parte do acervo da família Pinheiro.

Araújo Pinheiro mudou-se definitivamente para a capital aos 12 anos de idade, em 1929. Em Belém, foi aluno interno do instituto Lauro Sodré, onde estudou música e participou da Banda de Música do colégio, atuando como trompista e trompetista sob a orientação do maestro Cincinato Ferreira de Souza<sup>83</sup>. Posteriormente, iniciou seus estudos de violino no Conservatório Carlos Gomes, frequentou o curso de Técnica e Interpretação de violino e estudou Composição e Orquestração com o maestro Guerra Peixe<sup>84</sup> na Escola Nacional de Música, no Rio de Janeiro.

<sup>83</sup> Este maestro nasceu em São Luís do Maranhão, em 1868, e morreu em Belém do Pará, em 1959, aos 89 anos. Parte de sua atuação em Belém acha-se registrada em livro sobre o Corpo de Bombeiros (MENEZES, José. O Corpo de Bombeiros no Pará, 2ª ed. Belém: Delta Gráfica e Editora, 2007), em cuja corporação foi mestre de música. A trajetória de Cincinato em Belém também figura em livro sobre os músicos do Pará (SALLES, Vicente. Música e músicos do Pará. Belém: [s.ed.], 1970). Salles consigna que Cincinato Ferreira “regia na condição de alferes a Banda dos Bombeiros, quando a mesma, em 1898, foi transferida da administração estadual para a municipal”.

<sup>84</sup> César Guerra-Peixe 1914-1993. Músico carioca, integrou a Orquestra Sinfônica Nacional como violinista, onde estreou, gravou e regiou muitas de suas obras, também dedicou-se à carreira de professor, dando aulas de composição e de orquestração nos Seminários de Música Pro-Arte, no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, no Centro de Estudos Musicais (criado por ele), na Escola de Música Villa-Lobos, instituições onde foi responsável pela formação de inúmeros compositores (como Ernani Aguiar, Jorge Antunes, Guilherme Bauer,

Como realizações no campo da música: fez parte do Diretório Acadêmico do Conservatório Carlos Gomes; fundou o primeiro Grêmio Artístico e Cultural em Belém (1941); foi fundador e violinista da Orquestra sinfônica do Estado do Pará (1942-50); atuou como músico na Orquestra Sacra da Basílica de Nossa Senhora de Nazaré (1942-45); fundou, juntamente com o maestro Alceu Bocchino, a Orquestra da Rádio Marajoara (1953) e desempenhou o cargo de diretor do Departamento de Música da mesma instituição; foi organizador e fundador da Orquestra Sinfônica da Universidade Federal do Pará (1964).

É importante observar que, apesar de sua formação erudita, grande parte de suas obras foram escritas para atender o universo religioso. É vasta a sua produção de missas e réquiens, assim também como a de ladainhas.

*Ladainha de N. Senhora*  
 - Kyrie - Opus 1

Moderato

Por: R. Araújo Pinheiro  
 1964

Canto

Se - nhor, ten - de pi - da - de de - us, Cus - to ten - de pi -  
 De - us Pai ce - les - ti - al, De - us Fi - lho Reden -

Órgão

de - us do mundo, Cus - to es - cu - tai - nos Cus - to a ten - de -  
 Deus ex - bi - ri - to san - to. ten - de pi - da - de de - us

"Alhai pei"

Figura 11 - Partitura "Ladainha de Nossa Senhora" - Cântico – Kirie, Opus 1. Escrita por Araújo Pinheiro para Canto e Órgão no ano de 1964. Acervo da Família Pinheiro.

Nestor de Hollanda Cavalcanti, Carlos Vianna Cruz, Antônio Guerreiro, Antonio Jardim, José Maria Neves, Clóvis Pereira, Murillo Tertuliano dos Santos), e, por fim, na Universidade Federal de Minas Gerais.

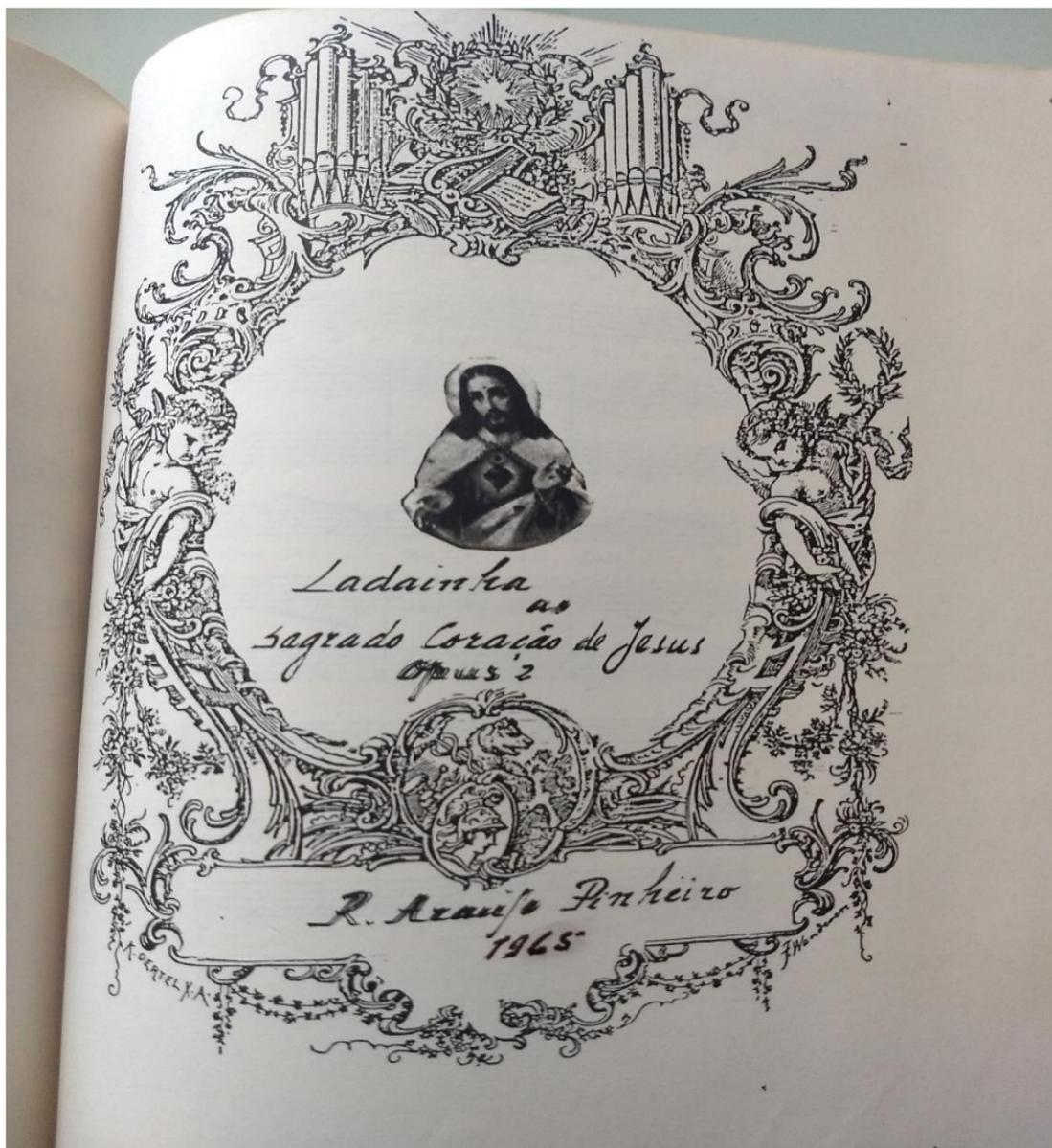


Figura 12 - Foto de Capa das partituras da "Ladainha ao Sagrado Coração de Jesus" Opus 2. Escrita pelo Maestro Araújo Pinheiro no ano de 1965.

A opção por este campo de atuação/produção parece estar intimamente ligada aos valores cultivados em sua infância. Isso pôde ser evidenciado em suas últimas entrevistas.

Quando estou deitado em minha rede, sem sono, meu pensamento se transporta há sessenta e poucos anos atrás, no tempo da minha infância. Se tivesse uma máquina de escrever na hora, começava logo, logo a escrever. Não gosto de entrevista assim verbal, porque a gente sempre esquece alguma coisa. Eu posso dizer que me sinto orgulhoso de minha terra e não trocava Igarapé-Miri por Paris ou Londres, ou qualquer cidade do mundo. Porque eu amo a terra em que nasci, como disse o Poeta – “Amai a terra em que nasceste”, ou como outro poeta polonês disse – “O próprio passarinho que revoava de sua terra, quando sentia que ia morrer, voltava a ela. (Entrevista concedida por Araújo Pinheiro à sua filha, Fátima Pinheiro, sem indicação de data.) A gravação em fita cassete faz parte do acervo da família Pinheiro.

A residência na capital e sua grande ascensão em um campo musical mais amplo, não o influenciou ao ponto de romper sua ligação com sua terra natal. Pelo contrário, suas experiências iniciais na igreja de Igarapé-Miri ganharam entendimento técnico e se tornaram objetos de análise deste músico.

Falei tudo que se passou comigo em minha terra natal, mas ia esquecendo de narrar sobre a importância dos quatro sinos existentes na torre do lado direito da matriz de Nossa Senhora Sant'Ana, padroeira do município.

Pois bem, talvez nenhum músico do passado ou do presente não se lembraram de fazer um teste para saber como se diferenciavam os sons desses seculares sinos. Portanto, desejo esclarecer que pesquisando e observando os quatro sinos badalando simultaneamente, cheguei à conclusão de se ouvir uma afinação de um acorde em Dó Maior, sendo o 1º e 2º, tocam as notas, Ré e Mi e o 3º e 4º sinos, tocam as notas Sol e Dó, escritas na clave de Sol da 2ª linha natural. (Entrevista concedida por Araújo Pinheiro à sua filha, Fátima Pinheiro, sem indicação de data.) A gravação em fita cassete faz parte do acervo da família Pinheiro.

Figura 13 - Exemplo dos compassos e ritmos tocados pelos sineiros da Igreja de Sant'Ana e analisados por Araújo Pinheiro.

A ligação do maestro com Igarapé-Miri parece se fortalecer a partir do ano de 1942, ocasião em que retorna ao município para a festividade de Sant'Ana e se apresenta na Igreja Matriz com seu violino. Conta o maestro que a execução da canção “A meditação de Thaís” impressionou o arcebispo metropolitano de Belém, que na ocasião celebrava missa no município. A partir desse momento, Araújo Pinheiro aproxima-se do município ministrando palestras, produzindo músicas para cordões, missas e ladainhas encomendadas por membros da Igreja de Sant'Ana.

No ano de 1985, compôs o Hino de Igarapé-Miri e o apresentou em praça pública, regendo uma Orquestra de Câmara. O evento se deu como parte da celebração dos 140 anos do município. Essa, sem dúvida, foi a composição que o apresentou e o tornou mais conhecido perante o público popular. Entretanto, apesar de todos os feitos, e passados apenas 32 anos de seu falecimento, o maestro Araújo Pinheiro já não detém tanto prestígio atualmente em seu

município. Isso talvez se deva pelo desconhecimento público de sua vida e obra (já que suas realizações e produções se deram em outra cidade), mas também, pelo descaso dos órgãos do município que possuem competência para organizar e divulgar a cultura e seus agentes produtores. Por outro lado, a Igreja Matriz de Sant'Ana, para a qual destinou grande parte de sua produção musical, não preservou suas obras. São totalmente desconhecidas por esta instituição, pelos músicos que ali se apresentam e pelos fiéis que a frequentam.

Sobre a relação de Araújo Pinheiro com as formações jazzes, não temos documentação que comprove atuação musical ou produção de partituras destinadas a estes grupos. Acreditamos que o contato mais próximo se deu na ocasião em que atuou como Diretor do Departamento de Música da Rádio Marajoara no início da década de 1950, momento em que ficou responsável pela organização e funcionamento da Orquestra e da Jazz Band da referida rádio.

A trajetória de vida de Araújo Pinheiro o permitiu atuar como mediador cultural. A experiência musical vivenciada em sua infância na pequena cidade de Igarapé-Miri, em meio aos familiares músicos e alguns sujeitos ligados intensamente a um universo musical religioso e folclórico, permitiram um olhar diferenciado ao desenvolvimento de sua formação erudita posterior. O conhecimento musical adquirido naquele momento pôde ser materializado em grande parte de suas obras e apresentado a um público mais amplo.

As repartições que frequentou estudando, atuando como músico ou organizador, ampliou o olhar e as relações sobre a música e a sociedade. Araújo Pinheiro foi parte do cotidiano de sujeitos ligados à música, à mídia, à política, à história e à literatura. Desenvolveu relações estreitas com os intelectuais dessas áreas a ponto de discutir sobre os caminhos da música paraense. E nesse processo, contribuiu para o seu desenvolvimento com sua experiência, conhecimento histórico e musical. Muitos de seus feitos e contribuições podem ser encontrados em jornais e revistas da época, e em alguns livros que versam sobre a música do Baixo Tocantins.

Contudo, a grande contribuição de Araújo Pinheiro está materializada em suas obras. Estas revelam uma importante faceta da música paraense ainda desconhecida e despercebida por grande parte dos leigos e estudiosos, que hibridiza os universos religioso/popular/erudito: ladainhas escritas para serem executadas em formatos de orquestra; missas solenes, réquiens e cordões escritos e arranjados para cordas por um maestro que nunca deixou de produzir sobre e para o seu lugar, que enxergava tanto valor nos elementos musicais de sua terra que fez análises extenuantes sobre estes, não deixando de lado nem sequer a tradução dos toques e dos

sons dos sinos de sua igreja. E talvez, por tudo isso, é que no final de sua vida, ao analisar sua trajetória musical em retrospecto, se defina como o “Maestro Caipira”.

Assim como Araújo Pinheiro dedicou parte de sua produção musical para algumas igrejas católicas da capital paraense e do município de Igarapé-Miri, músicos como, Bento, Agenor Silva, Caldino Cardinal, Francisco Margalho, Miguel Loureiro, o fizeram para as igrejas do município de Abaeté. Esse tipo de atividade musical era bastante comum antes da era dos jazzes e parece ter se prolongado por grande parte do século XX até meados dos anos de 1980.

As fontes existentes no acervo Vicente Salles a respeito das obras do renomado músico João Valente do Couto (1875-1937), fundador da primeira Banda de música do município de Igarapé-Miri, indicam que este compôs pelo menos quatro obras para fins religiosos: uma marcha fúnebre, composta para Semana Santa de 1917; duas novenas; e uma Missa Solene à Sant’Ana, composta em 1912. A Missa Solene foi retomada pelo Maestro Araújo Pinheiro e apresentada durante a festividade de Sant’Ana no ano de 1982 (DUARTE, 2017).

Os capituladores mais requisitados aliavam-se aos músicos mais experientes para produzirem apresentações de ladainhas mais organizadas. A questão importante a se entender é que, apesar de as ladainhas possuírem letras e estrutura de apresentação definida, era comum que alguns músicos buscassem diferenciar suas apresentações, elaborando novos arranjos para os cânticos já existentes (muitos feitos sob encomenda). Esse tipo de atividade valorizava uma determinada celebração, tornando-a singular dentre tantas outras parecidas. Era também a forma que alguns músicos e capituladores tinham de obter ganho financeiro e prestígio no campo musical religioso. Por isso, hoje encontramos diversas partituras de arranjos de cânticos de ladainha, como Kirie Eleison e Ora pro nobis, por exemplo.

Algumas parselhas de ladainhas obtiveram grande prestígio e foram requisitadas para apresentar-se em outros municípios e na capital paraense. Esse foi o caso da Parelha, da qual o músico Tomás Pereira fazia parte.

Nós ia em Belém tocar só ladainha! Na Igreja de Nazaré, nós tocamos, tocamos na Igreja de Conceição. Tinha missa... no meio da missa, entrava a ladainha. Quando nós tocava a ladainha de São Raimundo, porque a ladainha do João Perna era uma hora, ainda mais quando era a ladainha de Santo Antônio, que o cântico é grande, né? A gente ia por tudo quanto é lugar com a nossa parselha e ele fazia igual um padre em latim”. (Tomás Pereira, entrevista concedida em 30 de setembro de 2022).

É importante frisar que, em meados do século XX, as ladainhas eram bastante celebradas no estado do Pará. Nos jornais da década de 1940 é comum encontrarmos notas sobre sua

realização. Os partidários do político Magalhães Barata, por exemplo, constantemente a realizavam como forma de agradecimento a uma conquista deste político ou de seu partido.

**As 10 Horas Da Manhã De Hoje, Retornou A Belém O Senador MAGALHÃES BARATA, Que Acaba De Visitar Os Seus Amigos E Correligionários De Mojú, Igarapé-Miri E Abaetetuba, Onde Teve Oportunidade De Comprovar Novamente O Seu Incontestavel Prestigio.**

**OS ENCARGOS DO NOVO GOVERNO**

*O Liberal*

ORGÃO DO PARTIDO SOCIAL DEMOCRÁTICO DO PARÁ

No mês que se inicia, voltará o Pará a exercer sua autonomia política e administrativa, com a posse do poder constituinte e do poder executivo, ambos eleitos

ANO I      DIÁRIO VESPERTINO      BELÉM — Estado do Pará, 1 de Março de 1947      Nº 88

**Ladainha Pela Vitória do P. S. D.**

Hoje, á noite, á travessa José Pio, nº 107, residencia da nossa correligionaria Evira Santos, será rezada uma ladainha em louvor a S. Benedito, pela graça alcançada por sua intercessão pela vitória do P. S. D. e eleição do major Moura Carvalho ao governo do Estado, bem como pela felicidade pessoal e política do senador Magalhães Barata, invicto Presidente do P. S. D. paraense.

Figura 14 – Nota de jornal sobre as ladainhas – Fonte, “O Liberal”



Figura 14 - recorte de jornal sobre as ladainhas

Constará esse ato da celebração de uma ladainha cantada á Nossa Senhora da Batalha, em a residencia desse casal, ás 20 horas do dia 9 do corrente, á travessa Vileta, n. 302.

Para assistirem a essa cerimonia religiosa foram especialmente convidados o senador Magalhães Barata, major Moura Carvalho, além de varios proceres e amigos desses eminentes homens publicos.

No seio da familia barata pedreirense reina desusada animação para essa festa religiosa.

Figura 15 – Nota de jornal sobre as Ladainhas – Fonte, “O Liberal”.



Figura 16 -- Recorte de jornal sobre as ladainhas

A questão que queremos chamar atenção é a de que, naquele momento, ao contrário dos dias de hoje, não possuíam uma representação antiquada. Eram bem vistas, praticadas e aceitas. Configuravam-se como celebrações distintas que, realizadas separadamente ou inseridas em missas, ofereciam aos participantes rezas e cânticos em latim. Esta língua, segundo Pinduca, mesmo sendo pouco inteligível, gerava certa sofisticação e diferenciação para as celebrações, pois, se remetia a um período de erudição dos ritos católicos.<sup>85</sup> Foram sobre esses códigos “eruditos” que alguns músicos debruçaram seus estudos e dedicaram parte de sua produção musical, contribuindo para enriquecer e ampliar esse campo de atuação.

Existe um conjunto de partituras encontradas recentemente (2022) nos arquivos pessoais de Angela Sinimbu (1932-1998), ex-presidenta da irmandade do Sagrado Coração de Jesus (Igarapé-Miri), que nos mostram a amplitude de arranjos produzidas para algumas ladainhas.

<sup>85</sup> (PINDUCA, músico, 81 anos. Entrevista concedida em 7 de março de 2018).

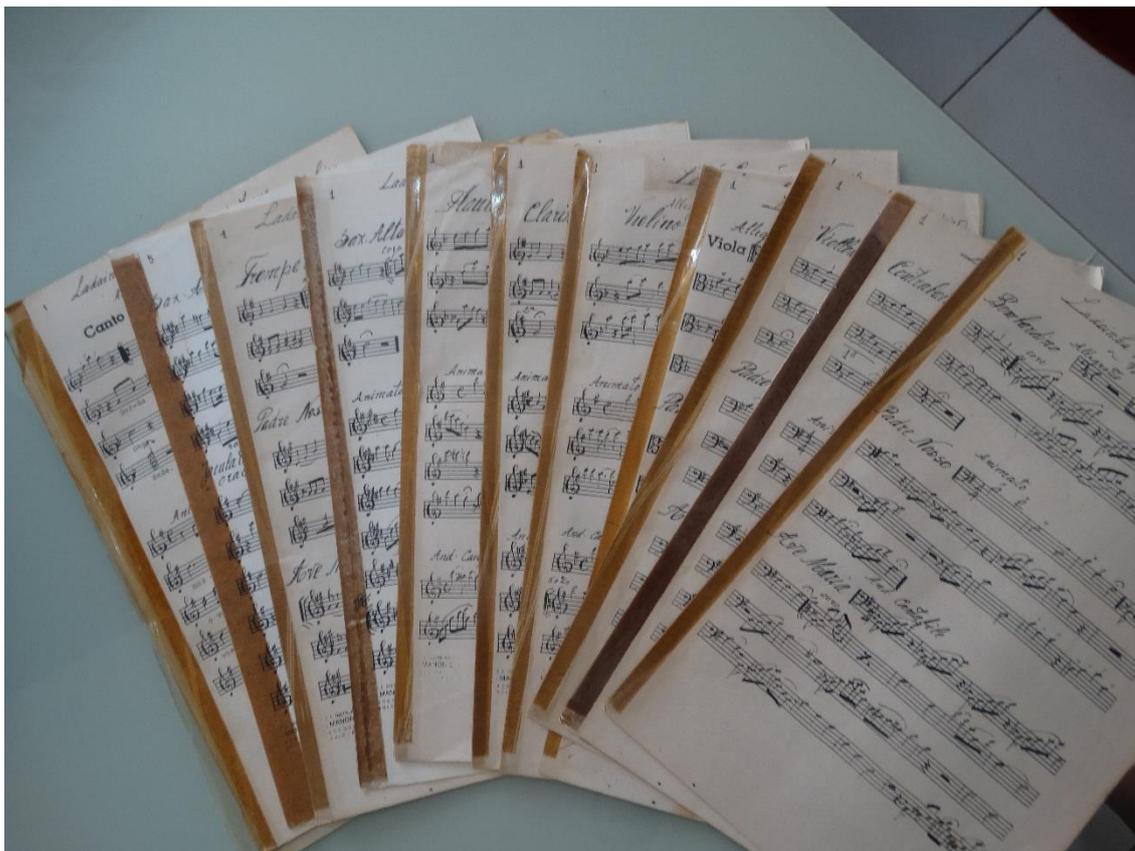


Figura 17 -- As partituras escritas para 10 (dez) instrumentos compõem a "Missa de Ladainha ao Sagrado Coração de Jesus" - Escrita pelo Maestro Araújo Pinheiro para a irmandade de nome homônimo do município de Igarapé-Miri.

Trata-se da “Ladainha do Sagrado Coração de Jesus – Opus 2”, escrita pelo músico Araújo Pinheiro. É composta por 10 cânticos: Veni, Padre Nosso, Ave Maria, Glória Patri, Kiriê, Pater de Coelis, Invocação, Agnus Dei, Sub Tuum e Jaculatória. Estes, distribuídos em 11 (onze) grades de partituras escritas para: canto, sax alto (2), trompete, flauta, clarinete, bombardino, contrabaixo, violoncelo, viola e violino.

Observamos que a estrutura interna da ladainha praticada no âmbito erudito mantém praticamente a mesma estrutura das ladainhas praticadas pelos capituladores existentes nas diversas comunidades do Baixo Tocantins. Costa Junior (2008), ao analisar e descrever as ladainhas praticadas no município de Abaeté durante as décadas de 1930-1955, relata que:

O início das ladainhas se dava com a “Invocação a Deus” (...) canta-se o “Pai Nosso” (...) segue com “Ave Maria”, e com o “Glória ao Pai”. (...) depois o “Kyrie Eleison”. Segue as ladainhas com as “Invocações à Nossa Senhora”, e o povo responde: “Ora pro nobis”, tudo em latim. E no final havia cânticos para que os fiéis fossem beijar o santo, fazer pedidos e agradecimentos. Tudo valia nesse momento final. (COSTA JÚNIOR, 2008, p. 59-60).

Os cânticos, no entanto, variam, pois, sua escolha depende de vários fatores (do santo para que se reza, do conhecimento musical do público e dos músicos, da língua e da mensagem a ser executada). Portanto, enquanto na Folia de São Miguel realizada no município de Abaeté, o cântico de “Invocação a Deus” era:

Oh, Deus! Que nos deu nossa boca para louvar o seu santo nome/ purificai nossos corações do mau pensamento/ Iluminai o nosso entendimento conforme a sua vontade/ Para que possa ser de vossa mente/ Que sejamos vistos e bem purificados pelo vosso trono de vossa real majestade/ pelo amor de Jesus Cristo, Deus nosso Senhor. Todos concluem cantando: Amém! (COSTA JÚNIOR, 2008, p. 59).

Em Igarapé-Miri cantava-se na Missa de ladainha ao “Sagrado Coração de Jesus” o cântico em latim “Invocação”: “Santa Maria, rogai por nós, Santa Maria/ Santa mãe de Deus, rogai por nós, rogai por nós/ Santa virgem das virgens, rogai por nós, rogai por nós/ Santa Maria, mãe de Deus, rogai por nós”. A estrutura do rito se mantém, no entanto, com uma grande variedade de formas de apresentá-lo.

Esses documentos revelam a forte hibridação entre o erudito, o religioso e o popular. São provas do contato e interação entre os vários mundos que compunham a arte musical do Baixo Tocantins. E, por fim, revelam quanto pouco se conhece sobre a música produzida em celebrações do catolicismo popular.

### **3.3 Músicos e mediadores culturais**

Considerando que “a música é um complexo e diversificado lugar de interação social, criação e reprodução de representações que dizem respeito a culturas específicas: quer sejam locais ou globais”, importante se faz observar aqueles que orientam a produção artística, que executam e avaliam o que se produz, que criam e/ou organizam as estruturas sociais para promover e divulgar a arte vigente e que em meio a esse processo, “transitam em diferentes mundos, articulando diferentes categorias profissionais, pessoas e domínios, contribuindo para a catalisação de movimentos” (VIANNA, 2001, p.63-64).

No Baixo Tocantins, muitos foram os músicos que ocuparam tal protagonismo, atuando como mediadores culturais, fornecendo informações e produzindo sobre a arte tocantina em outras localidades e fazendo o processo inverso, incrementando a arte local com elementos aprendidos em outros centros. A exemplo do que Vianna (2001) constatou na trajetória de artistas como Patrício Teixeira, Pixinguinha, Noel Rosa, Almirante, Braguinha e Villa-Lobos, a alteridade ou o imaginário que se construía em torno da música interiorana e a da cidade não

imobilizava os artistas em um dos mundos. Havia um trânsito sobre as fronteiras do erudito/popular, urbano/rural e do nacional/regional.

A trajetória de Araújo Pinheiro é um grande exemplo desse tipo de mediação. As amizades desenvolvidas ao longo de sua vida e sua participação ativa na organização de algumas instituições demonstram seu grande protagonismo artístico social.

O músico, que nasceu no ano de 1919 e viveu até seus primeiros doze anos na pequena cidade de Igarapé-Miri, teve experiências intensas em um universo religioso e musical que parece ter influenciado diretamente sua produção artística posterior. As evidências não figuram apenas em seus relatos, sempre saudosos, sobre sua terra natal, mas principalmente na quantidade de obras sacras que destinou as igrejas da capital e particularmente a de Sant'Ana do município de Igarapé-Miri. A música de Araújo Pinheiro se apresenta como um lugar de sociabilidade tanto para apreciadores da música erudita e folclórica como também para os ouvintes leigos cristãos.

Em sua terra natal, passou a ser motivo de orgulho e de admiração não somente pela sua atuação musical, mas também por agir como uma espécie de embaixador da cultura musical local. Muitas de suas produções foram direcionadas ao município. Algumas espontaneamente, outras requisitadas por membros da Igreja, representantes da cultura e políticos. São inúmeras missas, réquiens, cordões, solicitações para organização de escola e bandas de música, formação de orquestra e produção do Hino do município. Araújo Pinheiro foi peça chave para a organização do evento que apresentou pela primeira vez uma orquestra sinfônica no município de Igarapé-Miri, no ano de 1985.

A interação musical deste músico foi ampla: obteve aulas com professores búlgaros, húngaros e italianos no conservatório Carlos Gomes; estudou e trabalhou com músicos do eixo Rio/São Paulo ao estudar no Instituto Guerra Peixes e quando atuou como músico e diretor do departamento de música da Rádio Marajoara. Além do que, teve sob a regência de sua batuta dezenas de músicos de inúmeras localidades do estado.

A ascensão musical de Araújo Pinheiro e todas as relações advindas de sua trajetória favoreciam o município. Havia um filho da terra que era tão próximo do mundo erudito da capital como da pequena comunidade miriense. Foi sua íntima relação com Vicente Salles, por exemplo, que possibilitou seu encontro com o então Ministro da Cultura do governo Sarney, Celso Monteiro Furtado (1986-1988)<sup>86</sup>, para requisitar instrumentos para a orquestra que se

---

<sup>86</sup> Nascido no alto sertão da Paraíba em 26 de julho de 1920, na cidade de Pombal, estudou no Liceu Paraibano e no Ginásio Pernambucano do Recife. Mudou-se em 1939 para o Rio de Janeiro. No ano seguinte, ingressou na Faculdade Nacional de Direito da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), tendo concluído o bacharelado

fundava em Igarapé-Miri. Em contrapartida, Araújo Pinheiro fornecia a Salles informações históricas e musicais sobre a região do Baixo Tocantins, além de inúmeras partituras folclóricas, eruditas e sacras para serem apresentadas no Distrito Federal pelo escritor e sua esposa musicista, Marena Salles<sup>87</sup>.

O conhecimento sobre o universo musical religioso foi algo que lhe conferiu destaque em sua carreira na capital, e lhe rendeu vários concertos em igrejas como a de Santa Maria de Belém (Igreja da Sé) e a de Nossa Senhora de Nazaré. Vale ressaltar que estas apresentações foram amplamente noticiadas nos jornais da época.

Na música de Araújo Pinheiro, a dimensão poética dá lugar à aura religiosa erudita. Música que busca elevar o espírito, mas que não quer perder o diálogo com a tradição das missas e ladainhas rezadas em latim. Essa característica persistente, que não respeitou o tempo da tradição de outrora, é o que nos possibilita entender atualmente parte da música produzida na primeira metade do século XX e, principalmente, a advinda das igrejas.

O universo dos jazzes também foi propício para que alguns sujeitos desenvolvessem relações mais amplas e delas tirassem proveito.

---

em Ciências Jurídicas e Sociais em 1944. Em 1946, Furtado ingressou no curso de doutorado em Economia da Universidade de Paris-Sorbonne, concluído em 1948 com uma tese sobre a economia brasileira no período colonial. Retornou ao Brasil, trabalhando no DASP e na Fundação Getúlio Vargas. Em 1949, mudou-se para Santiago do Chile, para integrar a recém-criada Comissão Econômica para a América Latina (CEPAL). Entre 1953 e 1955, presidiu no Rio de Janeiro o Grupo Misto CEPAL-BNDES, que elaborou um estudo sobre a economia brasileira que serviria de base para o Plano de Metas do governo de Juscelino Kubitschek. De volta a Santiago, como diretor da Divisão de Desenvolvimento da CEPAL, dirigiu estudos econômicos sobre o México, onde morou, e a Venezuela. Em 1957, foi fazer estudos de pós-doutoramento na Universidade de Cambridge, Inglaterra. Neste período, escreveu *Formação Econômica do Brasil* (publicado no Brasil em 1959), que se tornou um clássico da historiografia econômica brasileira. Voltando ao Brasil, criou, a pedido do presidente Juscelino Kubitschek, em 1959, a Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE). Em 1962, no Governo João Goulart, foi nomeado o primeiro-ministro do Planejamento do Brasil e foi o idealizador do Plano Trienal de Desenvolvimento Econômico e Social. Em 1965, mudou para a Paris, onde se tornou professor na Faculdade de Direito e Ciências Econômicas da Universidade de Paris-Sorbonne, permanecendo na capital francesa por vinte anos, e, dedicando-se também a atividades de ensino e pesquisa nas universidades de Yale, American University e Columbia, nos EUA, e de Cambridge, na Inglaterra. No ano seguinte, foi convidado por José Sarney, que assumiu a presidência com o falecimento de Tancredo Neves, para ser ministro da Cultura, posto em que permaneceu até 1988. À frente do Ministério da Cultura, criou a primeira legislação de incentivos fiscais à cultura. Foi eleito para a cadeira 11 da Academia Brasileira de Letras, em 1997, sucedendo a Darcy Ribeiro. Morreu no Rio de Janeiro, em 20 de novembro de 2004.

<sup>87</sup> Professora de violino, graduada na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil (atual UFRJ) e pós-graduada em violino pela mesma universidade, Marena Salles foi esposa de Vicente Salles e com este realizou uma grande parceria de vida e de produções científicas e artísticas. Também foi escritora e responsável pela edição e lançamento de muitos trabalhos de Vicente Salles após sua morte em 2013.

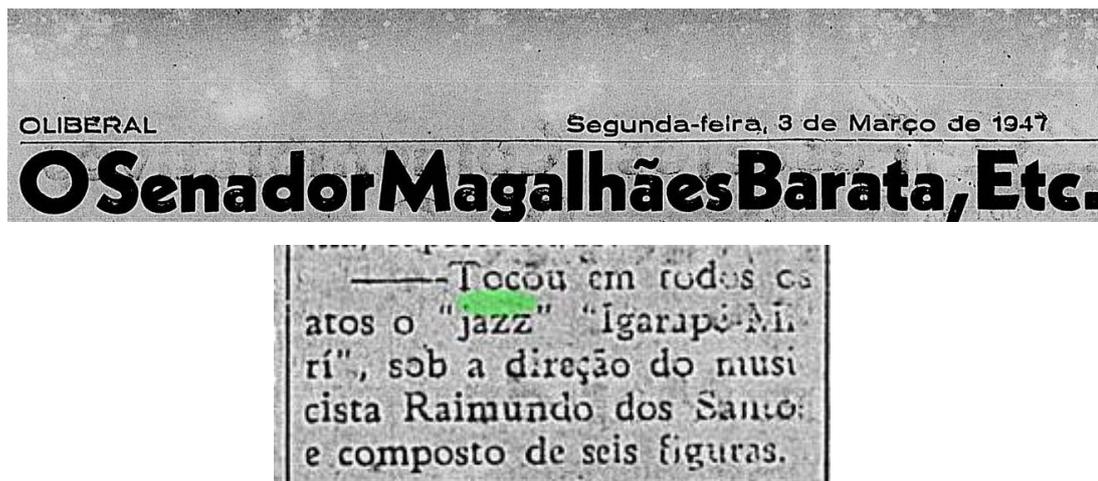


Figura 18 - Recorte de jornal sobre os jazzes

A nota acima está contida em uma matéria de jornal que trata sobre uma visita com fins políticos realizada por Magalhães Barata<sup>88</sup> ao município de Igarapé-Miri. Dentre os destaques do evento, enfatiza-se a presença do Jazze Igarapé-Miri, organizado e regido pelo músico Raimundo dos Santos (Raimundo Pretinho - trompetista).

A relação de alguns músicos de jazz ultrapassava a simples prestação de serviço e o ganho financeiro imediato. Alguns conseguiam inserir-se e articular-se entre os sujeitos da elite e assim, obter outros benefícios (SINIMBÚ, 2019). O músico Raimundo dos Santos, citado no recorte acima, foi um bom exemplo desse tipo de relação. Comerciante, líder comunitário, dono de barracão (e de imagem de santo) e também líder do jazze Igarapé-Miri, construiu relações de alianças com políticos locais e estaduais, oferecendo apoio estrutural, votos eleitorais e serviços musicais, e, em contrapartida, obteve favores e benefícios para si e para os seus.<sup>89</sup>

A nota sobre Raimundo dos Santos também já é, por si só, uma contrapartida para o músico, pois o valoriza como sujeito perante a comunidade, distingue o seu jazze entre os vários existentes na região, o exalta como músico e ainda sugere que este mantém uma grande proximidade com o então senador Magalhães Barata. E isso, sem dúvida, contribuía para a construção de sua reputação.

### 3.4 A tradição musical regional e o desenvolvimento dos jazzes

<sup>88</sup> Joaquim de Magalhães Cardoso Barata (Belém, 2 de junho de 1888 — 29 de maio de 1959) foi um militar e político brasileiro. Foi interventor federal no Pará, de 12 de novembro de 1930 a 12 de abril de 1935. Senador em 1945 e governador em 1955.

<sup>89</sup> É bem conhecida no município a história sobre a contratação da filha do músico Raimundo dos Santos como professora pelo então Intendente Magalhães Barata.

Já se compreendeu que a difusão transcontinental de um tipo de formação adequada à dança e ao entretenimento é o que marca o fenômeno do jazz. Entretanto, o que precisamos compreender é como esse fenômeno se desenvolveu historicamente em cada espaço/tempo.

Com o advento dos jazzes, na região tocantina, passou-se a ter um maior compromisso com a qualidade do que era tocado, com isso, a produção de instrumentos foi gradativamente se desvalorizando em uma esfera artesanal e se valorizando em uma esfera industrial. O domínio técnico também passou a ser um fator preponderante, uma vez que as músicas em moda, como o mambo e o samba, exigiam cada vez mais habilidade dos músicos. Os jazzes elevaram a qualidade da música comercial que era produzida na região e se mostraram, pelo menos no discurso da maioria dos músicos da região, como uma mudança moderna e superior às outras formações musicais.

Há de se pontuar que os principais atores desse processo de transformação foram os músicos. Foram eles que, diante de um novo cenário, fizeram construções técnicas, artísticas e performáticas sobre si, agiram para melhorar suas reputações, apropriando-se, dentro do possível, daquilo que poderia lhes favorecer e afastando-se do que poderia lhes desfavorecer. Por isso, é importante atentar para o que se produzia musicalmente nas igrejas, nas práticas do catolicismo popular (como as ladainhas e folias de santo) e para as práticas tradicionais como o banguê, o samba de cacete e o carimbó, por exemplo. Uma vez que os músicos de jazz do Baixo Tocantins estavam imersos nesses universos.

O conceituado maestro Miranda Henriques, que atuava na igreja de Sant'Ana, em Igarapé-Miri, regia uma equipe de músicos oriundos do século XIX, lembrados por aqueles que tiveram a oportunidade de ouvi-los como: “os músicos mais eruditos” daquele município. Esta banda ficou muito conhecida pela grandiosidade dos arranjos que produzia para as músicas católicas.<sup>90</sup> O senhor “Zé Plácido” atuava como flautista deste grupo e, com a morte de Miranda Henriques, em meados do século XX, passou a regê-la. Atuou também, por grande parte de sua vida, em grupos de banguê e na organização de quadrilhas juninas e cordões de pássaros. Este músico não atuou em nenhum jazz, mas seus três filhos: Pinduca, Pio e Pereira, educados musicalmente por ele, tornaram-se músicos do “Jazze Igarapé-Miri” durante as décadas de 1940, 1950 e 1960.<sup>91</sup>

---

<sup>90</sup> Dagoberto Sinimbú (entrevista concedida em 28 de fevereiro de 2015).

<sup>91</sup> Geraldo Sinimbú, político e comerciante, 91 anos. Entrevista concedida em 30 outubro 2015.

A prática de desenvolver arranjos parece ter sido facilmente incorporada aos jazzes. Em Abaeté temos o exemplo do músico Agenor, citado no diálogo abaixo pelo músico “Mestre Solano”.

(Mestre Solano) - Quando nós tava tocando, eu fui tocar uns 15 anos lá, nós fomos tocar na inauguração daquela maçonaria que tem lá perto de casa, aí, “Jazze da Polícia!”. Era do tempo que o Aurélio do Carmo era governador. Aí foram tudo naquela lancha, não tinha estrada. “Olha! É o Jazze da Polícia!”, mas era só cobra mesmo! E era grande o jazze. Rapaz, aí nós tocamos na casa do Marcelino, era 15 anos na casa do Marcelino, era lá na esquina do cemitério, ali onde tem o cemitério, era lá, 15 anos da filha dele, festão! Aí ele contratou, compadre Agenor. Quando eles terminaram de tocar a cerimônia lá na maçonaria, inclusive quem apresentou a cerimônia lá era o próprio Aurélio do Carmo, governador, ele era maçom. Aí, rapaz, eles foram bater lá nos 15 anos da filha do Marcelino. Rapaz, eu me lembro até hoje, como se fosse ontem, eles ficaram de queixo caído quando eles viram a gente tocar. Rapaz, eu ainda não vi até hoje um camarada pra fazer os arranjos, umas orquestração pra orquestra assim, pra um jazze assim, como o compadre Agenor.

(Entrevistador) - Ele aprendeu aonde, mestre?

(Mestre Solano) - Lá mesmo, lá dentro do Bacuri! Lá dentro d’um riozinho que tem. Ele era lá do Bacuri, de um braço do rio Furo Grande, um rio estreito, rapaz, quase da largura da rua.

(Entrevistador) Esse Instituto Carlos Gomes (de Abaeté) não ensinava?

(Mestre Solano) - Não! Nessa época não. Então era isso, então foi assim. Rapaz, quando o compadre Agenor distribuiu assim, porque lá, ninguém, nenhum deles lá tocava esse negócio de só (sozinho), “toca a melodia, só a melodia”, não! Tudo era orquestrado! Primeiro o pistão fazia uma voz, o segundo fazia outra, o primeiro alto fazia outra, o terceiro alto fazia outra e o tenor fazia outra, e agora o Agenor no trombone fazia outra. Era uma beleza! Cheião! E outra coisa! Educado pra tocar. Pá! Não sei o que, não! Tá tocando nessa sala aqui? A gente tocava que não perturbava ninguém. Agora eles ficaram, o Almir, nesse tempo o tenente Almir, ele falava: rapaz! Eu não me esqueço daquele jazze! Este Agenor tocava demais! (MESTRE SOLANO, entrevista concedida em 3 de fevereiro de 2021).

Os jazzes, em sua grande maioria, buscavam reproduzir as melodias e harmonias das músicas em forma de arranjos distribuídos pelo naipe de metais (geralmente sax, trombone e trompete). Para nossos entrevistados, essa se mostrava como a principal característica sonora dessas formações, que as associava às *big bands* americanas de *jazz* e lhes conferia a identidade Jazze.

Contudo, esse tipo de organização melódica e harmônica distribuída em naves de metal não era incomum na região antes do advento dos jazzes. Os naves sempre foram organizados dessa maneira nas “bandas de coreto”, nas bandas das igrejas católicas e em alguns grupos de ladainha. O diálogo que apresentamos a seguir com o músico baterista Alaci Lobato corrobora esse entendimento.

(Alaci Lobato) - O velho Zé Plácido era um astro, viu! Da ladainha. Ainda tinha mais o pai da professora Eurídice que tocava com nós, o velho Marques. Uma vez, nós fomos tocar a festa de Nazaré na Vila Maiauatá. Foi na época que morreu o velho Lili, aí o Otávio não pode, né? O compadre Miguel, aí, o Amintas, foi em Abaeté e trouxe Jamico, saxofone, Celino, trouxe mais o Fortuna e mais o Raimundo. E esse velho Zé Plácido, durante a novena toda, cada uma noite, apresentava uma ladainha diferente. Era toda noite e não dava pra ninguém ensaiar, chagava lá, só espalhava. Só quem não tinha folga era o Amintas, só tinha um trombone, né? Numa noite tocava Celino, Raimundinho, velho Samuel, Amintas. Na outra noite, tocava Jamico, Fortuna, Amintas e o velho Samuel. Um folgava uma noite, um dia, o outro noutro, era assim! **E cada uma noite era uma ladainha e um arranjo diferente** que esse velho espalhava na frente. (Grifo meu).

(Entrevistador) - Vocês acompanhavam as ladainhas também?

(Alaci Lobato) - Não, não. Era só os músicos de sopro mesmo. (ALACI LOBATO, entrevista concedida em 24 de julho de 2017).

Observemos também o que conta Dagoberto Sinimbú sobre a Banda da Igreja de Sant'Ana:

(Dagoberto Sinimbú) - O coral da igreja de Igarapé-Miri era o coral da mais alta qualificação! Mais alta qualidade! Espetacular! Regida pelo maestro Miranda Henriques.

(Entrevistador) - Isso acontecia dentro da igreja durante as missas?

(Dagoberto Sinimbú) - Todas! Todas as missas, grandes missas e tal. O coral da igreja de Igarapé-Miri era um negócio sensacional! Era regência do maestro Miranda Henriques. Todos os arranjos eram feitos pelo velho Zé Plácido. Os instrumentos que eram instrumentos diferenciados, o bombardino, por exemplo, o velho Horácio tocava bombardino lá no coral, o Raimundo Marques, pai da professora Eurídice, tocava tuba, o Zé Plácido tocava flauta... Não tinha isso nos Jazzes, o Didi tocava clarinete, não tinha clarinete em jazz nenhum, tá! E às vezes os músicos dos jazzes ou, por exemplo, tinha músico que, quando ia a banda da aeronáutica tocar lá, tinha músico que pedia pra tocar no coral da igreja. Eu me lembro que, quando fundaram a Rádio Marajoara, teve a orquestra Marajoara sob a batuta do maestro Sinésio de Queiroz. Sinésio de Queiroz tinha sido na banda da aeronáutica o regente da banda da aeronáutica e depois passou pro maestro Sérgio... A aeronáutica foi tocar uma festa em Igarapé-Miri e o maestro Sérgio Guedes... Não sei o que Guedes, ele pediu pra ir às cerimônias religiosas que o coral cantava só pra ver o maestro Miranda Henriques reger o coral. Impressionante! O coral da igreja de Igarapé-Miri era um negócio extremamente destacado. (DAGOBERTO SINIMBÚ, entrevista concedida em 28 de fevereiro de 2015).

Missa com arranjos de naipes, coro regido por um maestro, ladainhas com arranjos de metais, o que mudaria com os jazzes? Em se tratando de arranjos: o repertório que seria arranjado e a utilização social desses arranjos (direcionados à dança). Pois, como observou Hobsbawm “a mudança conferida pelo jazz foi a mudança para o rápido e sonoro” (1998, p. 340).

Contudo, apesar das exigências demandadas pelos jazzes, as mudanças foram realizadas pelos músicos. Em outras palavras, a questão principal a ser observada é que já havia grande

desenvolvimento musical na região. Não foram os jazzes que trouxeram ou impeliram os músicos ao desenvolvimento técnico, foram, certamente, um meio bastante favorável para a produção e o escoamento do talento daqueles mais dedicados que já carregavam consigo um conhecimento, fruto de uma tradição musical desenvolvida há décadas. Acreditamos que, de forma inversa, os jazzes desenvolveram-se no Baixo Tocantins por constituírem-se como uma prática musical condizente com o desenvolvimento técnico da região.

### **3.5 Compositores e obras**

Na era dos jazzes, a oferta do que poderia ser ouvido e executado era ampla. Os relatos mostram que os aparelhos de rádio que por ali existiam, sintonizavam não somente emissoras brasileiras, mas também, emissoras de diversos países latino americanos e até mesmo algumas europeias, como a BBC de Londres (SINIMBÚ, 2019). O samba, o bolero, alguns ritmos americanos como o foxtrote e, principalmente, o mambo, passam a compor a base do repertório dos jazzes da região, representando o novo, o som do mundo moderno que se apresentava através da mídia em ascensão. O rádio, como agente difusor, inseria os sujeitos em um mundo mais amplo que se tornava cada vez mais interessante à sociedade e aos músicos.

A escuta do rádio, a introdução de novas músicas e a dança tornaram-se questões sociais potencialmente úteis e favoráveis aos jazzes. Entretanto, esses grupos precisavam produzir e/ou adaptar arranjos para os “novos” ritmos para torná-los dançantes. Essa necessidade acentuou primeiramente o processo de aquisição de arranjos e grades de partituras na capital paraense. Essa, também era uma prática comum às bandas de coretos da região que buscavam hinos e músicas já popularizadas.

Anteriormente ao período estudado, alguns compositores da região conseguiam publicar suas obras em revistas renomadas. Esse é o caso do músico João Valente do Couto, que fez carreira como professor de música no município de Igarapé-Miri na primeira metade do século XX. Este músico publicou na revista “O Malho”, a canção de sua autoria denominada “Amável” (SALLES, 1985).

Figura 19 - Partitura de "Amável" - Música de João Valente do Couto, publicada na revista "O Malho".

O ritmo Schottisch demonstra a influência da música europeia, ainda bastante acentuada em um período imediatamente anterior a era dos jazzes, que se faz presente na obra de alguns músicos da região.

A revista "O Malho" parece ter sido o grande meio de publicação e divulgação de alguns músicos compositores do Baixo Tocantins. O notável músico e compositor cametaense, Job dos Santos Melo (1865-1925), conseguiu projetar-se no país publicando suas partituras na referida revista (SALLES, 1985). Dentre as composições aceitas entre os anos de 1905-1907 estão: schottisch para piano "Lamentos" (n.º 94, de 2.07.1904); "Redenção de Cametá"; "Mecânicos"; e a valsa "Ondulações" (n.º 204, de 11.08.1906). Ainda se tornaram conhecidos o dobrado "Senador Lemos" (1907), alguns hinos, marchas, ladainhas, uma singela Ave Maria, a schottisch "Joaquina", a valsa "Iza" e o samba "Minas Gerais". Este músico também conseguiu certa popularidade na Alemanha com a publicação da valsa para piano "Serment d'Amour".

Outro exemplo de músico da região que conseguiu publicar suas composições na revista "O Malho" foi Benedito Sátiro de Melo (1874-1953). Dentre as publicações encontramos a schottisch "Cametaense" (n.º 110, de 22. 10. 1904) e uma valsa sem título (n.º 148, de 15. 07. 1905).

Sobre as obras produzidas para serem executadas nas formações jazzes, encontramos no caderno de partituras do músico Tomás Ferreira, 23 composições autorais distribuídas nos estilos: dobrado, choro, mambo, frevo e forró, que têm como autores os músicos: Benunes, Caldino Cardinal, Tomás Aquino, Rui Guilherme e Agenor Santos. Tomás Ferreira afirmou em entrevista que essas músicas também eram executadas durante a apresentação das bandas formadas para tocar nos coretos durante os eventos festivos, religiosos e comemorativos.

Nesse arquivo encontra-se também a partitura considerada por Tomás Ferreira como, a última composição que se refere a era dos jazzes de Abaeté. Trata-se de uma homenagem póstuma ao músico Agenor da Silva, composta pelo músico Rui Guilherme.

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top, it is titled "AGENOR DA SILVA - DOBRADO DE RUI GUILHERME SAX-ALTO HIP". Below the title, there are several staves of music. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as "p" (piano) and "f" (forte). There are also handwritten annotations in various colors and styles, including "ADONTE", "CANSA", "DOBRADO", "HOMENAGEM PÓSTUMA", "FIM", and "EM-26-09-79". The score appears to be for a saxophone alto part.

Figura 20 - A partitura escrita para sax alto é parte da música "Dobrado de Rui Guilherme" escrita em homenagem ao Maestro abaetetubense, Agenor da Silva. Composição de Rui Guilherme. Acervo de Tomás Ferreira

Segundo Tomás Ferreira, apesar de a canção ter sido escrita no ano de 1979, portanto, fora do período de atuação dos jazzes, buscou referir-se a esse, sustentando em sua estrutura interna um gênero musical tocado comumente na época dos jazzes (dobrado) e uma linguagem musical que se refere ao modo de tocar do músico homenageado.

Rui Guilherme também se destacou escrevendo arranjos de músicas popularizadas e/ou organizando-as em formato de pot pourri para serem executadas pelos jazzes e pelas bandas de coreto.

POT - PORRI DE BOLÉROS ARRANJO DE Rui Guilherme P. PISTON

Figura 21 - Pot pourri de Boleros (1 piston). Arranjo elaborado por Rui Guilherme para ser executado pelo Jazze Abaeté. Acervo de Tomás Ferreira.

No arquivo de Tomás Ferreira também encontramos uma versão rara da composição Mater Puríssima escrita para piano.



A música “Mater Puríssima” de Oscar Santos<sup>92</sup>, foi composta em homenagem a Nossa Senhora da Conceição (padroeira de Abaeté). O hino, inicialmente composto em compasso ternário, foi posteriormente modificado pelo músico Francisco Margalho, que não achava este compasso confortável para sua execução. Por conta disso, alterou sua fórmula de compasso para quaternário. Para isso, teve que adequar alguns tempos na divisão das notas da melodia. Segundo o músico Tomás, a partitura escrita para piano não foi produzida com a intenção inicial de ser executada por esse instrumento, já que naquele momento o piano não fazia parte dos instrumentos disponíveis em Abaeté. Mas se deu, pelo simples fato de se poder registrar, de uma forma mais precisa, sua harmonia e melodia.

A composição de hinos em compassos ternários parece ter sido vista por alguns músicos, a partir de meados do século XX, como inadequada. Este é um fator que pôde ser constatado nas argumentações do músico Tomás Pereira Ferreira, ao lamentar que a mesma alteração não tenha sido feita no Hino de Sant’Ana, pelos músicos de Igarapé-Miri.

Os jazzes necessitavam de uma renovação mais acelerada do repertório, e, nem todos os músicos tinham possibilidades de ir à capital adquirir partituras. Por conta disso, desenvolveu-se na região um comércio de partituras compiladas. Dava-se da seguinte forma: os músicos que conseguiam adquirir partituras na capital ou produzi-las particularmente, vendiam compilações destas a outros jazzes.

(Entrevistador) - Você ouvia como? Por que naquela época só tinha o rádio, né?

(Alaci Lobato) - Era.

(Entrevistador) - Então, você esperava tocar aquela música?

(Alaci Lobato) - É (risos). Porque as músicas que surgiam sucesso aqui, não tinha quem tocasse logo música adiante (antes) do Jazz Igarapé-Miri.

(Entrevistador) – Mas, por quê?

(Alaci Lobato) - O Arão mandava logo pro Didi, que era irmão dele, né? O Arão nessa época já estava pro “Internacional” (jazze). Todas as músicas que pegava ele logo arremetia.

(Entrevistador) - O internacional era de onde?

(Alaci Lobato) - Era de Belém. Só cobra que tinha lá.

(Entrevistador) - E já mandava pro irmão?

---

<sup>92</sup> Oscar Santos é um dos mais importantes nomes da música amapaense. Da família “Coforote”, oriunda da costa do rio Maratauíra no município de Abaeté-PA. Nasceu no dia 29 de dezembro de 1905. Teve o bombardino como primeiro instrumento musical e dedicou-se ao ensino da música por vários municípios e localidades paraenses, formando bandas sinfônicas e conjuntos musicais por onde passava. Morou no município de Soure, e, posteriormente, foi contratado para trabalhar em Macapá-AP, onde desenvolveu carreira brilhante na música e onde faleceu em 25 de março de 1976.

(Alaci Lobato) - E já mandava pro Didi.

(Entrevistador) - Ele mandava em quê? Em partitura?

(Alaci Lobato) - É, ele mandava em partitura. Aí eu fazia o seguinte: Quando eu tocava na Lira (Jazze Lira Platina) eu fiquei responsável pelo repertório, aí eu vinha na Vila (Maiauatá) logo, pagava, o Didi escrevia e eu levava e nós ia ensaiar. Eu gostava de andar logo nas músicas novas, viu! Quando diziam: Ah, essa música! Eu já tinha ido na Vila Maiauatá comprar.

(Entrevistador) – Copiava as partituras pro sax, trombone e trompete?

(Alaci Lobato) – Tudo! Aí pronto! Eu levava, aí nós marcava os ensaio, ia ensaiar e pronto!

(Entrevistador) – Então, se aprendia mais pela partitura do que ouvindo a música?

(Alaci Lobato) – Era! Porque tudo eles liam música, finado Sandoca, o Raimundo Bebe Caldo, que tocava saxofone também, por sinal, ainda mora em Belém, né!  
(ALACI LOBATO, entrevista concedida em 24 de julho de 2017).

Este fator demonstra o quanto era importante renovar o repertório. Evidencia também o protagonismo de sujeitos que encontravam alternativas para suprir as necessidades demandadas por um novo contexto musical e pelos impedimentos geográficos e financeiros apresentados a eles, demonstra também as relações que havia entre músicos de diferentes jazzes, inclusive de cidades e vilas diferentes.

Ao analisar a divisão de tarefas desenvolvidas nos mais variados mundos da arte, Becker (2010) explica que “apesar de serem, em grande medida, arbitrárias, elas baseiam-se em acordos tácitos com a totalidade ou com a maioria dos participantes”. Reitera que “os sujeitos adotam estratégias que buscam livrar-se de tarefas enfadonhas, baixas ou indignas em favor de tarefas mais interessantes, gratificantes e prestigiantes” (Becker, 2010, p.37).

A estratégia de adquirir cópias de novas canções, adotadas por seu Alaci, apesar de ser uma atividade cansativa (considerando que para obtê-las, precisava remar de canoa alguns quilômetros) ajudava a reformular e a renovar constantemente o repertório de seu grupo musical, além do que, estreitava a sua relação com músicos mais influentes nesse tipo de atividade. Era, sem dúvida, uma atividade que corroborava para melhorar o seu prestígio.

O cenário que se delineava com os jazzes foi oportuno ao desenvolvimento de performances musicais. Como demonstrado em nosso trabalho anterior (SINIMBÚ, 2019), a mudança na postura de músicos que constantemente apresentavam-se sentados foi gradativamente se modificando. Os músicos passaram a levantar-se durante os momentos solos para destacar-se dos outros e dessa forma enfatizar suas performances musicais. Essa pequena atitude conferia aos músicos e aos grupos um certo valor visual e artístico. Essa também foi

uma característica copiada das *Big Bands* americanas e principalmente de algumas orquestras latinas, como a do músico Peres Prado (SINIMBÚ, 2019).

Sabemos que os jazzes não representaram ganho financeiro que permitisse a alguns músicos viver exclusivamente da música. Grande parte precisava conciliar apresentações e ensaios com outra profissão. Por isso, a maioria dos músicos permanecia em suas localidades, pois, era o lugar onde conseguiam viver de forma mais estável. Entretanto, os jazzes modificaram para melhor a relação dos músicos com a sociedade, e mostraram-se, bem mais que outros tipos de formação, como um meio, uma vitrine que os valorizava como artistas.

### **3.6 A hibridação musical como ponto de partida na construção de artistas paraenses**

No campo da história, têm se levantado algumas análises sobre os discursos que envolveram a construção do gênero carimbó, como representante de uma musicalidade amazônica, adotado e modelado pela indústria fonográfica e por alguns artistas na década de 1970. Alguns trabalhos têm contribuído de forma bastante relevante para o entendimento desses processos. Entretanto, percebemos que não adentraram em questões importantes relacionadas aos artistas e à produção musical do Baixo Tocantins, tão importantes para uma maior compreensão do processo de construção do gênero carimbó.

O trabalho de Laisa Lopes (2020) denominado *Sonoridades Urbanas: A produção e a crítica musical como bases da formação do mercado fonográfico paraense nos anos de 1970*, demonstra que, somente por narrativas e imaginários dos críticos, profissionais de comunicação e publicidade e daqueles que se interessavam pelo debate sobre carimbó, poderia se construir uma ideia uniforme sobre um gênero, e que, foi a produção musical brasileira e o crescente processo de industrialização musical que promoveu essa organização genérica de uma musicalidade regional. O gênero em questão era carimbó.

A epígrafe presente nas primeiras linhas do trabalho de Laisa Lopes e as citações em que buscou apoio, apontam para a diversidade do que se produzia e se entendia por “carimbó” e para a presença de múltiplos criadores deste gênero nas diversas regiões do estado, dentre elas o Baixo Tocantins, representada em suas discussões por Pinduca e Cupijó (apesar deste último se recusar em ser tratado como artista de carimbó). As análises da autora localizam-se na relação entre o que foi produzido e os discursos sobre essa produção, objetivando a compreensão do que seria o carimbó. Apesar da excelência do trabalho, gostaria de propor uma ampliação e um aprofundamento dessa discussão, considerando mais dois caminhos de análise: trajetória musical de alguns artistas e análise musical.

Julgamos que esses dois pontos de análise também são importantes, por não acreditar ser possível compreender, de forma mais concisa, uma produção artística emergente, sem que se busque compreender, primeiramente, os artistas envolvidos, suas formações, trajetórias, influências, produções e o meio social em que viveram. Da mesma forma, também não é possível compreender o cenário musical que se constituiu sem que se faça uma análise apurada de seu principal objeto: a música. Acreditamos ser essas análises que, quando confrontadas com os discursos, nos darão respostas mais concisas sobre a história. Para os historiadores que têm interesse pela música, não basta somente analisar as fontes escritas para compreender e traduzir o passado; ele tem que levar em conta os sons desse passado e sua escuta no presente. (VINCI, 2010).

Se esse é um grande problema que se mostra para os estudos sobre a música, certamente se agrava quando buscamos discutir assuntos como a identidade musical. Esse é um desafio que sem dúvida demanda conhecimento musical, pois, se o que se discute é a produção de sons, não podemos reduzir o debate à análise de discursos e documentos, precisamos adentrar ao campo sonoro (VINCI, 2010).

A análise dos fonogramas é um importante ponto de partida. São eles que primeiramente devem ser associados e cotejados com outros recursos disponíveis. Vinci (2010) aduz que tão importante quanto acessar os registros sonoros seria também tratar os registros indiretos que versam sobre a música. Eles são fundamentais para compreender e alcançar o pensamento musical de uma época, levando em consideração que as informações e o pensamento estético musical de um determinado período passam por esse mundo das ideias e devem ser compreendidos em suas redes culturais e sociais sob pena de cometer-se generalizações e/ou reducionismos (VINCI, 2010).

Acreditamos inicialmente que o processo que se discute é bem mais complexo do que parece e se apresenta como uma reunião de vários processos musicais advindos de várias regiões do estado, que convergiram e se fundiram junto à indústria fonográfica. Por isso, para um melhor entendimento, é necessário compreender previamente sobre os processos musicais de algumas regiões e sobre a trajetória dos artistas envolvidos. Partindo dessa premissa, ofereço análises sobre alguns artistas da região do Baixo Tocantins, advindos da era dos jazzes e que contribuíram para o processo de construção da tal identidade amazônica que se apresentou genericamente na indústria fonográfica como carimbó, a partir da década de 1970.

Na região do Baixo Tocantins, o processo de construção da figura do artista da música (como conhecemos hoje) ganhou força com os jazzes, em meados do século XX. Foram alguns desses músicos que chamaram à atenção dos produtores musicais a partir dos anos de 1970, e,

que foram lançados pelas gravadoras em um cenário musical mais amplo.<sup>93</sup> Esse é o caso, por exemplo, de Pinduca (Igarapé-Miri), Mestre Cupijó (Cametá), Solano (Abaeté), Os Muiraquitãs (Abaeté) e Dona Onete (Igarapé-Miri).

A principal característica desses artistas é, justamente, o ponto de fusão entre as práticas musicais da região e a reelaboração daquilo que chegava através do rádio, das vitrolas e do cinema. O contato de Pinduca com os elementos da música latina, americana, brasileira, etc. se deu no período dos jazzes, (momento em que ainda era conhecido como Noca). Foi ponto importante no início de sua construção como artista e marcou profundamente o carimbó que produziu em um momento posterior. Vejamos o que conta este músico.

Eu passei aqui por Belém e fui ao cinema, porque quem vinha de Igarapé-Miri tinha que ir ao cinema pra chegar lá em Igarapé-Miri 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-Miri), 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 n.º8. Eu vi quando tocou, o pessoal latino sempre foram dançantes, 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). Que quando chegou na hora da alvorada, começamos lá, todo mundo sentado pá pá pá rá pá rá... tocava assim logo um frevo! Depois tocava um samba, depois tocava uma valsa, foi quando tocou o mambo n.º8! 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-Miri, Abaetetuba, o garoto! O cara é um fenômeno! Ele toca e dança ao mesmo tempo, e tal. Aí, engrossou! Foi daí, foi uma coisa mesmo de destino, sabe, a predestinação falada. 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! (PINDUCA, entrevista concedida em 07 de março de 2018).

O texto de Laisa Lopes sobre o carimbó exalta a importância de Pinduca como o protagonista desse processo, sem considerar o protagonismo do músico Noca. Em sua nota de rodapé, consta que este músico começou sua carreira profissional em orquestras de baile como a de Alberto Mota. A orquestra de Alberto Mota já usava instrumentos elétricos e fez parte de um momento posterior da vida de Noca, quando este já residia em Belém.

Noca começou profissionalmente tocando no Jazze Igarapé-Miri, por volta do ano de 1951–52. Posteriormente, atuou no Jazze Brasil em Abaeté. Ao transferir-se para Belém, foi baterista do Jazze Internacional de Orlando Pereira, conhecido nos anos de 1950 como professor

---

<sup>93</sup> No início da década de 1970, demonstravam grande interesse pelos artistas citados as gravadoras Copacabana e Continental, além do produtor musical Jesus Couto.

Candoca. É importante também frisar que foi Noca quem introduziu no município de Igarapé-Miri, atuando como percussionista do Jazze Igarapé-Miri, instrumentos como a maraca e o bongo. Sua atuação como cantor só aconteceria no final da década de 1960 (SINIMBÚ, 2019).

A falta de detalhamento de informações sobre a vida deste músico, omite toda uma carreira artística de aproximadamente 20 anos, que se desenvolveu anteriormente à construção do personagem Pinduca, embasada na cultura musical do Baixo Tocantins e que iria se refletir no que seria posteriormente produzido por este músico.

Então, no início dos anos de 1970, tínhamos um artista com 20 anos de carreira, com experiência e conhecimento vasto sobre música popular e que se via diante de um novo cenário musical, fortemente marcado por um mercado fonográfico capaz de projetá-lo para o mundo. A questão era oferecer à indústria algo interessante. E nesse ponto, acreditamos que Pinduca foi um dos artistas mais aptos e bem sucedidos, justamente por suas qualidades anteriores (SINIMBÚ, 2019).



Figura 23 - Capa do Álbum – “Carimbó e Sirimbó do Pinduca”, Gravadora - Beverly Som e Eletrônica Ltda. 1973.

Ao procedermos a uma análise do que foi produzido musicalmente por este artista, constatamos que: o primeiro disco de Pinduca “Carimbó e Sirimbó do Pinduca” apresenta o carimbó em dois ritmos distintos: um, mais lento e outro, mais acelerado. Ambos podem ser comumente observados, até hoje, no município de Irituia-PA (inclusive, com os mesmos elementos rítmicos e instrumentos gravados por este artista). Esta é uma informação bastante plausível, pois, segundo Pinduca, foi nesse município, quando ainda atuava nos jazzes, que teve seu primeiro contato com o carimbó e essa experiência teria influenciado decisivamente sua opção em adotar uma carreira neste gênero.

Nas músicas mais aceleradas (“Sirimbó”, “Menina, Menina”, “Ariramba”, “O Caçador”, “Filha, do Lavrador” e “Morena, eu Caio”), o *groove*<sup>94</sup> de carimbó é o mesmo. E os principais elementos percussivos: tambor e xeque, desempenham função rítmica complementar, análoga às desempenhadas pelo pandeiro e pelas palmas nos sambas de roda.

As músicas “Dona Maria” e “Tucandeira” são uma espécie de carimbó mais lento. Na música “Dona Maria”, observa-se, durante sua execução, a aceleração exacerbada de seu andamento (BPM). Essa forma de execução foi bastante utilizada nos discos posteriores de Pinduca e se tornou, nos anos seguintes, a marca lúdica de suas apresentações.

O Sirimbó, apresentado na capa do LP, supostamente como um ritmo “novo”, não difere do carimbó apresentado em Irituia. Parece fazer parte de uma estratégia de apresentar “novidades” ao mercado fonográfico. O “Carimbó chamegado” de dona Onete é um exemplo recente desse tipo de estratégia e de afinação entre os artistas e a indústria fonográfica. Entretanto, para alguns músicos que participaram do processo de produção deste LP, o termo criado tinha como objetivo maior tirar das costas do artista um compromisso implícito de produzir o “carimbó raiz”. Vianna (2001) observa que a invenção de rótulos é algo comum a construção de carreiras, por marcarem os artistas em estilos próprios. Reitera que os artistas fazem leituras do cenário musical e buscam construir carreiras ascendentes, entretanto, o que se chama de carreira é uma conquista de melhores possibilidades de atuação e ganho diante desse cenário.

A sexta faixa do disco, denominada “Comanchera, Comanchera” merece atenção. O seu gênero musical (homônimo ao título) é apresentado pelo artista como uma criação sua. Entretanto, no mesmo período, “Verequete e seu conjunto Uirapurú” também apresentavam a canção “Dance Comancheira”. Ambas as canções parecem vertentes amazônicas da Comanchera praticada pelos mexicanos. A diferença entre as duas canções advém da

---

<sup>94</sup> Padrão rítmico que cria uma sensação de movimento e é fundamental para estabelecer a característica rítmica de um determinado gênero musical.

instrumentação. Enquanto Pinduca inclui elementos percussivos da música latina, como o guiro<sup>95</sup>, Verequete se utiliza do triângulo. A afinidade de Pinduca com música latina também se apresenta nas vocalizações utilizadas, especificamente, para cantar o refrão, uma característica típica também dos jazzes.

O primeiro contrato de gravação de Mestre Cupijó se deu muito em função da experiência que o produtor Jesus Couto teve, aos 14 anos de idade, com este músico. Na ocasião, Jesus Couto<sup>96</sup> participou de uma festividade no município de Cametá, na qual o músico se apresentou por três dias consecutivos com seu “Jazze do Ritmo”. No ano de 1974, quando assumiu o cargo de produtor fonográfico pela Continental, Jesus Couto o escolheu como o seu primeiro artista.

Mestre Cupijó não se reconhecia como um artista de carimbó e se posicionava publicamente na época, por meio de entrevistas, afirmando ser um artista que produzia música folclórica. Portanto, estaria em oposição a um campo musical de construção e divulgação de um carimbó “mais relacionado aos espertos e não aos mais autênticos” (Costa, p.177). O que apresentou em seu primeiro disco foi um grande hibridismo de gêneros musicais já praticados na região do Baixo Tocantins.

O disco “Siriá – Mestre Cupijó e seu Ritmo”, apesar do título, apresenta outros gêneros como o Carimbó, o Banguê e o Mambo. Este último, demonstrando que havia grande influência da música latino-americana em sua musicalidade, certamente uma herança da época dos jazzes. É possível observar, em quase todas as faixas, que os arranjos e as aberturas de vozes de metal se apresentam similarmente àquelas executadas pelos jazzes. Na faixa “Cadê o Anel” o timbre e as aberturas de vozes lembram claramente os cânticos de ladainha da região. O resultado da produção endossada por Jesus Couto se apresenta como uma vasta amostra do hibridismo musical existente no Baixo Tocantins. Importante enfatizar que a vendagem deste trabalho atingiu as 50 mil cópias. Segundo Jesus Couto, essa era, até então, a média de vendagem alcançada pelos artistas da Continental no eixo Rio/São Paulo. Graças a esse fator, Jesus Couto passou, a partir daquele momento, a ter “carta-branca” da gravadora na escolha de artistas da região amazônica.

Portanto, a contradição de alguns artistas e, especificamente a de Cupijó, não estava apenas na divergência que existia entre seu discurso folclorista e a manutenção de sua inter-

---

<sup>95</sup> O guiro é um instrumento de percussão que consiste em uma cabaça oca e aberta com entalhes paralelos cortados em um dos lados. É tocado esfregando uma vareta ou dentes ao longo dos entalhes para produzir um som de catraca.

<sup>96</sup> Produtor musical, diretor artístico regional e rep. Coml. Bei continental. Jesus Couto foi um dos primeiros produtores a atuar no cenário fonográfico paraense, em meados da década de 1970, selecionando artistas e os apresentando a gravadoras do eixo Rio/São Paulo.

relação com a indústria fonográfica, como bem atentou SILVA (2019). Também se mostrava, em grande medida, no que era apresentado musicalmente por esse artista.

A fala de Cupijó que mais nos parece adequada para traduzir o cenário daquele momento foi sua observação de que, “grande parte dos divulgadores do carimbó fala do interior paraense sem conhecer esse universo retratado nas canções” (SILVA, 2019, p.177). Estenderíamos essa afirmativa não somente para os divulgadores, mas, da mesma forma, para grande parte da crítica e dos artistas daquele momento. No entanto, essa é uma advertência que também deveria ser tomada como ponto de partida para aqueles que almejam produzir estudos sobre a música e os artistas daquela região.



Figura 24 - Capa do disco “Mestre Cupijó e seu Ritmo”, Gravadora - Continental. 1975. Remasterizado por Analog África. 2021.

Foi Jesus Couto que também produziu o trabalho de “Solano e seu conjunto” (1985). Este músico, que atuou como banjista do Jazze Abaeté, migrou, posteriormente, na década de 1970, para a guitarra elétrica e com este instrumento passou a compor lambadas. Mestre Solano<sup>97</sup>,

<sup>97</sup> Nascido em Abaetetuba, iniciou sua carreira musical aos 9 anos de idade tocando banjo nos jazzes, posteriormente, na década de 1970, desenvolveu carreira no gênero musical conhecido como “guitarrada”, onde já gravou mais de 17 discos.

como é conhecido atualmente, sempre buscou enfatizar em seus depoimentos a influência que a música latina, praticada por ele na era dos jazzes, teve em sua obra. O grande *hit* de Mestre Solano, “Americana” (1985), o tornou conhecido nas regiões norte e nordeste e o favoreceu financeiramente de forma contundente.



Figura 25 - Capa do disco “Solano e seu Conjunto”. Gravadora - Gel Continental. 1985.

O álbum “Os Muiraquitãs no Carimbó” é um outro exemplo do que se produzia na região. Apesar do título alusivo ao ritmo carimbó, o disco traz outras fusões musicais. A primeira faixa, por exemplo, é um banguê. Observa-se também que o uso da clave (dois pedaços de madeira), comumente utilizados pelos grupos de carimbó e samba de cacete (o nome deste último ritmo vem justamente do uso desses cacetes percutidos em um troco de madeira para produzir o “samba”), foi utilizado nas gravações dos Muiraquitãs de forma similar a seu uso na música latina: batendo um no outro, como nos ritmos cha cha cha, bolero, rumba e calipso, por exemplo. É válido lembrar que, na região tocantina os ritmos latinos eram executados pelos jazzes e alguns integrantes dos Muiraquitãs integravam, anteriormente a década de 1970, o “Jazze Guarani”.



Figura 26 - Capa do disco "Os Muiraquitãs no Carimbó". Gravadora - Continental. 1976.

Os gêneros musicais praticados na região do Baixo Tocantins não se apresentaram na indústria fonográfica, somente via artistas que praticavam o gênero carimbó. Uma das gravações mais importantes produzidas pelo selo Continental, de um artista da região amazônica, talvez tenha sido, o primeiro disco dos “Populares de Igarapé-Miri”, denominado “Lambadas Incrementadas” (1980). O disco atingiu as rádios cariocas e vendeu mais de 300 mil cópias. O fato interessante é que uma das músicas mais veiculadas desse LP, denominada “Lambada do Tibúrcio”, na realidade é um Banguê solado por uma guitarra elétrica.

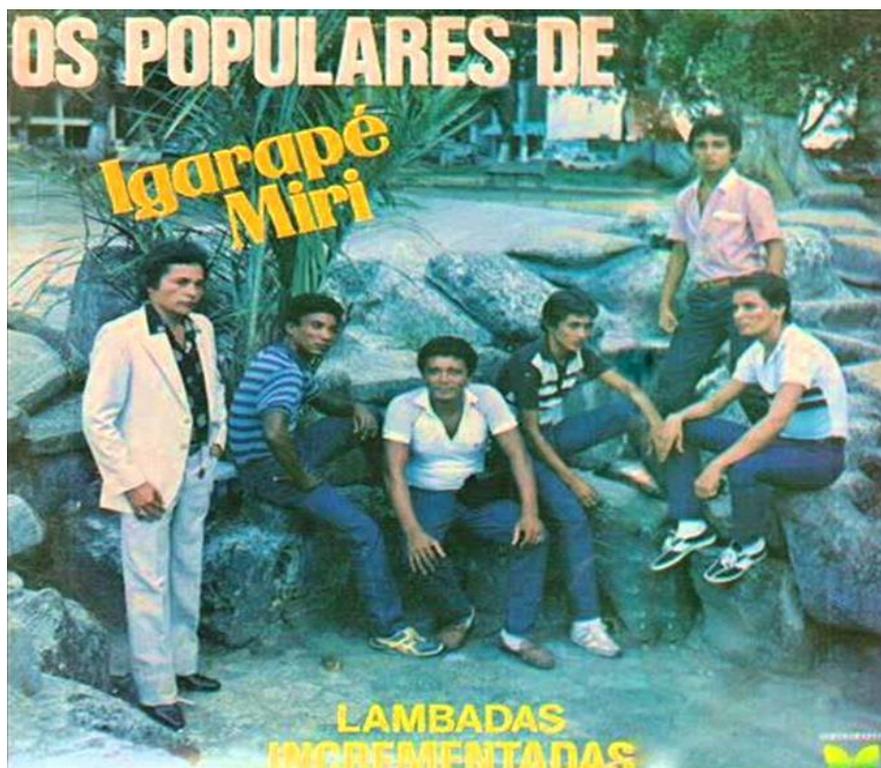


Figura 27 - Capa do disco "Os Populares de Igarapé-Miri - Lambadas Incrementadas. Gravadora - Copacabana. 1983.

O exemplo mais recente que temos que se refere à música tocantina é o trabalho da Dona Onete. Ela, que parece representar, para os promotores da cultura paraense, o grande achado da identidade musical caboca, talvez seja a fiel depositária daquilo que viu e viveu nas décadas de 1950-60 no município de Igarapé-Miri. Seu conhecimento cultural e musical perpassou pelas décadas seguintes de forma subterrânea e, no momento oportuno, quando da busca, da construção e da valorização do que seria a cultura paraense, encontrou a possibilidade de escoá-lo para o mundo.<sup>98</sup>

O gênero musical praticado por Dona Onete autodenominado “Carimbó Chamegado”, apesar de buscar oferecer ao ouvinte uma sonoridade rústica que se remete à época dos jazzes e dos banguês, conta com o acréscimo tecnológico dos dias atuais e o tratamento técnico apurado de alguns profissionais. O gênero banguê, aliás, que se tornou amplamente conhecido

<sup>98</sup> Apesar de ter iniciado sua carreira musical na década de 1980, no município de Igarapé-Miri, a carreira de Dona Onete só ganhou grande projeção a partir do ano de 2012, muito em função do grande incentivo proporcionado pelas políticas culturais do Governo Jatene. Tal fomentação e valorização se apresentava por meio de programas de televisão, promoção de festivais (estaduais e nacionais) e registros fonográficos.

por conta de seu trabalho,<sup>99</sup> deixou de significar no próprio estado do Pará um estilo exclusivamente caboco e derivou para um tipo diferente de legitimação cultural, industrializado e urbano que não revela o modo de tocar do músico tocantino, mas que busca a construção de uma identidade paraense aos moldes do excêntrico e de um modo de tocar idealizado, perfeitamente técnico, desvinculado de seu meio e mercado étnico originais. Portanto, adaptados e exportados. Eu endosso que, até o momento de sua divulgação recente por Dona Onete o gênero banguê era tão desconhecido para o público paraense quanto o era para o resto do mundo.

Por outro lado, a distância temporal e as transformações culturais operadas na região tocantina desde o desaparecimento dessas formações musicais na década de 1980 fizeram com que atualmente os banguês não tenham tanto significado afetivo para os sujeitos da região.

Essas constatações, no entanto, não diminuem a importância histórica da obra de Dona Onete. Muito pelo contrário, seus registros musicais fazem parte de uma reconstrução que fornece elementos para a construção de uma identidade cultural de grupos sociais que por muitos anos sofreram deliberadamente ações para ofuscá-los, inferiorizá-los e apagá-los da história.

Outra questão a se levantar sobre alguns artistas como Cupijó, Pinduca e Dona Onete é sobre a apropriação do coletivo. A apropriação de obras amplamente conhecidas na região tocantina e sem autoria definida foi um fator comum a esses artistas. Devemos considerar que aquele era um momento em que não havia grande difusão tecnológica e midiática e a música regional ainda não havia sido explorada pela mídia. Nesse contexto, a apropriação do coletivo pode ser entendida como um recurso para a promoção desses artistas.

As capas dos discos também fizeram parte desse processo de construção cultural regional. Segundo o produtor musical Jesus Couto e o cantor Pinduca, a arte fotográfica criada para as capas dos discos dos artistas que atuavam nas décadas de 1970 e 1980, em sua grande maioria, buscava atender as seguintes intenções das gravadoras: primeiramente precisariam mostrar o *glamour* dos artistas. Por isso, estes deveriam estar bem vestidos, usando roupas da moda e exibindo adornos como relógios, cordões e pulseiras. Era comum que algumas bandas adotassem roupas padronizadas (esta parece uma reelaboração dos ternos e gravatas adotados pelos grupos de jazz).

---

<sup>99</sup> O banguê “Banzeiro” que é faixa título do segundo álbum de Dona Onete (2016), ganhou grande projeção nacional, foi regravado por Daniela Mercury e se tornou grande sucesso no carnaval de 2018. <https://g1.globo.com/musica/blog/mauro-ferreira/post/banzeiro-de-dona-onete-cumprer-funcao-de-hit-da-fofia-baiana-na-voz-de-daniela.ghtml>

Os registros deveriam ser realizados em locais considerados “cartões postais” da cidade, como praças, feiras e edifícios “modernos”, a fim de transmitir as imagens dos artistas integrados ao ambiente e à riqueza cultural paraense.

Assim, é possível notar que o disco “Carimbó e Sirimbó do Pinduca” retrata o mercado do Ver-o-Peso em meio à paisagem das embarcações; a capa do disco de “Solano e seu Conjunto” foi produzida em frente ao “Monumento da Cabanagem”; e o disco dos Populares de Igarapé-Miri “Lambadas Incrementadas” apresenta uma imagem da banda na Praça da República. O disco dos “Muiraquitãs” atende às mesmas premissas, apresentando os integrantes da banda vestindo roupas extravagantes e mantendo a identidade amazônica através do uso de chapéus de palha diante do rio e de uma embarcação em Abaetetuba.

De acordo com Jesus Couto, a capa do disco “Mestre Cupijó e seu ritmo” deveria atender às mesmas exigências, mas, devido a uma incompatibilidade de agendas entre a gravadora e o artista, optou-se por criar uma arte em estúdio, mas que também pudesse transmitir uma ideia regional amazônica.

Estes pequenos dados que escapam a temporalidade de nossa pesquisa são importantes para que se compreenda melhor a força e a importância que a música produzida no Baixo Tocantins em meados do século XX teve na construção do cenário musical paraense. Poderíamos citar e discorrer de forma profunda sobre a trajetória de cada um desses artistas e/ou ainda acrescentar outros como Aldo Sena e Mestre Vieira, por exemplo. Entretanto, o que foi exemplificado já nos basta para contribuirmos com uma discussão que tem se desenvolvido atualmente sobre a história da música paraense, mais especificamente sobre os processos de industrialização que ocorreram durante as décadas de 1970-80.

Não estamos tentando seguir uma linha de pensamentos valorativos e puristas como a dos folcloristas e de alguns críticos daquele momento. O que queremos afirmar é que, mesmo sendo uma construção bem sucedida do ponto de vista fonográfico e comercial, o carimbó produzido pelos artistas citados carregava e ainda carrega grande parte da musicalidade produzida no Baixo Tocantins, assim como de outras regiões. Por isso, acreditamos também que a suposta “deturpação” apontada por alguns críticos e pensadores dos anos de 1970, se configurava como parte da diversidade musical tocantina, desconhecida e, por isso, não compreendida por esses sujeitos.

Alguns autores e críticos também esquecem de desviar a preocupação com as questões relativas à beleza, ao gosto e julgamento artístico e buscam manter a discussão circunscrita à valorização da textualidade. A esse respeito, Gilroy (2001) alerta que “A invocação da

textualidade em detrimento da compreensão das estruturas de sentido das práticas culturais, principalmente as negras, colabora para a morte dos sujeitos praticantes e entroniza o crítico literário como o senhor do domínio da comunicação humana criativa.” (GILROY, 2001, p. 166).

A tentativa de enquadrar a arte dentro de padrões ou de determinar valores sobre esta, sempre se mostra, com o passar do tempo, algo desconcertante. A acusação recebida por Pixinguinha desferida pelo crítico Cruz Cordeiro da revista “PhonoArte” é um grande exemplo desse tipo de atitude:

Parece que o nosso popular compositor anda sendo influenciado pelos ritmos e melodias da música de jazz. É o que temos notado, desde algum tempo e mais uma vez, neste seu choro, cuja introdução é um verdadeiro *fox-trot* e que, no seu decorrer, apresenta combinações de pura música popular *yankee*. Não nos agradou (CALADO, 1990, p. 237)<sup>100</sup>

A crítica referia-se a nada mais nada menos do que o “Carinhoso”, canção que atualmente figura como um dos principais ícones representantes da música brasileira. Outro exemplo bem interessante é mostrado por Tinhorão em seu livro “Música Popular: O ensaio é no jornal”. A coletânea organizada pelo Museu da Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro reúne algumas críticas sobre a música popular brasileira publicadas pelo autor no “Jornal do Brasil” durante as décadas de 1970-80. Na matéria “O “jazz” de dois brasileiros faz pensar como seria se os americanos tocassem choro”<sup>101</sup>, desenvolve-se um verdadeiro massacre ao disco “Samambaia” de César Camargo Mariano e Hélio Delmiro (1981). Após defender uma ideia de que os músicos brasileiros buscavam imitar a música americana sem sucesso, finaliza escrevendo:

Mas, afinal, se a hipótese parece tão claramente estapafúrdia e inútil pelos seus resultados, qual a razão de ter sido imaginada? Bem, ouçam o LP Samambaia, lançado pela EMI-Odeon, com o pianista César Camargo Mariano e o violonista Hélio Delmiro, **esforçando-se** por parecerem norte-americanos tocando **jazz**. E terão a resposta! (Jornal do Brasil, Caderno B, Rio de Janeiro, 28/11/1981 – página 7).

“Samambaia” é considerado atualmente como uma das principais obras que representam a música instrumental **brasileira**. A forma de tocar samba ao piano desenvolvida por César Camargo Mariano e presente em todo o disco é “escola” fundamental para a maioria dos pianistas que se dedicam a estudar o samba brasileiro e suas vertentes.

<sup>100</sup> Cruz Cordeiro, citado por Marília T. Barboza da Silva e Arthur L. de Oliveira Filho, *Filho de Ogun Bexiguento*, Rio de Janeiro, Funarte, 1979, p. 160. Apud CALADO.

<sup>101</sup> Jornal do Brasil, Caderno B, Rio de Janeiro, 28/11/1981 – página 7.

Da mesma forma, as características e ritmos da música tocantina vêm sendo mal compreendidas e muitas vezes omitidas por aqueles que se dedicam aos debates sobre a identidade musical amazônica. Isso se deu, primeiramente, pelo processo de produção e industrialização do carimbó, nas décadas de 1970-80, e, atualmente, pela própria produção historiográfica sobre este período. Carlos Calado (1990) observou o mesmo problema sobre os estudos produzidos sobre o jazz no Brasil, afirmando que:

É bastante evidente que um dos fatores para que esse tipo de trabalho não tenha sido feito foi o forte caráter xenofóbico que marcou a crítica musical ou mesmo os pesquisadores durante muito tempo. Ao invés de estudar a fundo essa importante influência, optava-se por denunciá-la como nociva e ponto final (CALADO, 1990, p.221).

A construção do gênero carimbó e de uma identidade musical, apesar de muitas vezes ter sido feita em acordo com os interesses desses artistas, principalmente em função de uma autopromoção artística, perpassou pela descaracterização (pelo menos no discurso) de uma cultura regional rica e complexa, em detrimento da construção de um gênero genérico que desconsiderou e não admitiu que o homem amazônico também era fortemente influenciado e formado por processos culturais mais abrangentes. A tentativa de tradução da suposta identidade musical amazônica não atentou para o que Mário de Andrade alertava em seu *Ensaio Sobre a Música Brasileira*: “A reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela formação e adaptação dele. Não pela repulsa”. E conclui: “A invasão cultural, além de acrescentar, pode ser assimilada” (ANDRADE, 1962, p. 25). Grande parte da história dos jazzes foi escrita mediante um crivo xenofóbico e reacionário “onde o que não harmonizasse com essa visão estreita da cultura era simplesmente desprezado”. (CALADO, 1990, p.223).

Faltou também considerar, como bem observou Carlos Calado (1990), que os jazzes, tanto quanto os banguês, o samba de cacete e outros gêneros desenvolvidos no Brasil, são, antes de tudo, parte ou desdobramentos de matrizes culturais negras africanas que se afastam e se aproximam ao longo da história. Tinhorão (1966) afirma que, até mesmo os processos de desenvolvimento destes gêneros são parecidos, pois têm como característica principais: ascensão contínua; correspondem a gêneros musicais desenvolvidos por compositores de camadas sociais mais baixas (geralmente, negros oriundos da zona rural)<sup>102</sup>; e são fortemente

---

<sup>102</sup> Na região tocantina o processo se inicia com a construção de engenhos e aquisição de escravos negros para estas instituições (GARCIA; LOBATO, 2011).

executados por instrumentos de percussão. E por último, observa que estes, posteriormente, passam ao domínio da classe média.

Se nos utilizarmos do mesmo raciocínio que Calado utilizou para referir-se ao desenvolvimento social do jazz e do samba veremos que este pode ser utilizado, sem prejuízos, para descrever os processos sociais relacionados ao carimbó<sup>103</sup> e até mesmo ao banguê (considerando-se evidentemente as particularidades históricas de cada um).

Os gêneros são determinados por convenções estéticas socioculturais elaboradas ao longo das décadas. Por conta disso, a história dos grandes gêneros se confunde com os processos de modernização e massificação cultural dos países em que ocorrem, além do que, grande parte destes nem sempre são evidenciados pelos circuitos socioculturais chancelados. Ocorre que, nos processos de formação e consolidação, nenhuma forma ou gênero está isento de entrecruzamentos e transferências culturais transnacionais e transoceânicas. Napolitano (2019) sugere que, apesar da complexidade, é possível mapear a pluralidade, as conexões e os hibridismos multidirecionais e polifônicos musicais e também os processos históricos nos quais estão inseridos. Demonstra que essa circulação dos vários sons musicais entre América, África e Europa, é mais antiga do que a colonização do continente americano e explica que a música popular nasce:

A partir da instituição de outros padrões e materiais de transferências culturais, fruto de um hibridismo timbrístico e rítmico que se dá a partir do momento da colonização. Essa é a origem das músicas populares modernas de vários países americanos (...) Em meados do século XX fonograma, rádio e audiovisual produzidos para a cultura de massa, passam a ser os responsáveis pela circulação dos produtos culturais e no final do século XX os produtos digitais distribuídos pelas grandes corporações passam a ser os responsáveis pelas trocas culturais (NAPOLITANO, 2019, p. 48-49).

O autor também sugere que devemos considerar os impressos e as instituições culturais como elementos dessa construção e, que sempre há uma peculiar assimilação local dos elementos musicais (NAPOLITANO, 2019).

Apesar de não ter procedido análises musicais e também não ter adentrado e discutido sobre a formação e as características musicais regionais dos artistas que compunham o universo do carimbó dos anos de 1970, Edilson Mateus (2019) concluí acertadamente sobre os processos que se desenvolviam naquele momento, afirmando que:

No âmbito de nossa pesquisa, foi possível compreender que existem inúmeras configurações estéticas e discursivas elaboradas na produção musical do carimbó, que

---

<sup>103</sup> Edilson Mateus demonstra isso de forma muito contundente em seu trabalho “A invenção do Carimbó”

muitas vezes contrariaram os olhares estereotipados de críticos, folcloristas e da historiografia que abordou a temática. Os artistas do carimbó eram exemplares de outro universo do homem amazônico, diferente dos “caboclos” a-históricos que eram os tipos ideais elaborados pelos intelectuais. O que muitos folcloristas entendiam como “deturpação”, pensamos como inúmeras invenções de uma mesma tradição. As composições incorporavam de maneira uníssona a tradição e a modernidade que expressavam sujeitos do mundo rural e urbano na sua prática cotidiana (SILVA, 2019, p.280).

Em nossa compreensão, a construção do carimbó é um fenômeno que deve ser entendido de forma análoga ao que aconteceu com a salsa em relação à música latina e, ao jazz em relação à música americana. Atualmente, ambos os termos não representam gêneros, e sim, uma diversidade cultural de gêneros desenvolvidos em alguns países e regiões. O próprio samba e as vertentes que agregou ao longo dos anos, é um exemplo desse tipo de fenômeno.

Assim finalizamos o capítulo buscando considerar os fenômenos que se relacionam diretamente como a música produzida no Baixo Tocantins no período compreendido entre os anos de 1940-70. A seguir adentraremos a conclusão da tese onde buscaremos pontuar as principais questões investigadas na pesquisa e os resultados obtidos.

## CONCLUSÃO

A conclusão desta tese concebe a realização de um estudo que já perpassa uma década e representa para mim uma importante contribuição histórica e musical que busco oferecer à comunidade tocantina no âmbito acadêmico. Primeiramente, é importante que se pontue que a história que buscamos construir só seria viável por meio de um estudo sobre a memória direta e herdada dos músicos e sujeitos que viveram no período pesquisado, pois, não existem fontes de outra natureza sobre os grupos musicais e os sujeitos músicos. Tão importante foi perceber que, desde 2013, os sujeitos que detinham essa memória já eram poucos e, por isso, a pesquisa deveria ser feita com certa urgência. Essa percepção inicial talvez tenha sido o grande trunfo de nossa pesquisa se considerarmos que conseguimos reunir um número consistente de entrevistados (27) e produzir com estes um pouco mais de 35 horas de entrevistas. Vale ressaltar que, no presente momento, muitos já faleceram e outros não se encontram mais em condições de serem entrevistados.

Sobre os resultados de nossas averiguações, constatamos as seguintes questões:

- A história da música do Baixo Tocantins, localizada entre as décadas de 1940 e 1970, estava intimamente interligada à religião católica, à presença do negro na sociedade e às práticas de lazer. Esses três fatores contribuíram contundentemente nos processos de formação musical, construção de repertórios, performances musicais, criação de músicas e elaboração de arranjos.
- A música desse período sofreu grandes modificações. Percebemos uma mudança instrumental gradativa que se deu substituindo instrumentos confeccionados artesanalmente (com recursos da natureza) para o uso de instrumentos industrializados. Esse processo foi favorecido com o advento das *jazz bands* (conhecidos como jazzes na região) a partir dos anos de 1940. Foi primeiramente nesse tipo de formação que se introduziu instrumentos como a bateria, o sax, o bongo e as maracas.
- Os jazzes dialogavam com uma tendência musical ditada inicialmente de fora para dentro da sociedade. Esses grupos se adequavam instrumentalmente para reproduzir os ritmos popularizados pelo rádio que, coincidentemente, naquele período (início da década de 1940), adentrava à sociedade tocantina. As danças se tornavam cada vez mais uma sensação e os jazzes as propiciavam ao público. Os jazzes se tornaram os grandes responsáveis por reproduzir ao vivo o repertório veiculado pelas emissoras de rádio. Eram um braço importante da modernidade musical capaz de realizar o ciclo rádio/música/público.

— Os jazzes modificaram a forma de atuação dos músicos e contribuíram para um processo mais acentuado de profissionalização musical. Os padrões que caracterizavam as *jazz bands* que se desenvolviam mundo afora, foram, em grande medida, adotados pelos músicos do Baixo Tocantins. Obviamente, estavam adaptados e reelaborados consoante as realidades socioeconômicas e culturais locais: a valorização do desenvolvimento técnico, da atualização de repertório, de uma organização visual e instrumental, da elaboração de arranjos e, principalmente, da introdução de performances de apresentação, causaram percepções positivas no público e nos promotores de eventos e melhorou a estima da figura do músico na sociedade. Todavia, constatamos que não foram os jazzes que impeliram os músicos ao desenvolvimento técnico, à leitura musical e à elaboração de arranjos. As pesquisas demonstraram que essas habilidades já existiam em muitos mestres de música da região e estes foram responsáveis por formar uma quantidade considerável de músicos para atuar nos mais diversos ambientes sociais nos quais a música era requisitada. Sendo assim, acreditamos que os jazzes tiveram grande desenvolvimento no Baixo Tocantins, principalmente pelo fato dessa região estar repleta de músicos aptos aos padrões musicais exigidos.

— Na região Tocantina, os jazzes se desenvolveram representando “o novo”, o moderno, uma nova maneira de se apresentar. Entretanto, isso não impeliu os músicos a um rompimento com as práticas tradicionais e com os grupos musicais já existentes na região, conhecidos genericamente como “pau e corda”. Decerto, os jazzes representaram para os músicos outra possibilidade musical, mais organizada musicalmente, adequada ao ganho financeiro e a promoção social. Por isso, assumiram entre os músicos e a sociedade um *status* de maior qualidade perante os outros grupos.

— A pesquisa também pôde dar início a um estudo sobre a história social dos instrumentos na região tocantina. Conseguimos mapear a função musical que desempenhavam, dando ênfase para sua utilidade em alguns gêneros específicos. Analisamos as questões materiais relacionadas à fabricação artesanal e à introdução dos instrumentos industrializados, pontuando as mudanças que sofreram no decorrer do tempo.

Apesar de esse tipo de estudo não ser o foco principal de nossa pesquisa, a atenção dada a essas questões nos foram úteis para compreendermos melhor o universo sonoro e também as questões técnicas relacionadas aos instrumentos. Além do que, consideramos que essas informações podem ser utilizadas como fonte por alguns profissionais da música e da etnomusicologia para a elaboração de estudos mais específicos.

— O cotejamento de informações entre os grupos conhecidos como “pau e corda” dos municípios de Igarapé-Miri e Abaetetuba nos mostrou a abrangência que a música alcançava na sociedade tocantina: casamentos, batizados, funerais, trabalho, práticas religiosas, eventos políticos, cívicos e particulares. A música possuía estruturas bem definidas (instrumentais e rituais) para atender a cada um desses momentos. Também pudemos registrar e expor algumas obras através da análise de suas mensagens e do contexto social em que foram produzidas e, ainda, oferecer à sociedade a possibilidade de sua reprodução sonora.

— Por fim, adentramos à história dos sujeitos músicos no intuito de “dar nomes” e entender o ser e o fazer musical em meio a sociedade tocantina. As histórias de vida nos mostraram que a música, apesar de não ser uma profissão adequada ao sustento, era parte essencial da vida: dom, devoção, tradição, socialização, inclusão. Era a arte predominante, tão abrangente que estava distribuída em nichos de atuação: religioso, erudito, tradicional e festivo. Esses submundos musicais tinham suas regras, seus pré-requisitos, seus mestres, seus ídolos. Eram palcos de atuação, mas também de apreciação que contribuía para o desenvolvimento de talentos e para a ascensão social.

A história nos mostra que a região do Baixo Tocantins tem grandiosíssima tradição musical e que, mesmo mal compreendida em algumas ocasiões pela análise superficial ou equivocada de alguns pesquisadores e críticos que não buscaram compreender os músicos e música da região através dos processos históricos e musicais locais, pôde gerar artistas de grande relevância para o cenário musical brasileiro.

## **FONTES**

### **Entrevistas produzidas:**

Mestre Palheta (Músico). Entrevista concedida em 4 de fevereiro de 2021.

Mestre Solano (Músico). Entrevista concedida em 3 de fevereiro de 2021.

Luiz de Barros Sena (Músico). Entrevista concedida em 4 de fevereiro de 2021.

Manoel Domingos de Castro (Músico). Entrevista concedida em 27 de novembro de 2017.

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

João Gonçalves (Músico). Entrevista concedida em 9 de fevereiro de 2017.

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

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

Eládia Quaresma Farias (Esposa de Socó, mestre de banguê). Entrevista concedida em 19 de outubro de 2015.

Alaci do Carmo Lobato (Músico). 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.

Edinalzo Farias Miranda (Músico). Entrevista concedida em 3 de novembro de 2015.

Ionete da Silveira Gama (Dona Onete). Entrevista concedida em 2 de dezembro de 2014.

Aurino Quirino Gonçalves (Pinduca/Noca) (Músico). Entrevista concedida em 05 de março de 2015 e 07 de março de 2018.

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

Geraldo da Silva Sinimbú (Músico/comerciante/Adjunto de promotor/político). Entrevistas concedidas em (2015; 2016; 2017; 2018).

Maria Cléia Pantoja dos Santos (Filha do músico Manivela). Entrevista concedida em 15 de junho de 2016.

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

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

Tomas Pereira Ferreira. (Músico). Entrevista concedida em 16 de março de 2018.

Paulo Gonçalves (Pim) (Músico). Entrevista concedida em 1 de setembro de 2018.

Estelita Quaresma Pinheiro (Dona de casa, partícipe dos eventos festivos do período estudado). Entrevista concedida em 20 de março de 2018.

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

## REFERÊNCIAS

ALMIRANTE. No tempo de Noel Rosa, Rio de Janeiro, Sonora Editora, 2013.

ARAÚJO, Tonny. Balanços modernos numa terra de encantaria: breve panorama sobre a chegada do jazz no Maranhão 1, 2021.

BAKTIN, Mikhail Mikhailovich. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. Tradução de Yara Frateschi Vieira. – São Paulo: HUCITEC; (Brasília): Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BARBERO, J. M. Dos meios às mediações. Comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1997.

BARROS, José D'Assunção. O Campo da História: Especialidades e Abordagens – Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.

BECKER, Howard Saul. Mundos da Arte. Tradução Luís San Payo. Revisão Carlos Pinheiro e Raquel Mouta. – Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BECKER, Howard Saul. Outsiders: estudos de sociologia do desvio. Tradução Maria Luiza X. de Borges: revisão técnica Karina Kuschnir. – 1.ed. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” In: SCHÖTTKER, D. et al. (Orgs.). Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012 (pp. 9-40).

BERMAN, Marshal. Tudo o que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade. Tradução: Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti: 1ª reimpressão – São Paulo – SP: Editora Schwarcz Ltda, Companhia das Letras, 1986.

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.

BLOCH, Marc Leopold Benjamin. Apologia da História: Ofício do historiador; tradução, André Telles. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BURKE, Peter. Modelos e métodos” e “Teoria e mudança social”. In: *História e teoria social*. São Paulo: Unesp, 2002, pp. 39-66 e 181-230.

\_\_\_\_\_. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800*. Tradução Denise Bottmann. – São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CALADO, Carlos. *O jazz como espetáculo*. – São Paulo: Perspectiva: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

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, 1990.

CARDOSO, Ciro Flamarion. “A História na virada do milênio: fim das certezas, crise dos paradigmas? Que história convirá ao século XXI?”. In: *Um historiador fala de teoria e metodologia*. São Paulo: Edusc, 2005, pp. 151-168.

CHADA, Sonia. *A prática Musical no Culto ao Caboclo nos Candomblés Baianos*. In: III Simpósio de Cognição e Artes Musicais, 2007, Salvador. Anais... Salvador: EDUFBA, 2007. P. 137-144.

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

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

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.

COSTA JUNIOR, Antônio Braga da. *O imaginário religioso na musicalidade dos artistas de Abaetetuba (1930-1955)* – Belém: WGW Gráfica & Editora, 2008, 100 p. Coleção Cultura Ribeirinha – vol. 1.

COSTA, Emília Viotti da. *Da Monarquia a República: Momentos decisivos* – 8.ed. ver. e ampliada. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 2007.

DOMINGUES, Petrônio. *Nos acordes da raça: a era do jazz no meio afro-brasileiro*. Tempo e Argumento, Florianópolis, v. 10, n. 25, p. 66 - 98, jul./set. 2018.

FARIAS, David Rodrigues. O Comércio de Escravizados no Vale do Tocantins/PA, 1842-1887 / Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2021.

FARIAS, David Rodrigues. O comércio de escravos: Comarca de Igarapé-Miri/PA (1868-1887) – 1.ed, - Curitiba: Appris, 2020.

FERREIRA, João Carlos Vicente. Cidades do Pará: Origem e significado de seus nomes – Belém: J.C.V. Ferreira, 2003. 170p.

FIGUEIREDO, Aldrin M. de. Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929. Tese de doutorado. Campinas: UNICAMP. 2001, 316 pp.

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

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

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.

GILROY, Paul. O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência, São Paulo, Rio de Janeiro, 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos (2001).

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

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. A invenção das tradições. RJ: Paz e Terra, 1990.

\_\_\_\_\_. História social do jazz; [tradução Angela Noronha]. - Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

\_\_\_\_\_. Pessoas extraordinárias: resistência, rebelião e jazz; tradução de Irene Hirsch. Lólio Lourenço de Oliveira. – São Paulo: Paz e Terra, 1998.

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.

- KOSSOY, Boris. *Fotografia & História* – 2 ed. Ver. – São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- 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, Corrêa Lobato. *Caminho de Canoa Pequena: História do Município de Igarapé-Miri*, Gráfica Falangola Editora Ltda - Belém-Pa. 1976.
- LOBATO, Luiz Gonzaga Maciel. *Música e músicos do Tocantins: uma proposta de análise histórica* Abaetetuba-Pa, 1995. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ, 1995.
- LOBATO, Suely Sinimbú Miranda. *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.
- MELLO, Zuza Homem de. *Música nas veias: memórias e ensaios*. São Paulo; Ed. 34, 2007.
- MESQUITA, Bernardo. *Das beiradas ao beiradão – a música dos trabalhadores migrantes no Amazonas*. / Bernardo Mesquita. – Manaus: Editora Valer, 2022.
- MONTEIRO, Mário Ypiranga. *Cultos de santos e festas profano-religiosas*. Manaus: Imprensa Oficial, 1983.
- MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (orgs.). *História e Música no Brasil*. – São Paulo: Alameda, 2010.
- MORAES, Patrícia 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.
- NAPOLITANO, Marcos. *Cartografias transatlânticas da música popular nas Américas*. Revista USP • São Paulo • n. 123 • p. 45-58 • outubro/novembro/dezembro 2019.
- 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.

OLIVETO, Karla Aléssio. Vicente Salles: Trajetória pessoal e procedimentos de pesquisa em música – Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Departamento de Música da Universidade de Brasília, 2007.

PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de. O historiador e suas fontes. Carla Bassanezi Pinsky e Tania Regina de Luca (orgs.). – 1. Ed., 2ª reimpressão. – São Paulo: Contexto, 2012.

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.

PUENTES, Johnny Alarcón; GAVÍDIA, J. L. Mozant. “História e historiografia: construção de novas tendências teóricas”. In: Gilson Porto Jr. (org.), *História do tempo presente*. São Paulo:

SALLES, Vicente. Música e Músicos do Pará. 2ª ed. rev. aum. Belém: Secult. Amu-PA, 2007.

SALLES, Vicente. Sociedades de Euterpe: As bandas de música no Grão-Pará. [2ª Ed.]. Brasília: V. Salles, 1985.

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

SANTIAGO, Thiago. Parábolas do Jazz em Belém do Pará: um estudo sobre o jazz e sua relação com os músicos paraenses (1930-1931). Faculdade Integrada Brasil Amazônia. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História). Belém. 2013.

SILVA, Edilson Mateus Costa da. A invenção do Carimbó: música popular, folclore e produção fonográfica (séc. XX). – Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.

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

\_\_\_\_\_. “História Social da Música Popular na Amazônia Paraense (Séculos XIX e XX)” - Capítulo: “Ladainhas e Esmolações: Práticas do catolicismo popular como espaço de formação musical no município de Igarapé-Mirí (1940 – 1970)” Editora: Programa de Pós-Graduação em História (UFPA) Organizadores: Antonio Maurício Costa; Cleodir Moraes; Edilson Mateus Silva. Edusc, 2007, pp. 297-309.

\_\_\_\_\_. Os Jazzes de Igarapé-Mirí: dimensões culturais do entretenimento musical moderno no Baixo Tocantins (1940-1970) - Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.

TAVARES, Luiz D. Juvenal. A Vida na roça. Versos antigos e modernos do autor. Belém 1893.

THOMPSON, Edward. “Folclore, Antropologia e História Social” In: - -, As Peculiaridades dos Ingleses e outros artigos. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2001 (pp. 227-267)

\_\_\_\_\_. Costumes em Comum. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TINHORÃO. José Ramos. A História da música popular brasileira – São Paulo: Ed. 34, 1998.

\_\_\_\_\_. Música popular: do gramofone ao rádio e TV – São Paulo: Editora 34, 2014.

\_\_\_\_\_. Música Popular: Um tema em debate. – Rio de Janeiro: Editora Saga, 1966.

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

VIANNA, Letícia. O Rei do meu Baião: mediação e invenção musical. In. VELHO, Gilberto; KUSCHNIR, Karina. – Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

WEBER Max. (1986) A "objetividade" do conhecimento nas ciências sociais. In: COHN, Gabriel (org.). *Max Weber: sociologia*. São Paulo, Ática, p. 79-127.

WILLIAMS, Raymond. A Fração Bloomsbury. Plural. Sociologia, USP, São Paulo, 6: 139-168, 1º sem. 1999.

\_\_\_\_\_. Cultura. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000. 239 p.

\_\_\_\_\_. Cultura e materialismo. Tradução André Glaser. São Paulo: Ed.Unesp. 2011. 420 p.

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