



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES**

DAYSE MARIA PAMPLONA PUGET

**AMANHECEU, PAID'ÉGUA! O SONHO CABANO FAZ
SAMBA DE ENREDO NO CARNAVAL PARAENSE**

Belém-Pará
2016



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES**

DAYSE MARIA PAMPLONA PUGET

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador: Prof. Dr.^a Liliam Barros Cohen
Coorientador: Prof.Dr. Miguel Santa Brígida

Linha de Pesquisa: Interfaces em Arte, Cultura e Sociedade

Belém
2016

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFPA

Puget, Dayse Maria Pamplona, 1947 -

Amanheceu, paid'égua!: o sonho cabano faz samba de enredo no carnaval paraense / Dayse Maria Pamplona Puget. - 2016.

Orientador: Liliam Barros Cohen

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2016.

1. Carnaval – Belém do Pará - História. 2. Etnomusicologia. 3. Cultura popular – Pará. 4. Compositores - Pará I. Título.

CDD 23. ed. 394.25098115



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.**

Aos vinte e três (23) dias do mês de Junho do ano de dois mil e dezesseis (2016), as quatorze (14) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a presidência da orientadora professora doutora Liliam Cristina Barros Cohen ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de Dayse Maria Pamplona Puget, Intitulada: **Amanheceu, Paid’egua! O Sonho Cabano Faz Samba de Enredo no Carnaval Paraense**, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores **Miguel de Santa Brígida Junior; Sonia Maria Moraes Chada e Regina de Fátima Mendonca Alves** da Universidade Federal do Pará. Dando início aos trabalhos, a professora doutora Liliam Cristina Barros Cohen, passou à palavra a mestrand, que apresentou a Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela mestrand, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito **EXCELENTE** dada a recomendação de publicação integral de parte ou capítulo da referida Dissertação. A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela mestrand, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Liliam Cristina Barros Cohen, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pela mestrand. Belém-Pa, 23 de Junho de 2016.

Profa. Dra. LILIAM CRISTINA BARROS COHEN

Prof. Dr. MIGUEL DE SANTA BRIGIDA JUNIOR

Profa. Dra. SONIA MARIA MORAES CHADA

Profa. Dra. REGINA DE FATIMA MENDONCA ALVES

DAYSE MARIA PAMPLONA PUGET

Liliam Barros
Miguel de Santa Brígida Junior
Sonia Moraes Chada
Regina Alves
Dayse Maria Pamplona Puget

Ao meu pai Jucundino Ferreira Puget que plantou
em mim a busca pelo conhecimento

AGRADECIMENTOS

Antes ainda de ter iniciado o mestrado, tive ajuda de várias pessoas, algumas já eram amigas e outras se tornaram através do tempo e do convívio. Algumas nem tem ideia da importância que tiveram para que eu pudesse chegar à finalização do mestrado. Talvez a simples menção nestes agradecimentos não demonstre o quanto sou agradecida a todos, mas com certeza em minhas lembranças estas pessoas ficarão indelévelmente marcadas como bênçãos recebidas.

A Deus, pela vida e por ter permitido a conclusão deste trabalho.

À minha mãe, meu sempre refúgio.

À minha família, pelo apoio e compreensão; em especial ao meu marido, Idalcy Pamplona Filho (Cizinho), parceiro, companheiro e amigo, pelo amor e ajuda em todos os momentos em que dele precisei.

À minha orientadora, Dr^a Liliam Barros Cohen, por ter me direcionado na busca do melhor para esta pesquisa.

Ao meu coorientador, Dr. Miguel Santa Brígida, que partilhando do mesmo amor ao carnaval, me mostrou caminhos.

À coordenadora do PPGARTES, Dr^a Sonia Chada, pelos ensinamentos e apoio integral nas horas difíceis.

À querida professora Dr^a Lia Braga, por seus valiosos ensinamentos.

À Wania Contente, sempre solícita, me instruindo e orientando em minhas dúvidas.

Aos colegas do mestrado na partilha de momentos inesquecíveis.

A Ednésio Texeira Pimentel Canto pelo companheirismo e amizade.

Aos compositores Dr. Alfredo Oliveira, Edyr Proença (in memoriam), Edyr Augusto Proença, Antonio Carlos Maranhão (in memoriam), Davi Miguel dos Santos (in memoriam), Laury Garcia, Ronaldo Franco, Osvaldo Garcia, Albertino Garcia (in memoriam) e Paulo André Barata.

A Edgar Augusto Proença, pela grande colaboração.

Aos fundadores da Escola de Samba Acadêmicos da Pedreira: Regina Alves, Waldir Fiock, José das Graças Cassiano (Cachorro) e Edson Berbary, a quem também devo a revisão da introdução e dos capítulos I e II deste trabalho.

Ao Dr. Luiz Guilherme Pereira.

Ao amigo Ademir da Marcação.

Ao amigo Alcyr Guimarães.

À Regina Celi dos Santos.

Ao Dr. José Ruy Henderson Filho pela organização e formatação deste trabalho.

À Bechara Gabi, que, mal me conhecendo, me disponibilizou seu acervo sobre carnaval.

Às minhas amigas mestras Letícia Silva e Glaucia Freire pela ajuda e estímulo.

À Vanessa Trópico, pela providencial ajuda.

À Suely Paraense Vidal

À Adal Dias, que me acolheu e me deu carinho.

À Maria de Lurdes Bezerra por ter me presenteado volumes do Belém Folia.

A todos os funcionários do PPGARTES.

Como é que a gente faz samba enredo? Oh, cara! Fazer samba enredo é difícil porque a primeira coisa: você tem... O Martinho da Vila uma vez falou uma palavra, sabe? Falou uma frase, eu achei incrível – Tu tem que namorar com o enredo, tem que gostar do enredo, se tu não gostar, não adianta, fazer o que? Tu tem que gostar, alguma coisa que te atrai que tu sabe que pode florir, sabe como é? Tem que gostar, tem que namorar, como Martinho da Vila fala.

Albertino Garcia

RESUMO

PUGET, Dayse. **Título:** Amanheceu, Paid'égua! O Sonho Cabano faz Samba de Enredo No Carnaval Paraense. 2016. 202 fls. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, UFPA, Belém.

A proposta desta pesquisa tem como foco os processos criativos de três sambas de enredo compostos para três escolas de samba de Belém do Pará: *Amanheceu* (1985), do *Grêmio Recreativo Jurunense Rancho Não Posso Me Amofiná*; *Paid'égua* (1986), do *Império de Samba Quem São Eles*, e *Sonho Cabano* (1985) da *Escola de Samba Acadêmicos da Pedreira*. O objetivo geral é investigar aspectos dos processos criativos destes sambas. Em se tratando de uma pesquisa cujo objeto está inserido em escolas de samba, ela se embasa no contexto da Etnomusicologia a partir do olhar de teóricos que a fundamentaram. Os objetivos específicos visam: conhecer a trajetória artística dos compositores dos sambas objetos do projeto; verificar os aspectos históricos das três escolas de samba já referidas e analisar os três sambas enredo. Para tanto, levou-se em consideração as trajetórias artísticas dos seus compositores, o histórico do carnaval em Belém do Pará e das três escolas de samba onde os sambas enredo tiveram suas origens. O processo metodológico apoiou-se em levantamento bibliográfico relativo às áreas do conhecimento que abrangem: carnaval, carnaval paraense, história oral, etnomusicologia, samba, samba de enredo, ditadura militar e Cabanagem. Procedeu-se levantamento documental em jornais, revistas e periódicos em busca de subsídios incluindo imagens. O trabalho de campo foi dirigido para a elaboração de entrevistas semi estruturadas que foram realizadas com os compositores dos três sambas de enredo e também com algumas pessoas que, embora não estejam no rol dos compositores, apresentam trajetórias marcantes no carnaval paraense. Após a obtenção dos dados procedi à análise dos sambas e dos processos criativos dos seus compositores.

Palavras-chave: Samba enredo. Processos criativos. Escolas de samba. Carnaval paraense.

ABSTRACT

PUGET, Dayse. **Título:** Amanheceu, Paid'égua: O Sonho Cabano faz Samba de Enredo no Carnaval Paraense, 2016. 202 fls. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, UFPA, Belém.

This research focuses on the creative process used to compose three samba themes of Belém do Pará samba schools: Amanheceu (1985), Grêmio Recreativo Jurunense Rancho não posso me Amofiná; Paid'égua (1986), Samba Empério quem são eles, and Sonho Cabano (1985) Academicos Escola de Samba da Pedreira. The overall goal is to investigate aspects of the creative processes of these sambas. Since the studied object is samba schools, it was grounded in the context of Ethnomusicology and from the theorists' perspectives. The specific objectives are to: To know the artistic career of the composers of the sambas mentioned, to check the historical aspects of the three samba schools, and analyze the three samba themes. Therefore, we took into account the artistic trajectories of their composers, carnival history in Belém do Pará and the three samba schools where the samba themes had their origins in. The methodological process relied on literature on general carnival, paraense carnival, oral history, ethnomusicology, standard samba, samba themes, military dictatorship and Cabanagem movement. The research was also based on documentary survey in newspapers, magazines and periodicals in order to obtain grants including images. The field work was directed to the development of semi-structured interviews with not only the composers of the three samba themes but also some people who although not on the list of composers, show marked paths in Para carnival. After obtaining the data, the analysis of the sambas and the creative processes of their composers was proceed.

Keywords: Samba theme. creative process. Samba schools. Para carnival.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1 – Corso – Carnaval burguês	35
Fotografia 2 – Escola de Samba Tá Feio	39
Fotografia 3 – Capitão Fuinha	41
Fotografia 4 – Estandarte Universidade de Samba Boêmios da Campina	42
Fotografia 5 – Porta - estandarte Rubens Lobato	43
Fotografia 6 – Sambista	47
Fotografia 7 – Rua Carlos Gomes com a Avenida 15 de Agosto	48
Fotografia 8 – Quadra Raimundo Manito	56
Fotografia 9 – Casa onde foi fundado o Império de Samba Quem São Eles	56
Fotografia 10 – Associação Carnavalesca Bole Bole 2016	69
Fotografia 11 – Dayse Puget com Idalcy Pamplona Filho	70
Fotografia 12 – Rancho Não Posso Me Amofiná	71
Fotografia 13 – Osvaldo Garcia e Dayse Puget	86
Fotografia 14 – Alfredo Oliveira e Dayse Puget	72
Fotografia 15 – Grupo da Casa do Gilson	100
Fotografia 16 – Davi Miguel	101
Fotografia 17 – Edyr Proença	106
Fotografia 18 – Edyr Augusto Proença	109
Fotografia 19 – Laury Garcia	112
Fotografia 20 – Ronaldo Franco	115
Fotografia 21 – Paulo André Barata	117
Fotografia 22 – Abaixo a Ditadura Militar	153
Fotografia 23 – Comissão de frente Rancho 1985	160
Fotografia 24 – Carro abre alas do Rancho 1985	161
Fotografia 25 – Foto aérea de Belém do Pará	163
Fotografia 26 – Vinil Paid'égua	166
Fotografia 27 – Carro alegórico Fazer Amor com Amor	174
Fotografia 28 – Carro alegórico Aguardente	174
Fotografia 29 – Carro alegórico Saber Envelhecer	175
Fotografia 30 – A Tragédia do Brigue Palhaço	177
Fotografia 31 – Vinil Sonho Cabano	184
Fotografia 32 – Engenho Murucutu	186
Fotografia 33 – Cabeça de Angelim	187

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Carnaval de 1867.....	34
Figura 2 – Símbolo do Rancho.....	56
Figura 3 – Símbolo atual do Quem São Eles.....	62
Figura 4 – Sandroni (2001, p. 28)	125
Figura 5 – Sandroni (2001, p. 29)	126
Figura 6 – Sandroni (2001, p. 29-30)	127
Figura 7 – Sandroni (2001, p. 32)	136
Figura 8 – Sandroni (2001, p. 32)	136
Figura 9 – Sandroni (2001, p. 35)	136
Figura 10 – Charge Ubiratan Porto.....	152
Figura 11 – Partitura Paidégua (início).....	169
Figura 12 – Partitura Paidégua (continuação)	169

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 – ESCOLAS DE SAMBA EM BELÉM DO PARÁ	26
1.1 Breve histórico do carnaval e sua inserção em Belém do Pará	26
1.2 Aspectos históricos da formação das escolas de samba de Belém do Pará	38
1.3 O Grêmio Recreativo Social Jurunense Rancho Não Posso Me Amofiná	48
1.4 Associação Cultural Recreativa e Carnavalesca Império de Samba Quem São Eles	57
1.5 O Grêmio Recreativo Cultural e Social Acadêmicos da Pedreira	64
1.6 Breves considerações sobre o carnaval atual em Belém do Pará	68
CAPÍTULO 2 – AQUELE QUE TRANSFORMA EM SAMBA UM SONHO SONHADO	73
2.1 O processo criativo na Etnomusicologia	73
2.2 O compositor de samba enredo	80
2.3 A trajetória artística dos compositores de Amanheceu	85
2.3.1 Osvaldo Garcia	85
2.3.2 Albertino Garcia	89
2.3.3 A parceria de Albertino Garcia e Osvaldo Garcia	90
2.4 A trajetória artística dos compositores de Paid'égua	92
2.4.1 Alfredo Oliveira	92
2.4.2 Antonio Carlos Maranhão	96
2.4.3 Davi Miguel	99
2.4.4 Edyr Proença	106
2.4.5 Edyr Augusto Proença	108
2.4.6 Laury Garcia	111
2.4.7 Ronaldo Franco	115
2.5.A Trajetória artística dos compositores do Sonho Cabano	117
2.5.1. Paulo André Barata	117
2.5.2. A parceria de Alfredo Oliveira e Paulo André Barata	120
CAPÍTULO 3 - O SAMBA ENREDO	121
3.1 Samba: uma breve revisão bibliográfica	121
3.2 O samba enredo	134
3.3 O samba enredo paraense	145
3.4 O samba enredo Amanheceu	151
3.4.1 Fatos determinantes na escolha do enredo	152
3.4.2 O processo criativo do Amanheceu	155
3.5 O samba enredo Pai d'égua	162
3.5.1 Fatos determinantes na escolha do enredo	165
3.5.2 O processo criativo do Paid'égua	166
3.6 O samba enredo Sonho Cabano	175
3.6.1 Fatos determinantes na escolha do enredo	178
3.6.2 O processo criativo do Sonho Cabano	180
CONSIDERAÇÕES FINAIS	192
REFERÊNCIAS	196

INTRODUÇÃO

Madrugada de um dia qualquer do ano de 2001. Acordei repentinamente com uma sensação estranha. Quis continuar a dormir. Não consegui, porém. Após um tempo sem sucesso, saí da cama e do quarto. Fui à sala e deitei no sofá. A sensação foi se revelando como saudade. Aos poucos, me vi criança bem pequena. Estava sentada na Praça da República¹. As imagens inicialmente nubladas, aos poucos foram se tornando cada vez mais claras. Fechei os olhos e paradoxalmente fui revendo cenas carnavalescas assistidas por mim naquele lugar.

Eu devia ter talvez quatro anos de idade. O local era um daqueles de dia de batalha de confete. Uma irrequieta tia, logo cedo, me avisava: “Hoje vou assistir o desfile das escolas, mas não vou levar nenhum rabo comigo”. Sabia que era comigo a questão. Comecei a chorar.

Afinal também queria ir e não aceitava que meus irmãos mais velhos fossem, e eu não. De tanto chorar, minha tia aquiesceu minha companhia, não sem antes advertir que “só venho embora quando a última escola desfilar, e quem tiver sono vai dormir na calçada!”.

Fomos para a praça. Torcia para que não me levassem de volta antes de ver minha escola o *Boêmios da Campina* – desfilar. O tempo do desfile entre uma escola e outra era muito grande, por isso corria certo temor de que minha tia tomasse aquela atitude, pois nossa casa estava bem próxima de onde estávamos.

Não aguentei o sono, dormi. Só fui acordada pelo barulhão da bateria da escola do meu coração. Os tamborins, repiques, surdos se confundiam com o ritmo acelerado do meu coração. Vi a comissão de frente; o porta estandarte. Fui vendo toda a escola.

Sons e cores em profusão. Uma maravilha! De primeira eu havia me apaixonado pelo carnaval. Voltei para a cama; tentava chamar o sono, porém, as cores e os sons continuavam repercutindo em mim. Aos poucos, uma música foi-se fazendo em

¹ Localizada no Bairro da Campina, foi inicialmente um terreno descampado a que chamavam Largo da Campina, foi usado como cemitério de escravos e pessoas pobres. No século XVIII durante o período colonial comportou um imenso armazém para guardar pólvora e toma a denominação de Largo da Pólvora. Em homenagem a D. Pedro II foi conhecido como Largo Pedro II. Em 1878 passou a ter seu nome definitivo pela construção do monumento à República em homenagem à troca de regime. Foi o intendente Antonio Lemos em 1878 que lhe deu as belas características que tem hoje. Disponível em: www.belemonline.com.br/site/index.php?option=com_content&view=article&id=29:praça-da-republica&catid=47:pracas&Itemid=8 –

minha cabeça, cujos versos diziam que: *criança fui e não sou mais, mas a saudade nem com o tempo se desfaz.*

Eu morava próximo à antiga *Quinze de Agosto*, hoje Avenida Presidente Vargas. Conosco estava tia Bibi, irmã da minha mãe, louca por festas e eventos culturais, desde que envolvessem música e dança. Solteira e não tendo filhos, ajudava minha mãe na criação dos sobrinhos.

Tempo de carnaval, tia Bibi ao ouvir o primeiro toque de um surdo, corria para a rua e, atrás, os sobrinhos agarrados às suas saias. A Quinze de Agosto ficava apinhada, e nós com tia Bibi, no meio daquele povo.

As batalhas de confetes se constituíam eventos de grande interesse. Vinha gente de todos os bairros, enfrentando a chuva tão comum em Belém e que aumenta ainda mais nos meses em que ocorre o carnaval.

Eu era uma criança pobre, de poucos brinquedos, que só os ganhava em cada Natal. Minhas roupas e sapatos eram suficientes para ir à escola e à missa dominical. A casa que nos acolhia, pequena, de porta e uma janela, podia ser chamada de velha. Primeira filha, eu vivia cerceada por uma intensa e severa vigilância de meus irmãos e de meu pai. Tudo o que fazia era observado por eles. Todavia mesmo assim, encontrei em um domingo de carnaval, uma brecha e ganhei o mundo em um improvisado bloco infantil de “sujos”.

Burlando a vigilância familiar, consegui reunir uma dúzia de amiguinhos para sairmos a rua. Pinteí a mim e a todos eles com carvão. Cada um trouxe de sua casa uma panela e uma colher de pau. Estava formado meu bloco e iniciamos nosso “monumental desfile”. Ele era o único a desfilar na rua e estava sendo visto por todos. Foi a glória.

Uma menina, vizinha nossa, rica e mimada, que não brincava nem falava com gente pobre feito nós do bloco, torceu o nariz quando o bloquinho de tisanados de carvão desfilava em frente à sua janela. Tive a certeza de que ela estava morrendo de inveja de tudo que eu tinha e era naquele momento. Anos mais tarde, compreendi o que talvez a minha vizinha houvesse sentido.

Não, evidentemente, a inveja pequeno-burguesa do dinheiro ou da inconsciência política (afinal, quem, no nosso mundo está mesmo preocupado com isso?), mas a inveja da alegria, da vontade de viver, de uma energia e generosidade inesgotáveis que nem o trabalho em condições miseráveis consegue liquidar. Esse é o paradoxo (MATTA, 1997, p.176).

Esse fato, de a vizinha me ver passando livre, deslumbrante, me dava a entender que o carnaval possibilitava, mesmo por alguns momentos, a glória de poder ser superior aos que tinham roupas, sapatos, brinquedos e uma boa casa para morar. Ali eu reinava soberana.

Veio a adolescência, nela continuei minhas incursões pelo carnaval, sempre com o apoio e cumplicidade da minha tia. Tinha a sensação de liberdade que o carnaval propicia, embora, no cotidiano, não fosse assim. Bastava ver a opressão que a ditadura militar trazia para o país e particularmente para dentro da minha casa.

Meu pai tinha convicções de esquerda, por isso vivíamos a cada momento o temor de vê-lo preso. Em diversas madrugadas eu o ajudei a queimar livros considerados subversivos. Queimávamos página por página e as colocávamos no vaso sanitário.

Lembro-me bem desses momentos, porque um dos quartéis usados pelos donos do poder em Belém ficava na Rua Vinte e Oito de Setembro², bem atrás de nossa casa.

Afora isso, aos domingos da quadra momesca, íamos para a Praça da República que, nessa época, era o reduto do carnaval. Circundávamos a praça por completo. Iniciávamos na esquina da Osvaldo Cruz, íamos até a esquina da Av. Nazaré e de lá retornávamos.

Divertia-me muito com as figuras carnavalescas que se concentravam no trajeto. Havia a *morte*, o *morcego*, o *diabo*, a *noiva grávida* que, abandonada, exibia um barrigão prestes a dar à luz. Homens travestidos de mulher ostentando uma região glútea avantajada que provocava gargalhadas ao passar. Havia a impagável figura do *Doutor Passa o Pau*. Essas e tantas outras figuras se misturavam as pessoas não fantasiadas, como eu.

Durante o passeio pairava certa apreensão, pois tínhamos que ter muito cuidado, visto que, a qualquer momento, um esguicho de *lança perfume* atingiria o olho de alguém mais distraído, provocando dor fugaz, mas de grande intensidade.

O lança perfume era o objeto do desejo de todas as crianças e adolescentes daquela época. Inicialmente era fabricado em metal de forma cilíndrica dourada, esteticamente bonita. Depois, passou a ser de vidro.

² Os locais das prisões se concentravam na área central da cidade, durante o primeiro momento da ditadura, antes da liberação do Ato Institucional nº 5 (1968). Locais como a 5ª Companhia de Guarda, que hoje abriga o espaço da Casa das Onze Janelas, no bairro da Cidade Velha e no prédio da Central de Polícia, local em que existiu o DOPS em Belém. Atualmente nesse ponto funciona a Seccional Urbana do Comércio. Disponível em ufrgs.br/iluminatura/article/viewFile/100765848

Também se jogava lança perfume em alguém por quem se tivesse interesse em um possível namoro, ou em quem se tivesse algum tipo de mágoa, raiva ou coisa assim. Era comum se cheirar o líquido, o que causava um estado eufórico.

Havia também os blocos de sujo. Seus componentes saíam com fantasias improvisadas de papel crepom, roupas velhas, tismados de carvão e até vestidos com jornais. Alguns foliões nem se fantasiavam, iam de “cara lavada”, mas, “cheios” de bebida alcoólica, que era consumida largamente enquanto passavam pela avenida.

Alguns resquícios dos antigos *corsos* se faziam presentes. Carros alugados por famílias abastadas, ou caminhões de capota. Traziam toda a família e amigos. Percorriam as ruas onde houvesse aglomeração carnavalesca.

Passado esse tempo, graduei-me em Medicina pela Universidade Federal do Pará, mesmo que cultivasse o sonho de me dedicar à música. Ter uma filha médica era a realização do desejo de meu pai, que também gostava de música, mas achava que os filhos deveriam ter uma formação em nível superior.

Em sua visão, ser músico não era uma profissão rentável, além do que, sendo mulher, eu ainda estaria sujeita a comentários pouco recomendados pela sociedade. Para ele as artistas não tinham boa reputação moral.

Mesmo assim enveredei na música: acordeom, violão, sempre de maneira furtiva. Aprendi a cantar ninando meus irmãos menores, repertórios que aprendia com meu pai, que adorava me ouvir cantar.

Compunha desde criança, mas não tinha noção de como materializar aquilo que vinha em minha mente a qualquer hora e em qualquer lugar onde estivesse, sem que eu tivesse a intenção de compor. Era como se a simples visão de uma imagem da natureza ou de um objeto fosse disparado um gatilho. Esse gatilho provoca em mim ainda hoje, uma incrível dor de cabeça e aumento da temperatura corporal que só desaparecem quando termino de escrever a letra da música.

Mais tarde, já em meu segundo casamento (desta feita com um músico), consegui transformar minhas ideias em músicas e passei a compor de forma mais organizada. Minhas primeiras composições desta nova fase foram selecionadas para festivais estaduais, obtendo algumas premiações.

O samba foi o gênero musical com que me identifiquei desde criança. Aprendi com meu pai os sambas de Noél Rosa, seu compositor preferido, e cresci cantando esses sambas. Cheguei a compor alguns, sendo um deles *Deixa Eu Ser Menino*, premiado em 3º lugar no 1º Festival de Música da UFPA.

Concluí o curso técnico em flauta transversal pelo Instituto Estadual Carlos Gomes, entretanto optei pela percussão popular. O pandeiro, o tamborim, o afoxé e o xequerê passaram a integrar de forma efetiva a minha musicalidade, justamente pela minha preferência pelo samba. Um deles, *Eu faço samba*, - ainda inédito, tem na letra, o resumo do que este gênero musical representa na minha vida:

*Eu faço samba
Eu faço samba porque é de coração
Faço outras coisas, mas por obrigação
Acredite ou não*

*No samba eu elevo meu astral
Viver sem samba é viver muito mal
Por isso eu canto e faço samba sim
Acho que o samba até nasceu pra mim*

*No samba eu me sinto a vontade
Sambar pra mim, é ter felicidade
Por isso eu canto e faço samba sim
Acho que o samba até nasceu pra mim*

O carnaval sempre me trouxe uma intensa alegria, mas não me satisfazia somente assistir os desfiles, queria desfilar no asfalto, ouvindo a marcação do surdo bem de perto, sambar e cantar o samba de enredo da escola.

Em 2001 materializei esse sonho ingressando na ala da harmonia da extinta *Organização Não Governamental Tradição Guamaense* e com ela ganhei o tricampeonato. Eu era a única mulher a compor a ala da harmonia, fazendo a 2ª voz no samba de enredo.

Esta experiência me revelou os bastidores da escola, onde os puxadores dos sambas são em quase sua totalidade representada por figuras do sexo masculino. Para fazer parte desta ala, foi preciso muita determinação e força de vontade.

Na *Tradição Guamaense* observava os ensaios da bateria, mestre sala e porta bandeira e comissão de frente, e minha paixão pelo carnaval tomou novos rumos. A estrutura da escola e o aprendizado do samba de enredo me levaram a procurar melhor entender todo o trabalho que antecede o desfile de uma escola de samba.

Nada, entretanto, foi mais emocionante que desfilar na avenida, vestindo as cores da escola, cantar, suar, dançar e chorar de emoção e ver o sol nascer em plena avenida do samba.

Em 2010 participei do *Primeiro Festival de Marchinhas Carnavalescas do Estado do Pará* concorrendo com duas músicas. Eu era a única representante feminina no evento, e para meu desespero, *Pé Direito* uma das duas músicas, seria a primeira na ordem de apresentação.

Cantei *Pé Direito* e meu amigo Cleison Duarte cantou *Réquiem Para o Carnaval*. Fui duplamente premiada, com o 1º lugar com *Pé Direito* e o 3º lugar com o *Réquiem*. *Pé Direito* é uma música de estímulo à vida, mas *Réquiem Para o Carnaval* traz a nostalgia dos antigos carnavais dos quais nunca esqueci, eis a letra:

*Hoje, hoje eu vou dançar.
Com a fantasia que eu ganhei da minha avó
Vou me enrolar em serpentinas
Lambuzar em purpurina e sair dançando só.
Hoje o que eu sinto na verdade
É muita, muita saudade dos velhos carnavais
A máscara fazia o anonimato pra se sair do recato
E ser apenas, mais um
Onde anda a minha poesia que no carnaval fazia
Se sonhar na multidão
Acordem pierrôs e colombinas
Porque a saudade reina em nossos corações.*

Também em 2010 participei do grupo cênico *Cantores Contemporâneos* - Projeto de extensão da UFPA- PROEX, coordenado pela professora e doutora da Universidade do Estado do Pará - Ana Souza.

Esse projeto denominado *O Abre Alas*, apresenta um repertório de antigos carnavais. Este trabalho foi deveras importante, nele relembrei músicas que havia aprendido com meu pai que já fez sua grande viagem.

O carnaval parecia não me deixar de lado, em 2013 fui procurada por um grande amigo, o compositor Daniel Bastos, meu parceiro em algumas composições, para compormos um samba de enredo para o festival do *Império de Samba Quem São Eles* para o carnaval de 2013³. Não fomos os vencedores, mas a experiência foi muito válida. Além de compor, passei a cantar em alguns eventos, principalmente no *Uirapuru*, grupo musical de samba e choro, onde iniciei pesquisas musicais

³ Aceitei o convite como uma nova e empolgante experiência. Fiz um samba tendo como parceiros além de Daniel Bastos, Cizinho e Diego Xavier. O enredo era *Ser paraense*, me colocando frente a frente com o que acontece nos festivais de samba de enredo, onde ocorrem rivalidades e desentendimentos na luta pela fama de ser o compositor que vai colocar seu samba na avenida.

relacionadas aos sambas de grandes compositores como Noël Rosa, Cartola, Nelson Cavaquinho, Zé Kéti, Ivone Lara e tantos outros.

Como integrante deste grupo musical participei ativamente de vários momentos do Festival Internacional de Música do Pará, promovido pela Fundação Carlos Gomes e pelo Governo do Estado, como cantora, percussionista e pesquisadora musical.

Minhas composições musicais não se referem somente ao samba e carnaval. Em 2015 participei da *3ª Etapa da 14ª edição do Festival de Música do Servidor Público (SERVIFEST)*, realizada em Belém-PA, como compositora e intérprete, com a música autoral (valsas) *Descompasso da Espera*.

O carnaval entrou na minha vida acadêmica quando estava na graduação em música. Em determinado momento fui avisada que, deveria pensar e escolher um tema para o meu Trabalho de Conclusão de Curso. O tempo se esgotou e em sala de aula a professora perguntou qual o meu tema, e como num filme revivi os meus momentos carnavalescos e, de supetão, falei que seria sobre carnaval⁴.

Em 2013 decidi me afastar definitivamente da Medicina me dedicando somente para o mestrado. Minha decisão foi motivada pela necessidade de maior disponibilidade de tempo e também por problemas de saúde.

No início de 2014 ingressei no Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia – GPMIA. Este grupo criado em 2007 é coordenado pela Dra. Liliam Barros Cohen e é vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará – UFPA e tem como objetivo fomentar e produzir conhecimentos sobre as práticas musicais diversas da região amazônica.

Este grupo se constitui em uma iniciativa pioneira na área de Etnomusicologia tanto na UFPA quanto na região Norte e integra não só a Etnomusicologia como também a Musicologia Histórica.

⁴ O carnaval e o samba de enredo aconteceram em minha formação acadêmica como processo de inclusão social no projeto do Ponto de Cultura do Grêmio Recreativo Escola de Samba Piratas da Batucada, escola de samba do populoso Bairro da Pedreira em Belém do Pará. Este projeto tinha entre seu público alvo crianças de 7 a 14 anos em situação de risco social, através de oficina de aprendizado dos toques de percussão dos instrumentos de bateria de escola de samba. Durante seis meses aproximadamente vivenciei uma experiência única ao conviver com elas durante as oficinas que aconteciam sempre aos sábados. Pude ver o talento e a determinação daqueles meninos humildes, alguns apresentando crescimento abaixo da idade, mas que, percutiam os instrumentos com seriedade determinação e adultos. Com eles compartilhei maravilhosos momentos que ficaram para sempre em minhas memórias. Encantei-me com os seus toques percussivos, pela primeira vez pude ver e ouvir de perto cada instrumento individualmente, em conjunto e a importância de cada um deles na formação da bateria de uma escola de samba. Conversar com os meninos sentir a paixão deles pelo carnaval me contagiou e tal forma que chorei ao apresentar esta experiência na defesa do meu TCC (Nota da autora).

O GPMIA funciona como um centro de referência no estudo da música indígena como um todo. Também comporta um acervo constituído pelos trabalhos de Etnomusicologia realizados individualmente pelos alunos na elaboração de suas dissertações de mestrado.

Consolidando e dando apoio ao GPMIA, foi criado em 2010 o Laboratório de Etnomusicologia da UFPA. O Laboratório de Etnomusicologia (LabEtno) realiza a conservação e acervo de documentos audiovisuais originados do GPMIA, GEMAM e GEMPA, se constituindo como uma iniciativa pioneira na área de Etnomusicologia da Universidade Federal do Pará.

O Grupo de Estudos Musicais na Amazônia (GEMAM) é cadastrado no diretório de grupos de pesquisa do CNPq e tem certificação pela Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da Universidade do Estado do Pará (UEPA), desde o ano novembro de 2010. É coordenado pelo professor e Doutor Paulo Murilo Guerreiro do Amaral.

Participam deste grupo: docentes e discentes dos cursos de Licenciatura Plena em Música e em Letras desta instituição educacional, além de pesquisadores externos vinculados ao Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) da Universidade Federal do Pará (UFPA), docentes e discentes do curso de letras da UEPA e pesquisadores da UFPA.

O GEMAM desenvolve projetos de pesquisa e realiza estudos dirigidos na área de Etnomusicologia além de organizar eventos científicos com regularidade.

O GEMPA criado em 2012 e coordenado pela professora e Doutora Sonia Chada, é um grupo de estudos que se propõe a investigar, e produzir conhecimentos sobre diversas práticas musicais que existem no Pará. Para tanto, trabalha com duas linhas de pesquisa: Práticas Musicais; Teorias e Interfaces Epistêmicas em Artes.

O principal projeto deste grupo é *Prática musical no Pará*, que se constitui em uma prática contínua que abriga vários subprojetos de pesquisa, de extensão e iniciativas provenientes das disciplinas da graduação e pós-graduação. No ano de 2013 o projeto foi aceito para a realização de pós-doutorado no PPGA/IFCH/UFPA.

Iniciei minhas pesquisas no GPMIA com o artigo *Os Blocos e as Escolas de Samba: a resistência do Carnaval em Belém do Pará*, que foi apresentado e publicado no Simpósio Internacional de Música na Amazônia realizado em Manaus em 2014.

Este trabalho se constitui em um mapeamento dos blocos e escolas de samba que desfilam atualmente em Belém do Pará demonstrando a resistência da tradição do

carnaval em Belém. Durante o mestrado participei ativamente do grupo de estudos do GPMIA

Em 2014 ingressei no Mestrado do PPGARTES. Passei então a desenvolver atividades no Laboratório de Etnomusicologia. Participei como palestrante, no I Ciclo de palestras deste laboratório com o projeto de pesquisa *Amanheceu, Paid'égua! O Sonho Cabano faz Samba de Enredo no Carnaval Paraense* em 05/11/2015. O mesmo projeto foi apresentado em 11/12/2015, na II Jornada de Etnomusicologia.

Este projeto se constitui na minha dissertação de mestrado. Um dos fatores que me levou a esta escolha foi o meu processo de composição musical associado à vontade de conhecer o processo composicional de sambas de enredo.

Escolhi para tanto os sambas enredos: *Amanheceu, Paidégua* e *Sonho Cabano*. As escolhas destes sambas são justificadas: *Amanheceu* por se inserir na luta pelas Diretas Já, além de ter me cativado pela beleza da melodia e letra; *Paidégua* por ser um vocábulo de uso generalizado entre o povo paraense do qual faço parte, e *Sonho Cabano* por tratar de um episódio histórico paraense que embora tenha causado um grande impacto na vida dos paraenses, ainda não é suficientemente estudado.

O carnaval também me inspirou porque, assistindo um vídeo na disciplina Etnocologia, onde Dona Zica, mulher do compositor Cartola frente à pergunta “O que o carnaval lhe proporcionou?”. Ela responde: “A vida!” (JABOR, 2009).

Com relação ao meu acervo, durante o mestrado participei da ANPPOM em 2015, evento realizado em Vitória, no Espírito Santo. Neste evento apresentei meu projeto de pesquisa *Amanheceu, Paid'égua! O Sonho Cabano Faz Samba de Enredo no Carnaval Paraense*. Em dezembro de 2015 no VII Fórum Bienal de Pesquisa em Artes – Pele da Arte, realizado em Belém do Pará, apresentei a comunicação de título - *Sonho Cabano: história trágica em samba de enredo*. Estes dois trabalhos também já foram publicados.

Fazendo parte da programação II Gira de Artistas-Pesquisadores do Grupo Tambor – Grupo de Pesquisa em Carnaval e Etnocologia liderado pelo Dr. Miguel Santa Brígida⁵, apresentei a palestra de título: *Amanheceu! Paid'égua, Um Sonho Cabano Faz Samba de Enredo no Carnaval Paraense* em 25 /9/2015.

⁵ Entre seus trabalhos publicados relacionados ao tema carnaval encontram-se a dissertação de mestrado pela universidade da Bahia - UFB de título – O Auto do Círio: drama, Fé e Carnaval em Belém do Pará (2003) e como tese de doutorado também pela Universidade da Bahia - O Maior Espetáculo da Terra: o Desfile das Escolas de Samba do Rio de Janeiro como Cena Contemporânea na Sapucaí (2007).

O grupo em questão é coordenado pelo professor e pós-doutor em Artes Cênicas, Miguel Santa Brígida, tendo como colaboradora a professora e doutora Ana Flávia Mendes Sapucahy.

O TAMBOR desenvolve desde 2008 pesquisas dirigidas ao carnaval em seu processo histórico, sua espetacularidade e os vários processos criativos dentro das suas diversas linguagens. Este grupo tem parcerias com a UNIRIO, a UFBA e a UERJ e promove suas ações na graduação, mestrado e doutorado.

A Etnocenologia é uma disciplina nova e transdisciplinar proposta em 1995 e registrada no V Colóquio Internacional de Etnocenologia que se realizou em Salvador Bahia no período de 25 a 29 de agosto de 2007. Esta nova disciplina abarca diversos estudos a partir do cênico.

Os estudos da cena, aí inclusas as diversas formas espetaculares envolvendo o teatro, a dança e a música, serviriam para situar, de forma estrutural e coordenadas, as características do treinamento dos executantes (artistas ou especialistas da cena), de seus modos específicos de apresentação pública e das variantes de fruição e recepção desses fenômenos (BIÃO, 2009, p. 89).

Além desses objetos de estudo, a Etnocenologia tem outros objetivos quais sejam: contribuir para a discussão da ética e seus valores; dos valores estéticos e políticos que estão associados às diversas formas cênicas espetaculares, afirmando desta forma o caráter de intencionalidade da “variação dos estados de consciência, tanto individuais quanto coletivos, necessários para a identificação dos fenômenos da cena” (BIÃO, 2009, p. 89).

Incluir o desfile das escolas de samba nos estudos da Etnocenologia é bem justificado nesta afirmação.

O Maior Espetáculo da Terra, em sua concepção contemporânea de cortejo dramático, apropriou-se, portanto, de maneira definitiva, dos principais processos, técnicas, teorias, pesquisas e principalmente dos importantes nomes da cena teatral, coreográfica e performática do Brasil que, incorporados à sua criação, o credibilizam-no, redimensionam e projetam para o mundo todo como uma prática artística e cênica sem precedentes ou similares em nenhum outro lugar, abrindo um denso espaço para outras futuras experimentações (SANTA BRÍGIDA, 2007, p.150).

Um dos pilares da Etnocenologia é o PCHEO - Práticas e Comportamentos Humanos Espetaculares Organizados, que comporta três Subgrupos: Artes do Espetáculo, Ritos Espetaculares e Formas Cotidianas de Papéis Sociais. O Carnaval é a arte da espetacularidade.

O termo *espetacularidade* diz respeito a algumas interações humanas onde “se percebe a organização de ações e do espaço em função de se atrair e prender a atenção e olhar de parte das pessoas envolvidas. Ai então, de modo – em geral - menos banal e cotidiano que no caso da teatralidade...” (BIÃO, 2009, p. 44).

O desfile das escolas de samba se constitui em um espetáculo onde “atrair e prender a atenção e olhar das pessoas envolvidas” se configure em um fenômeno de grandes proporções, justificando o seu estudo de forma abrangente e multidisciplinar.

Na disciplina *Seminários Avançados III Oralidade*, iniciei uma série de entrevistas com o compositor *Oswaldo Garcia*, quando passei a conhecer outra forma de conhecimento: o fato real contado por quem o vivenciou, com naturalidade, sem censuras, sem barreiras, ouvindo sua própria voz, em uma viagem ao passado. Passei a alicerçar minha pesquisa a partir destas entrevistas.

O projeto foi se estruturando e finalizou desta forma: Título: *Amanheceu, Paid'égua! O Sonho Cabano Faz Samba de Enredo No Carnaval Paraense*. Objetivo geral: investigar os aspectos dos processos criativos dos sambas de enredo: *Amanheceu, Paid'égua e Sonho Cabano*. Objetivos específicos: Conhecer a trajetória artística dos compositores dos sambas objetos do projeto; Verificar o histórico das escolas de samba *Grêmio Recreativo Jurunense Escola de Samba Não Posso Me Amofiná (Rancho)*, *Império de Samba Quem São Eles* e *Escola de Samba Acadêmicos da Pedreira* e, finalmente, Analisar o processo criativo dos três sambas da pesquisa.

O estudo da composição musical, incluindo a de samba enredo não pode prescindir da Etnomusicologia, uma ciência que aparece justamente como a necessidade que foi se estabelecendo no curso do tempo, quando pesquisadores procuravam respostas que provinham de indagações a respeito da música e sociedade.

A história da Etnomusicologia é marcada por episódios ou marcos. O primeiro deles é referente ao musicólogo austríaco Guido Adler (1855-1941). Adler, além de ter se licenciado e doutorado na área de Direito e Filosofia em Viena, graduou-se e dedicou-se inteiramente à música; em finais do século XIX e escreve em 1885, o artigo de título: “Delimitação, método e finalidade da Musicologia”, e que é publicado na *Revista Quadrimestral de Musicologia* (CHADA, 2011).

Uma nova e extremamente importante sub-região desta parte sistemática é à Musikologie, isto é, a Musocologia Comparada, cuja tarefa é comparar a produção tonal, especialmente os cânticos folclóricos dos diferentes povos, países e territórios,

com propósito etnográfico e classifica-la, na sua diversidade, de acordo com suas características (ADLER, 1885, p.14, apud BASTOS, 2013, p.36).

Entretanto, somente após setenta anos, é que a Etno-musicologia será definida ainda com a grafia do hífen, através do holandês Jaap Kunst (um dos pioneiros nos estudos das músicas javanesa e balinesa) e só aparece como um termo único após a Segunda Guerra Mundial (CHADA, 2011). Desta forma, Kunst define e estabelece as finalidades da Etno-musicologia.

(...) principalmente a música e os instrumentos de todos os povos não europeus, incluindo tanto os chamados povos primitivos quanto as nações civilizadas orientais. Muito embora esta ciência naturalmente faça incursões repetidas no campo da música europeia, esta é, em si mesma, só um objeto indireto de seu estudo (KUNST, 1950, p.7, apud BASTOS, 2013, p. 38).

Uma das possibilidades que tornou possível a materialização dessa disciplina foi a invenção do fonógrafo por Tomas Edison em 1877. Esse aparelho possibilitou objetivamente a fixação e reprodução do som durante as pesquisas de campo.

As gravações, que foram feitas através do fonógrafo em expedições por diversas partes do mundo, se constituíram em um acervo científico para a Musicologia e permitiram substituir a presença dos sujeitos das sociedades estudadas por registros sonoros (BASTOS, 2013).

A Etnomusicologia chega desta forma à fase considerada moderna em 1950, entretanto de forma ainda incipiente visto que só a partir de 1960 é que ela inicia o processo de conceituação de suas bases (BÉHAGUE, 1992). Outros pesquisadores proporcionaram impulsos para a consolidação da Etnomusicologia, Blacking (2001) é um deles e é dele a definição da música como “sons humanamente organizados”⁶.

Ainda é possível que se associe esta área do conhecimento ao estudo da música de povos exóticos ou de “povos tradicionais”, entretanto embora exista o termo Etno que poderia se relacionar a etnia, esse termo atualmente já não tem esse significado⁷.

A Etnomusicologia hoje estuda, além da música dos povos primitivos, a música dos povos exóticos, a música das culturas orientais. Também é seu objeto: a música tradicional ou folclórica, e, mais recentemente, a música das minorias relacionadas ao rural e urbano, onde se inclui além de outros gêneros musicais, o samba (CHADA, 2011).

⁶ Sonido humanamente organizado. Tradução da autora.

⁷ O termo “etno” se refere à etnografia (Nota da autora).

O objeto de estudo da Etnomusicologia tem sido sempre discutido e redefinido. Num primeiro momento, imaginou-se que sua área de abrangência eram as culturas fora da tradição europeia ocidental, excluía-se, então, os gêneros musicais populares do mundo ocidental. Depois, procurou-se focar seu objeto de estudo nas tradições musicais de povos não letrados ou naquelas que eram transmitidas oralmente. Segundo o verbete 'Etnomusicologia' do *The New Grove Dictionary of Music and musicians* (Krader, 1980:275-82), ela hoje foca músicas em contextos locais e globais (CHADA, 2011, s/n).

Após a definição do objeto de pesquisa, iniciei o levantamento bibliográfico que teve como foco, as obras de teóricos de referência na área da Etnomusicologia: Alan P. Merriam (1964) Anthony Seeger (1977); Bruno Nettl (1983); Gerard Béhague (1992); John Blacking (2001); Rafael José Menezes Bastos (2013) e Sonia Chada (2011) entre outros,

Realizei o levantamento bibliográfico dos temas: carnaval (Blass, 2007; Ferreira, 2004; Galvão; 2009; Moraes, 1987; Prass, 2004); carnaval paraense (Manito, 2000; Oliveira, 2006); samba (Cabral, 2011; Matta, 1997; Mussa e Simas, 2010; Prass, 2004; Sandroni, 2001; Siqueira, 2012; Vianna, 2002) e samba de enredo (Mussa e Simas, 2010; Ortiz, 1998).

Para o conhecimento da Ditadura Militar e da Cabanagem foi necessário também levantamento bibliográfico em jornais, revistas, palestras e livros. Entre os autores destaquei Moreira (2012).

Utilizei no trabalho de campo entrevistas semiestruturadas com os compositores dos sambas enredo e outras personalidades que julguei de importância para a realização da pesquisa que se embasa na oralidade, tendo como referencial teórico Meihy (2011).

As entrevistas se reportaram principalmente ao contexto cultural vivenciado pelos compositores: família, onde nasceram, onde se criaram quais as referências musicais de cada um, suas iniciações musicais, suas obras, suas relações artísticas com o carnaval e o samba enredo e os seus processos composicionais.

As entrevistas foram transcritas dos áudios, levadas para os entrevistados para que fizessem suas correções e colocações, e posteriormente foram autorizadas para publicações. Este material passou a constituir meu acervo no LabEtno.

Ainda no trabalho de campo realizei pesquisas de documentos, jornais, revistas e acervos particulares de personalidades do carnaval paraense. As fotos realizadas por mim foram catalogadas juntamente com as pesquisadas em jornais, revistas e outras fontes.

A pesquisa está dividida em uma introdução e três capítulos: No primeiro capítulo traço um histórico do carnaval, do carnaval em Belém do Pará, da formação das escolas de samba de Belém do Pará e do histórico da fundação das três escolas de samba onde os sambas enredo da pesquisa tiveram origem: *Grêmio Recreativo Social Jurunense Rancho Não Posso Me Amofiná; Associação Cultural Recreativa e Carnavalesca Império de Samba Quem São Eles e o Grêmio Recreativo Cultural e Social Acadêmicos da Pedreira.*

No segundo capítulo abordei: os compositores de samba enredo, iniciando pela atividade composicional dentro dos conceitos dos etnomusicólogos que fundamentaram esta ciência. Destaquei os etnomusicólogos já referidos, além de outros teóricos envolvidos com a temática da composição musical, entre estes Langer (2011). Abordei o processo de composição musical em parceria nos sambas enredo da pesquisa.

Finalizando este capítulo fiz uma retrospectiva da vida artística dos compositores dos sambas da pesquisa, utilizando suas entrevistas e as obras de Manito (2000) e Oliveira (2006), além de entrevistas com personalidades ligadas ao carnaval paraense.

No terceiro capítulo me reportei ao samba e ao samba de enredo, incluindo o aparecimento deste subgênero em Belém do Pará. Em seguida passei a considerar os fatos que determinaram a escolha dos enredos, a verificação do processo composicional de cada samba objeto da pesquisa e a análise dos três sambas enredo.

Concluindo, apresento considerações finais dos três capítulos, fazendo um link com o processo composicional dos sambas da pesquisa, à luz das pesquisas em Etnomusicologia.

CAPÍTULO 1 – ESCOLAS DE SAMBA EM BELÉM DO PARÁ

1.1 BREVE HISTÓRICO DO CARNAVAL E SUA INSERÇÃO EM BELÉM DO PARÁ

Existe no Brasil a suposição de que durante o carnaval nada do que acontece é sério. É curioso, para dizer o mínimo, que essa seja a crença popular, porque na verdade muitas instituições civis têm mudado e desaparecido, ao passo que esses grupos carnavalescos, pobres, imprecisos e desprezíveis continuam com seu antigo vigor, dando uma enorme impressão de perpetuidade, como aliás, cabe às corporações (MATTA, 1997, p. 122).

Ponto de referências, discussões, preferências e até aversões, o carnaval brasileiro continua acontecendo. É fato que, gostando ou não, o povo brasileiro aguarda os esperados três dias (que na verdade são cinco, se contarmos o sábado e a quarta feira de cinzas) para dar vazão ao que tanto planejou, não só a participação no carnaval propriamente dito como também retiros espirituais, descansos, colocação da agenda em dia, viagens à praia ou ao campo. Convém enfim, aproveitar ao máximo esses dias.

A exceção fica por conta de uma parcela do povo brasileiro, que expressa forte desejo para o fim desses dias de carnaval, e usa para isso principalmente, as redes sociais e as conversas em família. Os motivos para tal comportamento são diversos, entretanto, o carnaval não deve ser considerado somente como uma forma de lazer, uma pausa para o descanso ou um momento para melhorar as condições econômicas de muitos brasileiros.

Para quem o carnaval representa a materialização da folia, da dança e dos prazeres da bebida “[...] temos um momento especial: fora do tempo e do espaço, marcado por ações invertidas; personagens, gestos e roupas características” (MATTA, 1997, p. 29).

O carnaval é objeto de pesquisas e de discussões que tentam decifrar “[...] seu propósito, sua significação, sua origem, sua autenticidade e, sobretudo, suas metamorfoses” (GALVÃO, 2009, p. 28). Estas diversas abordagens interessantes e multifacetadas englobam as mais distintas áreas do conhecimento: Antropologia, Sociologia, História, Etnomusicologia, Etnocologia, Dança, Música, Literatura, Filosofia, Cinema.

Seja em seus aspectos históricos, sociológicos, antropológicos, seja pelo aspecto do ritual, pela arte em suas diversas faces que abarca a música, a dança, o teatro,

as artes visuais e outras manifestações o carnaval se apresenta como um vasto cenário passível de pesquisas que, tentam transpor o conceito reducionista de uma festa profana, possibilitando visões abrangentes perpassando suas diversidades.

O carnaval é uma festa popular que ocorre em todo Brasil, mesmo existindo diferenças de como ele se apresenta nas diversas regiões. As reportagens televisivas durante a quadra carnavalesca dão conta que, no Rio de Janeiro, por exemplo, ainda permanecem algumas estruturas antigas tradicionais, como as escolas de samba.

Já na Bahia, ao lado de estruturas mais arcaicas o carnaval se processa principalmente com os trios elétricos e o que se conhece por *axé*. Em Pernambuco, permanece a tradição do frevo e do maracatu.

De todo modo, a origem do carnaval está relacionada aos rituais dos povos primitivos, gregos, africanos, egípcios, romanos, mesopotâmicos e tantos outros, em suas diversas manifestações que “serviam para reafirmar a ordem dos grupos sociais” (FERREIRA, 2004, p. 18).

Naqueles rituais, já se observa uma característica marcante, que tem sido objeto de estudos mais aprofundados de pesquisadores como Burke por exemplo. Uma dessas inversões mais famosas se processava em Esparta, onde os meninos, após exercícios no aprendizado da cidadania, se fantasiavam com trajes de mulheres, de velhos ou de sátiros, realizando encenações obscenas, onde se bebia e cantava (FERREIRA, 2004).

Assim o ritual se constitui em uma forma de abordagem bastante usada nas pesquisas sobre o carnaval.

O rito, assim, entre outras coisas, pode marcar aquele instante privilegiado em que buscamos transformar o particular no universal (comemoração, por exemplo, nossa independência de uma nação matriz, colonizadora); o regional no nacional (quando festejamos um santo local que, naquele momento, pode representar todo o país); o individual no coletivo (como ocorre numa festa de aniversário, onde a ênfase é colocada nas relações entre gerações) ou ao inverso, quando diante de um problema universal mostramos como resolvemos, nos apropriamos dele por um certo ângulo e o marcamos com um determinado estilo (MATTA, 1997, p. 31).

Para Peter Burke⁸, o carnaval vai muito além da diversão: “[...] é a representação do mundo de cabeça para baixo, situações invertidas. As fantasias

⁸ *Revista Peregrino*. Ribeirão Preto, S. P. 2004.

permitem que se troquem os papéis em uma desordem institucionalizada em rituais de inversão”.

Um momento especial, onde tudo pode ocorrer; ou seja, sociologicamente, um período em que o mundo social fica pleno de potencialidades e deixa de ser focalizado por meio de seus moderadores sociais ordinários (como, profissão, bairro, riqueza, poder etc.) (MATTA, 1997, p. 163).

Ainda atualmente, como na antiguidade, presenciam-se em algumas formações carnavalescas, homens se vestindo de mulher e as mulheres, de homem. Também acontece esse caso de inversão quando pessoas de baixo poder aquisitivo usam fantasias de príncipes, reis, e de outras figuras que representam status, como se quisessem personificar, nestas figuras, o que gostariam que fossem pelo menos enquanto dura a ilusão do carnaval. Alguns compositores usam a inversão em tema de música, por exemplo: “*de rei, ou de pirata, ou jardineira e tudo se acabar na quarta feira*”.

Falar da origem e evolução do carnaval se constitui um longo e complexo processo por todas as linhas de pesquisa que ele permite. Antes, porém que possamos chegar à sua inserção no Brasil é pertinente dar um rápido mergulho na história e conhecer a respeito do carnaval de Roma nos finais do século XIII, onde se destaca “a rudeza das brincantes populares às diversões aristocráticas dos mandatários da Igreja” (FERREIRA, 2004, p. 50).

Com relação ao carnaval romano, o escritor alemão Goethe o relatou, quando esteve em Roma em 1790. Esse relato se constitui em uma “das mais minuciosas descrições de uma festa carnavalesca feitas até então. ”. Goethe inicia a narração aludindo que “O Carnaval não é uma festa que se dá ao povo, mas que o povo dá a si mesmo” (FERREIRA, 2004, p. 50).

O pensamento de Goethe assim dito, provoca, a partir de sua publicação, uma série de argumentos a favor de que o carnaval seja considerado “uma festa exclusivamente popular. ” Torna-se mais importante à medida que o carnaval é palco de divergências com respeito se ele seria uma expressão popular (para alguns) ou expressão da elite (para outros). Isso conduziria às diversas formas de debates (FERREIRA, 2004).

Não se pode esquecer de que foi durante a Idade Média que a Igreja Católica oficializou o carnaval. Mas, chegamos ao Brasil, local de nossas maiores atenções, onde aqui ele se instala inicialmente com o entrudo ou o jogo do entrudo, uma das primeiras manifestações carnavalescas brasileiras.

O entrudo, em que pesem descrições pouco lisonjeiras a seu respeito, foi durante muito tempo o divertimento preferido do carnaval no Brasil. Constituíam-se em se jogar água, vários tipos de pó, perfumes e também “líquidos imundos” (FERREIRA, 2004). Nos tempos do Brasil colônia e império, constituíam-se de um carnaval “porco e brutal”, assustando os viajantes (MORAES, 1987).

Esta forma carnavalesca era considerada uma forma brutalizada e incivilizada. Foi trazida pelos colonizadores portugueses que, antecedendo ao período da Quaresma, promoviam festividades, “isto é, algum tipo de brincadeira de carnaval”. Este costume já era conhecido na Europa desde o século XV (FERREIRA, 2004).

O entrudo passou a ser citado no Brasil a partir do século XVI, precisamente em um relato feito por Leonardo Dantas da Silva em uma introdução nas “Denúncias do Santo Ofício em Pernambuco”. Nesse relato, é citada a “afirmação” datada de 1553, de autoria de Diogo Gonçalves, que acusa um casal de ter patrocinado e participado de um entrudo no Engenho Camarajibe em Olinda – Pernambuco, quando “dera de comer algumas tainhas secas a seus trabalhadores” - “numa terça-feira de entrudo” (FERREIRA, 2004, p.79).

Por meio da luta promovida por jornalistas do Rio de Janeiro, pela extinção do entrudo, é que começa a se estruturar o carnaval considerado moderno. Essa luta faz parte do movimento político-social pela modernização e equiparação do Rio de Janeiro às grandes capitais europeias em um processo de urbanização, que coloca esta cidade no circuito da *belle époque* (GALVÃO, 2009).

Além do entrudo, havia outras formas carnavalescas no Rio de Janeiro, tais como: o Zé Pereira; as Grandes Sociedades; o Corso, os Blocos, os Cordões e os Ranchos que vão determinar a formação das escolas de samba, embora na definição de Galvão, essas formas definiam “o grande carnaval” e o “pequeno carnaval” (GALVÃO, 2009).

O “grande carnaval” era obviamente representado pela elite das “Grandes Sociedades”, formações carnavalescas de brancos que promoviam luxuosos bailes em sedes próprias e que desfilavam em carros abertos pelo centro da cidade, em uma formação conhecida como *Corso*. O “pequeno carnaval” era o dos marginalizados socialmente, os negros e os pobres, constituído de variadas formas que incluíam o “Zé Pereira”, as Batucadas, os Blocos e os Ranchos (GALVÃO, 2009).

As Grandes Sociedades promoviam os passeios, momentos em que os participantes seguiam em conjunto para os locais onde deveriam desfilar. Uma das

grandes sociedades que fez seu nome na história do carnaval foi a intitulada *Congresso das Sumidades Carnavalescas* (MORAES, 1987).

O “Zé Pereira” era uma forma muito simples de “brincar” o carnaval, embora sua simplicidade não excluísse sua importância; isso porque, a presença essencial dos bombos fez história no carnaval, além do que sua música abria os festejos carnavalescos, como ainda hoje acontece. A respeito da figura materializada do Zé Pereira citamos o que o historiador Vieira Fazenda falou a seu respeito.

Carão amorenado e simpático, olhos brejeiros, bigode curto e grisalho, cabelo todo branco e à escovinha, barba escanhoada, altura regular, ombros e cadeiras largas, peito cabeludo, musculatura de atleta, sempre em mangas de camisa, calça de brim pardo apertada ao amplo abdome por estreita correia, negação ao suspensório, chinelos de liga, vendendo saúde, sadio e robusto sem nunca ter tomado um remédio – eis em rápidos traços o retrato do patriarca do nosso Zé Pereira, o conhecido e inolvidável José Nogueira de Azevedo Paredes (MORAES, 1987, p. 39)

A origem do “Zé Pereira” está em Portugal. Lá, em certas localidades, o bombo é conhecido com essa denominação. Na formação do “Zé Pereira” existiam tão somente bombos e tambores, em “ [...] um ruído que nem sequer é música, mas proclama alegria, que conclama os foliões para os devaneios e as loucuras carnavalescas” (MORAES, 1987, p.43).

Uma manifestação ligada à marginalidade social é representada pelos cordões. A denominação provém da corda que isolava o grupo, impedindo a entrada de outras pessoas que não pertenciam àquela formação. Era desprezada pela elite, que via nela “um misto de horror e fascínio”, isto porque, “nada mais eram que conjuntos predominantes negros que se divertiam no carnaval sintetizando várias expressões de sua herança cultural” (FERREIRA, 2004, p. 283).

Os cordões, talvez tenham sido “a forma mais antiga, pelo menos discernível do cortejo carnavalesco popular espontâneo [...] Ao que parece derivam diretamente de divertimentos dos escravos, com base em instrumentos de percussão dos mais primitivos” (GALVÃO, 2009, p. 86).

Alguns cordões passam a se diferenciar em suas apresentações e sua denominação não é mais vista como de marginais; passa a ter um comportamento mais civilizado, o que remete a uma participação mais ligada à luta por aceitação social e nesta diferenciação se organizam em formações carnavalescas conhecidas como ranchos (FERREIRA, 2004).

Os ranchos se distinguiam dos cordões principalmente pela escolha de suas músicas e, somente a partir da virada para o século XX, é que passam a ser definidos especificamente como uma "brincadeira carnavalesca". Os cordões tocavam 'batusques de raiz negra', enquanto os ranchos tocavam "cantigas, modinhas e todo tipo de músicas mais ao gosto da burguesia da época" (FERREIRA, 2004, p. 298).

A formação dos ranchos se reveste de grande importância para o carnaval, como está publicado no periódico O Imparcial de 21 de fevereiro de 1925:

[..] Dos ensurdecadores 'Zé Pereira' [sic], aos cordões, destes aos 'blocos de combinações', assim foram evoluindo os sentimentos folioscos dos carnavalescos cariocas até atingirem a perfeição que hoje temos – os ranchos – que apresentam o admirável conjunto de arte, luxo, graça". [...] Parece que nada mais poderia ser exigido além de tantas coisas belas, porem faltaria ainda uma parte da primordial importância – a ideia – e esta é justamente a maior glória dos ranchos, que foram os criadores do atual sistema de se submeterem os clubes carnavalescos à apreciação do Povo e da Crítica, apresentando a representação fiel de um assunto previamente anunciado e descrito⁹ (FERREIRA, 2004, p. 304).

Ainda se faz necessário que se aborde um pouco mais a respeito dos ranchos, afinal, suas apresentações são inusitadas em relação a todas às outras formações carnavalescas nas quais se articulavam: os cantos populares com eruditos, trechos de óperas, fantasias sofisticadas, mas que, preparadas com materiais "singelos", além da apresentação de alegorias que, embora de "elaborações precárias", eram imponentes. Estas articulações fizeram com que a alma dos pobres e ricos falasse que falasse o país que se estava construindo (FERREIRA, 2004).

A formação dos blocos se inicia a partir de 1855, quando o *Congresso das Sumidades Carnavalescas* após o passeio, que acontecia em um determinado trecho de rua previamente escolhido, agradece no Jornal do Comércio não só às autoridades, mas também aos moradores da rua por onde havia passado, destacando a Rua das Violas e a da Quitanda (FERREIRA, 2004).

No ano seguinte, a imprensa mobiliza a população para que participasse dos "passeios", e as ruas se enfeitaram para o desfile das Grandes Sociedades. Desta forma, não só as ruas, mas os quarteirões passam a participar (FERREIRA, 2004).

⁹ Esta "representação fiel de um assunto previamente anunciado e descrito" poderia ser tomada em sua significação, ao enredo? (Nota da autora).

Na visão moderna da origem dos blocos, “O nome ‘bloco’, é por si só, revelador, pois o *bloco* dá a ideia de algo compacto, sólido. Em suma, corporação e sincronização” (MATTA, 1997, pp.125-126). Em outra visão

Os blocos carnavalescos nascem hoje de moradores de uma rua, de amigos, de conhecidos, de gente que vai sozinha e adere a um outro mascarado, o número vai crescendo, os instrumentos vão surgindo, um enchendo o ar de melodias enquanto alguns dos componentes dançam e pulam (MORAES, 1987, p.120).

Após uma leitura não aprofundada das formações que deram início ao carnaval carioca, resta, para finalizá-la, uma que é considerada a síntese de todas as outras e que merece, por partes dos pesquisadores, leituras multidisciplinares, visto que cada vez mais o carnaval, as escolas de samba e seus contextos se revestem de leituras em seu campo fértil; esta formação é a escola de samba.

O fato é que todas as formações carnavalescas que foram surgindo e desaparecendo ao longo do tempo, tiveram sua importância na formação das escolas de samba.

As escolas de samba se formam a partir de um universo que engloba diversas referências: a herança festiva dos cortejos processionais, a tradição carnavalesca dos ranchos, blocos e cordões e os sons das macumbas, batuques e sambas cariocas. São frutos, portanto, da articulação dessas diversas influências e de uma série de interesses políticos e sociais que marcam a primeira metade do século XX no Distrito Federal (MUSSA e SIMAS, 2010, p.14).

Com relação ao histórico da formação das escolas de samba, mais uma vez nos deparamos com controvérsias:

Na verdade, como acontece com relação a todos os grupos carnavalescos, é muito improvável que algum dia se chegue a uma resposta para essas dúvidas, visto que já existem referências ao ritmo “samba” em 1893, conforme relata Olga Von Simson em sua tese de mestrado *A Burguesia se diverte no reinado de Momo* ‘(...) transformando o vasto salão do teatro numa colmeia enorme, em que o ferver *opus* do samba e do maxixe se embaralhavam com o zum-zum contínuo das vozerias sussurrantes da turbamulta’ (O Commercio de São Paulo, de 15 de Fevereiro de 1893, apud FERREIRA, 2004, p. 327).

Entre as formações carnavalescas, os blocos e as escolas de samba são os representantes de uma tradição que, resistindo ao tempo, anualmente desfilam por todo Brasil, embora apresentem algumas diferenciações.

A impressão é de que os blocos recortam a cidade tomando como ponto central a residência numa área comum (o fenômeno da vizinhança e do

bairrismo), ao passo que as escolas enquadram sua unidade na possibilidade de criar um espaço que, embora ligado por cordão umbilical ao “morro”, a favela e à pobreza, permite a junção – para o carnaval-de gente rica branca e bem nascida com os pobres e pretos. As escolas, então, promovem uma sistemática integração dessas classes no seu desfile altamente complexo (MATTA, 1997, p. 128).

Definindo e tentando entender o que seria e quais seriam os objetivos de uma escola de samba, vê-se este: “Associação civil sem fins lucrativos, a escola de samba destina-se a realizar um desfile anual na época do carnaval Todas as suas atividades decorrem desse objetivo e para ele convergem” (GALVÃO, 2009. p.18).

As escolas de samba têm um núcleo responsável pela sua existência e organização, composto por presidente, vice-presidente, secretário, tesoureiro e outros elementos administrativos. Juntos, elaboram toda a atividade da escola que não se resume ao carnaval, mas a toda agenda anual da escola (BLASS, 2007).

Essas agremiações se organizam em locais onde se definem: a direção, tomada de posições, discussões, ensaios e confecções de fantasias, alegorias e adereços.

Quadra, oficinas e barracão são os lugares da produção artística de um desfile de carnaval. [...] As expectativas aumentam e esses lugares fervilham logo nos primeiros dias do mês de janeiro. No decorrer desse mês, os esforços concentram-se na finalização das alegorias, adereços e fantasias, fazendo com que os componentes de uma escola de samba se mostrem, totalmente, envolvidos com os festejos carnavalescos. [...] A quadra dá visibilidade pública às atividades da escola de samba, constituindo um local de sociabilidade e de convivência onde se fortalecem e reafirmam os vínculos sociais e afetivos entre os adeptos de uma escola de samba (BLASS, 2007, p.50).

Como em todo o Brasil, o Pará cultivou seu carnaval a partir dos anos 1800. Com respeito às informações sobre o carnaval paraense em seus primórdios percebe-se que não são muitas as obras disponíveis. Têm-se apenas as obras de Manito (2000) e Oliveira (2006). Sabe-se, porém que, os primeiros documentos com informações a esse respeito datam do século XVII, segundo relatos do historiador Vicente Salles¹⁰ (OLIVEIRA, 2006).

¹⁰ Folclorista, antropólogo, pesquisador de música [27/11/1931 Igarapé – Açu PA (Dicionário ilustrado Música Popular Brasileira, 2006)]. Faleceu em 07/03/2013 (Diário do Pará – 08/03/2013).

O carnaval paraense teria sido influenciado por outros centros mais adiantados principalmente Pernambuco e Rio de Janeiro e que, através da via marítima, chegaram a Belém (OLIVEIRA, 2006).

Figura 1 - Carnaval de 1867



Fonte - Acervo de Dulce Rosa Rocque, Facebook - Pequena História do Carnaval Paraense. Anastácio Campos

Ele perpassa por todas ou quase todas as formações pelas quais passou o carnaval carioca, iniciando pelo entrudo que começa no século XVII. O jogo do “entrudo” também foi a primeira manifestação carnavalesca que se tem notícia em Belém e se passou um século e meio para que ocorresse o primeiro baile de máscaras (OLIVEIRA, 2006).

Conforme relata ainda o historiador Vicente Salles, em artigo publicado no jornal *A Província do Pará* (5/2/1993), deve-se ao padre João Bettendorff as primeiras notícias do entrudo no Grão Pará. Em uma de suas crônicas, Bettendorff informa sobre as inconveniências que provocava. Registra, por outro lado, a imposição das 40 horas de penitência e recolhimento pelo padre Bento de Oliveira, em 1695, para expiação dos pecados cometidos durante os ‘brincos’ profanos do entrudo (OLIVEIRA, 2006, p. 14).

Em relação ao entrudo em Belém, encontrei uma descrição interessante: “um balão de borracha, cheio de água contendo anil ou outra substância de côr (sic) que jogavam nos transeuntes, sujando roupas brancas ou então farinha de trigo e talco” (PEREIRA, 1962, p. 37).

Depois do entrudo, outras formações carnavalescas foram surgindo "... os Bailes de Máscaras, Zé Pereira, Corso, as concentrações de sujeitos e mascarados, os desfiles de cordões, blocos e carros alegóricos" (OLIVEIRA, 2006, p.14).

FOTOGRAFIA 1 – Corso – Carnaval Burguês



Fonte: Facebook – Pequena História do carnaval paraense. Anastácio Campos, publicada em 25/8/2014.

O primeiro baile de máscaras ocorreu em Belém em 1844 no Teatro Providência, imitando quatro anos depois o carnaval europeu que foi introduzido no Rio de Janeiro no Hotel Itália. Após esse primeiro baile, outros anualmente aconteceram em outros locais (OLIVEIRA, 2006). O Zé Pereira e o corso apresentavam as características dos desenvolvidos no Rio de Janeiro. O corso paraense tinha como um dos pontos de desfile, o Largo da Pólvora (OLIVEIRA, 2006).

Com relação aos clubes carnavalescos em Belém, eles surgiram “nas duas primeiras décadas do século XX”, no bairro do Umarizal (1914), *Martelos de Ouro*; no bairro da Pratinha, os *Malhos de Ouro*; os *Fígaros de Belém* (organizados pelos barbeiros); os *Regadores*; os *Bilontras*, com ligações à região boêmia da Rua Riachuelo¹¹ (OLIVEIRA, 2006).

Os blocos em Belém do Pará começam proliferar a partir do início do século XX, entre 1910 e 1920: *Principados Brutamontes*; *Novos Fidalgos de Fancaria*; *Filhas da Manhã de Maio*; *Reque-reque* e *Pim-pam-pum* (OLIVEIRA, 2006).

Os desfiles eram patrocinados por diversas entidades além da Prefeitura de Belém: jornal *O Estado do Pará*; jornal *A Folha do Norte*; *Rádio Clube do Pará*; e as

¹¹ Rua de Belém no bairro da Campina historicamente conhecida por ser um ponto de prostituição (Nota da autora).

Lojas Rianil. Também alguns bares como: Bar Guarani (Telégrafo); Palácio dos Bares (Condor); Pedreira Bar (Pedreira); Bar do Zé Gregório (Umarizal); Sinuca Bar (Telégrafo); e o Aldeia Bar (Jurunas) (OLIVEIRA, 2006).

Não havia ainda um local fixo para as apresentações e elas ocorriam no Bosque Rodrigues Alves (Marco); Largo da Pólvora (Campina) e a Aldeia do Rádio (Jurunas) (OLIVEIRA, 2006). Outros locais ainda são citados para os desfiles, na década de trinta: Praça do Índio (atual Praça Brasil); Parque de Diversões (Largo de Nazaré); Avenida Portugal esquina com a Rua João Alfredo (MANITO, 2000).

Ora, em decorrência dessa (sic) ‘briga’, saiam todos os anos vários campeões do carnaval de rua, isto é, cada escola se achava no direito de se auto-proclamar (sic) detentora do título, em virtude de haver vencido uma batalha de confete, patrocinada por esses órgãos de imprensa ou por empresários. Essa perlanga entraria pela década seguinte, resultado da falta de oficialização da disputa pelos canais competentes (MANITO, 2000, p. 36).

Havia a necessidade da oficialização do carnaval em Belém e ela teve seu início em 1957 sob o patrocínio da Prefeitura Municipal de Belém. Nos anos de 1958, 1959 e 1960, aconteceram dois desfiles oficiais, porque aconteceram divergências políticas entre o Estado e o Município.

Passada essa disputa entre os poderes públicos o carnaval paraense teve expressiva evolução, no entanto, na presente década, o carnaval tem estado em queda, segundo as opiniões verificadas nas entrevistas com os compositores dos sambas enredo desta pesquisa. Estes são quase unânimes em acreditar que o carnaval tradicional paraense está em declínio, e culpam vários fatores. Vejamos esta opinião:

As pessoas precisam entender que o carnaval reflete a dinâmica social. A sociedade influencia o caráter do carnaval, a dinâmica social impõe mudanças. Por exemplo: o carnaval antes tinha como um símbolo característico a fantasia. Alguém que saísse no sujo, nas escolas de samba, fosse dançar nos salões, nas festas de salões, todo mundo se fantasiava, ia todo mundo fantasiado. Você saía no sujo com uma fantasia caricata, mas era assim que saía. Hoje quase que a imperar a nudez. As mulheres saem de biquíni, os homens de short, e a fantasia não existe, quer dizer, a nudez prepondera sobre a fantasia no carnaval (OLIVEIRA, 2015, p.16).

A falta de segurança nas ruas de Belém do Pará e a questão do profissionalismo são outros fatores citados. Antes as pessoas trabalhavam nas escolas por *amor à camisa*, o que já não acontece hoje (OLIVEIRA, 2015).

Esse autor acredita que, está havendo uma renovação no carnaval paraense por conta do aparecimento de vários blocos e também porque, em relação aos desfiles, “eles

anteciparam pra fugir da concorrência do televisamento (sic) do carnaval do Rio e São Paulo; e inclusive porque também não prejudica a ida para os balneários, nos últimos dias de feriadão” (OLIVEIRA, 2015, p.16).

Outro compositor também vê o carnaval paraense em declínio, porém tem opinião contrária com relação à antecipação dos desfiles oficiais e expressa de uma forma saudosista sua opinião,

Esse ano colocaram o desfile das escolas de sambas pra uma semana antes do carnaval, quer dizer: está se fugindo do assunto como se livrasse de um problema que é chato tá entendendo? Pra ninguém perturbar o feriado prolongado que as pessoas vão viajar ou fazer outra coisa, e isso aí, é enterrar a cultura. Falando especificamente sobre o carnaval, é de uma tristeza brutal isso, quer dizer estão pisando na cultura. Nós não vamos deixar nada pra trás, amanhã, depois de amanhã, não vão acontecer esses desfiles mais (PROENÇA, Edyr Augusto, 2015, p.14).

Discussões à parte, o carnaval de Rua de Belém do Pará continua acontecendo, haja vista que, em 2014, no desfile oficial das escolas de samba, realizado na Aldeia Amazônica Davi Miguel, em 21 de fevereiro, se apresentaram treze escolas de samba do 3º grupo; sete escolas do 2º grupo; e oito escolas de samba do 1º grupo (BELÉM FOLIA, 2014).

Em 2015, no desfile oficial realizado no mesmo local, no dia 06 de fevereiro, desfilaram: dez escolas de samba do 3º grupo; nove escolas de samba do 2º grupo e oito escolas de samba do 1º grupo (BELÉM FOLIA, 2015). Para fins do desfile oficial em Belém,

Considera-se uma escola de samba a agremiação carnavalesca que se apresenta dividida em alas, com uma comissão de frente, um casal de porta bandeira e mestre sala, que conduzem o símbolo da Escola. Apresenta-se cantando um enredo através de alegorias, fantasias e do próprio samba-enredo. Sua apresentação é formal imprescindendo de harmonia, evolução e conjunto, sendo seu desenvolvimento sustentado por uma bateria composta exclusivamente por instrumentos de percussão (BELÉM FOLIA, 1994, p. 5).

1.2 ASPECTOS HISTÓRICOS DA FORMAÇÃO DAS ESCOLAS DE SAMBA DE BELÉM DO PARÁ

As escolas de samba começaram a aparecer em Belém no início do século XX. Antes desse início, um longo histórico carnavalesco as precede, tendo como modelo o carnaval carioca:

O Carnaval da capital do Império do Brasil seria o modelo copiado por todos os grandes centros urbanos do país, os quais mesmo não passando por situações exatamente idênticas acabariam mais tarde por repetir as soluções elaboradas no Rio de Janeiro. As vicissitudes da folia carioca, longe de diminuir o poder da festa carnavalesca brasileira, acabariam por insular ainda mais sua força e permanência. As tensões acontecidas no centro urbano da capital, a partir desse período, resultariam no surgimento, durante as primeiras décadas do século XX, daquilo que se tornaria o Carnaval brasileiro por excelência (FERREIRA, 2004, p.158).

Como já visto, as escolas de samba se formam a partir de outras agremiações que lhes precederam. Os ranchos se constituem em uma forma de organização importante na formação das escolas de samba, “Será somente na virada para o século XX que a categoria ‘rancho’ começará a ser definida como uma brincadeira carnavalesca específica, associando-se pouco a pouco, com as formas mais amenas dos desfiles populares” (FERREIRA, 2004, p. 299).

Entre os ranchos cariocas, o *Ameno Resedá* foi o que se notabilizou por suas apresentações que se destacavam das outras formações carnavalescas. Ele apresentava alguns elementos que parece vieram compor a formação das futuras escolas de samba (FERREIRA, 2004).

Entre os elementos, estão: um estandarte (bordado com o tema de cada ano); músicas (marchas) criadas especificamente para o desfile; comissão de frente; enredo; mestre sala; porta bandeira e um grupo musical. “Sua forma de desfile, com comissão de frente, grupos fantasiados, mestre-sala e porta-estandarte, será a base para a estruturação das escolas de samba, juntamente com o batuque, as danças e as baianas dos cordões” (FERREIRA, 2004, p. 305).

A palavra rancho, na verdade, só aparece na obra de Oliveira (2006), quando do aparecimento do *Rancho Não Posso Me Amofiná*. Mesmo assim merece uma análise em função ainda do modelo carioca, segundo o qual é possível que formações carnavalescas no Rio de Janeiro fossem chamadas “indiscriminadamente de cordões,

ranchos ou blocos” (FERREIRA, 2004, p. 294, grifo meu) e que essa mesma indistinção possa ter ocorrido no *Pará*.

Tal constatação assume importância básica no histórico das escolas de samba de Belém do Pará: As obras que abordam o carnaval no Pará, Manito (2000) e Oliveira (2006), afirmam que a primeira escola de samba fundada em Belém foi o *Grêmio Recreativo Jurunense Escola de Samba Não Posso Me Amofiná*. Entretanto, Luiz Guilherme de Souza Pereira, um dos presidentes do *Império de Samba Quem São Eles*, e um dos estudiosos do carnaval no Pará, contesta essa afirmação.

A primeira escola foi a Tá Feio, embora fundada um ano após o Rancho. O Rancho foi fundado em 1934 e a Tá Feio, em 1935. Foi daí que começa toda a história. Porque que o Rancho não era uma escola de samba? Porque o chique do carnaval carioca naquela época eram os ranchos; as escolas de samba eram um arremedo. Os concursos eram decididos na base da porrada, do pandeiro de tarraxa, na antiga Praça Onze, e O Globo e o delegado Padilha é que deram uma conotação... O Rancho tinha resplendores; o Rancho tinha mestre sala e porta bandeira, o Rancho tinha estandarte, tinha bandeira. Escola de samba não tinha nada disso, era um aglomerado que vinha de uma pelada... (PEREIRA, 2015, p. 1).

FOTOGRAFIA 2 - Escola de Samba Tá Feio



Fonte: Facebook – Pequena História do Carnaval Paraense.
Anastácio Campos

O que se evidencia e o que Pereira ressalta, dão conta de que no início, as escolas de samba não tinham a formação que apresentam da atualidade.

Todas essas escolas, durante o carnaval, costumavam 'descer o morro' a fim de realizar evoluções na Praça Onze, cantando sambas alusivos a acontecimentos nacionais ou locais, no domingo e na terça-feira gorda. Os grupos tinham naturalmente, no começo, **uma unidade precária** - as mulheres preferiam fantasiar-se de baianas, os homens trajavam pijamas de listras, macacões ou camisas de malandro, o chapéu de palha caído sobre um dos olhos, **sem ordem** nem lei [...] Com as 'uniões' de escolas, a **partir de**

1952, em grande parte devido aos esforços da Associação Geral, os grupos tornaram-se mais orgânicos e menos representativos e foi possível transformar a antiga hostilidade em emulação saudável e esportiva (MORAES, 1987, p. 226, grifos meus).

Pereira quer comprovar que, se as escolas de samba daquela época tinham uma formação precária, o Rancho não se enquadraria nesse contexto, pois apresentava as características luxuosas de um rancho. Também com relação ao nome percebe-se este fato nesta afirmação “... não tinha um nome simplório e tampouco lembrava uma escola de samba.” (MANITO, 2000, p.13).

O nome do Rancho era pomposo. Na visão de Pereira (2015), o *Rancho* era verdadeiramente um rancho e não uma escola de samba. A indefinição persiste como se percebe nesta afirmação:

Hoje existe alguma divergência sobre qual seria a primeira escola de samba surgida no Estado do Pará. Partindo da entrevista de José Cruz, tem-se que foi a sua agremiação, a Tá Feio, que no carnaval de 1935 desfilou pelas principais ruas de nossa cidade, inclusive concorrendo numa batalha de confete no Largo de Nazaré (MANITO, 2000, p.34).

Há um fato importante nesta história. Em 1935, chegou a Belém, durante o período carnavalesco, uma corveta da Marinha de Guerra que trazia um bloco com uma bateria de instrumentos que subiu a antiga Avenida Quinze de Agosto, fazendo uma batucada diferente, onde havia tambores de tarraxas, tamborins, barricas de couro de cobra, além de apresentar balizas (PEREIRA, 2015).

A população já avisada previamente pelos jornais da vinda desta bateria correu para a Avenida. O navio chamava-se Cruzador Floriano e o bloco era - *Lira do Amor*. Um grupo de amigos presenciou o desfile. Entre estes o sapateiro Manoel Airoso, conhecido como Jacaré, Almerindo Cardoso, de alcunha Alfaiate e o funcionário público José Cruz, conhecido como Capitão Fuinha (MANITO, 2000).

Manoel Airoso tinha uma oficina localizada na Arcipreste Manoel Teodoro quase na esquina com a *Presidente Pernambuco*. Lá, esses três amigos se reuniram após o desfile da Marinha, e resolveram criar uma escola de samba, baseando-se nos elementos daquele bloco (MANITO, 2000).

Naquela oficina, entre uma cerveja e um peixe frito, “de repente, um se levanta cambaleando e o outro diz assim ‘Eh! Rapaz tu tá feio!’. Eis o nome da escola: *Escola de Samba Tu Tá Feio*, aí surgiu a primeira escola de samba, e o capitão Fuinha se tornou o primeiro porta estandarte” (PEREIRA, 2015, p. 4).

Os materiais necessários para a confecção das barricas eram do tipo reservatório de vinho e que em Belém eram vendidas na Rua Padre Eutíquio e também na Rua Gaspar Viana. Couros de cobra ainda não proibidos naqueles tempos. Couros de animais que eram vendidos livremente, havendo até um depósito na Praça da Bandeira (PEREIRA, 2015).

A diretoria que fundou a *Tá Feio* foi constituída pelo Presidente José Nicácio, José Cruz (Capitão Fuinha), Manoel Ayrosa (Jacaré), Almerindo Cardoso (Alfaiate), Anfrísio Rodrigues (Grilo) e João Paulo (Preto). A *Tá Feio* tem uma história cheia de glórias, foi campeã de todas as batalhas de confetes de que participou até 1942 (MANITO, 2000).

FOTOGRAFIA 3 - Capitão Fuinha



Fonte: Facebook – Pequena História do Carnaval Paraense. Anastácio Campos

Em 1936, outra escola de samba foi fundada em Belém, desta feita no Bairro do Umarizal. Tratava-se da *Escola Mista*¹² do Carnaval, que existiu até 1948. No ano seguinte, aparecem a *Escola Uzinense* no Bairro da Cremação, que desfilou até 1949 (OLIVEIRA, 2006).

¹² A respeito da grafia deste nome Oliveira (2006) usa Mista com a letra *s* e Manito com a letra *x* (Nota da autora).

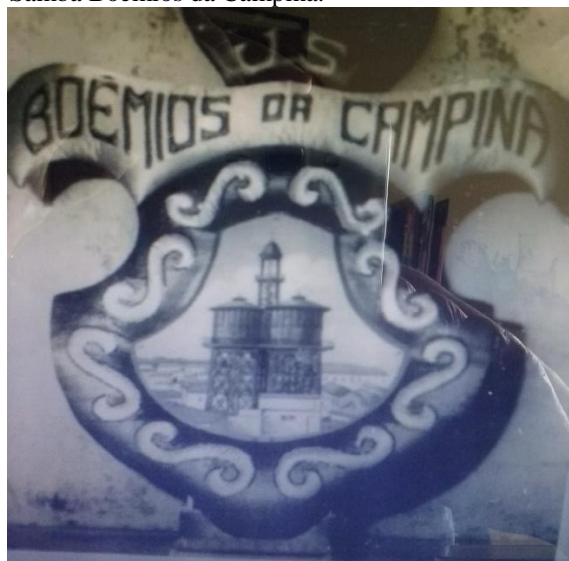
Mas, se a escola Tá Feio teve uma história gloriosa, teve um final inglório.

Aí a Tá Feio teve uma jornada gloriosa, campeã de todas as batalhas de confetes que participava, e este feito, foi até 1942. Em 1942 a Tá Feio saiu pra arrebentar, com a Escola Mista, o Rancho que já era a potência do Jurunas; e o Fuinha vinha a cavalo, o estandarte conduzido por ele e ele num cavalo; só que o cavalo, na João Alfredo (a batalha era nos Comerciantes) o cavalo fez suas necessidades fisiológicas e a Escola Mista do Carnaval que era do Umarizal, olha a ironia, cantou atrás “E o cavalo cagou e eu não aguento o fedor.”. Tá Feio perdeu o título, porque um dos patrocinadores da batalha e patrono do Tá Feio era o Serfati, baixinho, um judeu, que era dono da fábrica de cigarros Terezita [...] e ele se indispôs. Ai que quiseram dar o título pro Rancho e o Rancho não quis e a Escola Mista do Carnaval veio e arrebatou o título. Tá Feio se desfez na Feira de Amostra que ficava atrás da CDP [...]. Tá Feio se desfez (PEREIRA, 2015, pp.4-5).

A *Escola Mista do Carnaval* foi fundada por Eduardo Eugênio Sampaio, conhecido como *Doca Sampaio*. A sede era na sua residência na Rua 14 de Março, entre as ruas Antonio Barreto e Domingos Marreiros, no bairro do Umarizal. O nome provém do fato de ser ela a primeira escola de carnaval em Belém a permitir mulheres na constituição da bateria (MANITO, 2000).

Dessas três primeiras escolas, só o *Rancho* permaneceu. Depois dele foram aparecendo: O *Império de Samba Quem São Eles*, do bairro da Campina, fundado em 1946; *Maracatú do Subúrbio*, do bairro da Pedreira, fundado em 1951; e a *Universidade de Samba Boêmios da Campina*, fundada no bairro da Campina, em 1952. O *Maracatú do Subúrbio* deu origem à *Embaixada de Samba Império Pedreirense*, e a *Tá Feio*, ao *Império de Samba Quem São Eles* (OLIVEIRA, 2006).

FOTOGRAFIA 4 - Estandarte da Universidade de Samba Boêmios da Campina.



Fonte: Facebook: Pequena História do carnaval Paraense - Anastácio Campos

O carnaval carioca determinava o modelo de carnaval em todo o Brasil, porém a distância entre as grandes capitais da época foi provocando algumas formas regionais no carnaval que se fazia no Pará.

Ainda na vigência do isolamento geográfico, pra reproduzir em Belém certas expressões culturais desenvolvidas no Rio de Janeiro, seria preciso consumir tarefas nem sempre viáveis. É lógico que a molhadeira grotesca do entrudo, as passeatas simplórias do Zé Pereira ao som de bumbos, as domingueiras dos sujós e mascarados, ou até os bailes carnavalescos e o curso de automóveis da elite, estavam inteiramente ao alcance das nossas condições. Tal não pode ser dito das invenções de caráter mais complexo. Em nosso meio, acabaram incorporando tantas adaptações a ponto de parecer coisa de paraense mesmo (OLIVEIRA, 2006, p. 22).

Para Oliveira (2006), entre as regionalidades que o carnaval paraense desenvolveu estão, a temática regional nos enredos; o porta-estandarte, o estandarte (com a inscrição do enredo da escola) e o samba enredo com “cadenciamento” mais lento. Além disso, o emprego também da matéria prima regional na confecção das alegorias, e a figura da sambista (OLIVEIRA, 2006).

FOTOGRAFIA 5 - Porta estandarte Rubens Lobato – Rubão.



Fonte: Facebook – Pequena História do Carnaval Paraense – Anastácio Campos

O significado do estandarte, na visão de Rubens Lobato, um dos mais conhecidos porta estandartes das escolas de samba de Belém, demonstra “... a representação do enredo que a escola vai apresentar no desfile [...] quesito personificado e uma das peculiaridades tradicionais do carnaval paraense” (LOBATO in OLIVEIRA, 2006, p. 305).

Os estandartes “tinham grande importância como elementos de expressão da identidade das antigas agremiações carnavalescas no Brasil na virada do século XX” (FEREIRA, 2004, p. 295). O porta estandarte, elemento originado dos maracatus pernambucanos¹³ e posteriormente dos cordões carnavalescos, é um quesito regional (OLIVEIRA, 2006).

A origem dos estandartes é muito antiga, se remete ao início da história da humanidade. O homem precisava fazer-se reconhecido na sua comunidade e isso se fazia através de elementos que demonstrassem a sua identidade, ao mesmo tempo em que, se inculcia o temor e o respeito¹⁴.

A história dos porta estandartes no Pará registra nomes como José Cruz (Capitão Fuinha), Luiz Guilherme Pereira e Rubens Lobato, entre os que fizeram fama no carnaval paraense (OLIVEIRA, 2006).

Foram sambas de temática regional entre algumas escolas:

Acadêmicos da Pedreira: Sonho Cabano (2005); Belém dos Grandes Carnavais (1987); Meu Açai, Ai de Ti (1992); Magia no Reino do Curupira (1999); Pará, Maravilhas da Cultura Popular (2001); Alfredo Oliveira, Tem Doutor no Samba (2003).

Império de Samba Quem São Eles: Antonio José de Lemos: Sua Vida e Sua Obra (1958); Eneida Sempre Amor (1973); Marajó; Ilhas e Maravilhas (1974); Cobra Norato. Pesadelo Amazônico (1976); Largo de Nazaré; Fantasias do Passado (1977); Theatro de Paz; Cem Anos de Arte no Pará (1978); Paid'égua (1986); (OLIVEIRA 2006); Sou Pará; Força de Bamba: A Riqueza dessa Terra é a Grandeza dessa Gente (2014); Rio Abaixo Rio Acima; No Amazonas Vamos Navegar (2015) (BELÉM FOLIA, 2014 e 2015).

¹³ As Nações de Maracatu são os grupos tradicionais, muitas vezes seculares e na maioria dos casos ligados a religião de matriz africana e/ou ameríndia como o Candomblé ou Xangô e também a Jurema Sagrada. Disponível em: <http://maracatu.org.br/as/as-nacoes/>. Acessado em 16/03/2016.

¹⁴ Disponível em: A origem dos estandartes e brasões. Revista Universo Maçônico – 9 de junho de 2010. Acessado em 16/03/2016.

Associação Carnavalesca Bole Bole – Trilogia: Um canto Forte na Amazônia (2014). Sambangu-é-Boibumbá: é festa do Guamá (2015) (BELÉM FOLIA, 2014 e 2015).

Rancho Não Posso Me Amofiná: Museu Paraense Emílio Goeldi (1980); Tuyá: O Pequeno Índio Guardião da Floresta Renascida (1981); Dança das Folhas na Cidade das Mangueiras (1982); O Canto das Sereias: Vozes da Floresta (1997) (OLIVEIRA, 2006). Da Paixão Secular a Um ícone Bicolor Um Marco a Celebrar, Em Unísono Uma História a Perpetuar (2014); AP: Saga Cinco Estrelas, Bordada a Ouro Pelo Tempo (2015). (BELÉM FOLIA, 2014 e 2015).

Boêmios da Campina – Monumentos da Cidade de Belém (1958); Lendas e Mitos da Amazônia (1964); 350 anos (1966); O Muiraquitã e As Amazonas (1975); Rodrigues Pinagé, O príncipe dos Poetas Paraenses (1979); Sedução Verde (1980) (OLIVEIRA, 2006).

Embaixada do Samba Império Pedreirense – A Cabanagem (1963); Amazônia é Brasil (1965); 350 Anos de Belém (1966); Palácios, Vultos e Monumentos de Belém (1978); Minha Ilha, Meu Amor, Por Voce a Pedreira Voltou (1995); O Bar Nosso de Todo Parque (1996); Clara das Neves, Da Sapatilha à Avenida (1998); A Coroa do Império no Batuque da Pedreira (1999); Pará, Sua História e Encantos nos 500 anos do Brasil (2000); É Festa Pedreirense no Jubileu do Império; Cinquenta Anos de Samba no Coração da Pedreira (2001); Carlos Santos O Amigo do Povo: De Camelô a Governador a Trajetória de Um Vencedor (2002), Pará Chama Verequete (2003). Desbravamento da Amazônia (1968) (OLIVEIRA, 2006).

ONG Tradição Guamaense – Nossas Tradições (2001); Belém, Tua Vida do Guamá Vem (2002); A Tradição Veio da Alemanha, Daí Surgiu a Loura Paraense (2003) (OLIVEIRA, 2006).

Escola de Samba da Matinha – Os Encantos da Ilha do Marajó (1986); Gente Nossa, Coisas da Gente (1992); Amazônia 2000, É 1º de Abril (1998); Povo Formador, Povo Lutador, Sou Paraense Sim Senhor (1999); Ver-o-Peso, Patrimônio da Humanidade (2002) (OLIVEIRA, 2006). Mibaraió: A encantadora Ilha do Marajó (2015) (BELÉM FOLIA, 2014).

Grêmio Recreativo Esportivo Social Piratas da Batucada – Acará; 140 Anos Nesta Festa Vou Celebrar (2015) (BELÉM FOLIA, 2015).

Com respeito à matéria prima regional, ainda se usa nos figurinos, nos carros alegóricos e adereços, em que pese algumas inovações advindas entre outros por *Joãosinho Trinta* carnavalesco do *Rio de Janeiro* (OLIVEIRA, 2006).

A figura da sambista representa, sem dúvida também uma característica das escolas de samba do carnaval paraense. Em minhas recordações, ela preenche em grande parte o carnaval das minhas lembranças. Lembro que esperava com ansiedade a sua passagem por chamar atenção principalmente pela sua fantasia.

Na parte frontal, apenas um minúsculo shor; na posterior uma mini cauda colorida com muitos folhos que lhe conferiam movimento singular; e um top que naquela época as mulheres denominavam de *corpete*. Na cabeça, um turbante semelhante aos usados pelas baianas, e nos pés, sandálias de regular altura. A sambista não sambava, ela rebojava para delírio da ala masculina e curiosidade da feminina.

A sambista começa a aparecer no ano de 1949. Antes, o *Rancho* trazia em seu desfile um travesti fantasiado de baiana. Depois uma jovem, de prenome Zilda assumiu o seu lugar, ela trocou a fantasia de baiana por uma de rumbeira, deixando expostas suas pernas. O feito foi copiado pelas outras escolas. Se uma sambista trocasse sua escola por outra, provocava uma série de problemas que, inclusive, rendiam tema para letras de sambas (MANITO, 2000).

A propósito, observa-se esta descrição: “Ainda em 49, o Rancho apresentou ao público, uma sambista, a sensacional morena *Zilda*, dona de um rebolado espetacular que mais tarde seria imitado por várias outras...” (MANITO, 2000, p.87).

Durante os anos de cinquenta e sessenta, a sambista foi um dos quesitos de avaliação das escolas de samba, mas foi excluído do regulamento do concurso em 1978, sendo substituído pelo quesito - passista (MANITO, 2000; OLIVEIRA, 2006).

Algumas sambistas registraram seus nomes na história do carnaval paraense: Zilda, Irades, Petita, Maria José, Mara Castro, Natália, Joanina, Margarida, Iara, Jacirema, Marilene, Marlene, Vanja (MANITO, 2000; OLIVEIRA, 2006). Além dessas, Nazi, que era filha do dono da *Escola de Samba da Matinha* e que se tornou mãe do Ademir da Marcação (PEREIRA, 2015; MARCAÇÃO, 2015).

FOTOGRAFIA 6 - Sambista



Fonte: Facebook – Pequena História do Carnaval Paraense. Anastácio Campos

Registra-se também, no histórico da formação das escolas de samba de Belém o aparecimento do mestre sala e porta bandeira, e também do tamborim de tarraxa.

Quando foi após o carnaval de 72, eu sempre maluco, resolvi arriscar a porta bandeira. Como foi que entrou porta bandeira no carnaval de Belém? É geralmente aquele pessoal de Marinha e tudo mais, o bloco Tomara que Chova que foi o primeiro a bater o tamborim de tarraxa com uma batida diferente ali pela Carlos Gomes e os Boêmios trouxeram o casal de mestre sala e porta bandeira e ai nos fomos obrigados as escolas a introduzir (PEREIRA, 2015, p.16)

As escolas de samba de Belém do Pará precisavam se organizar e para tanto necessitavam de um de regulamento.

Sem falsa modéstia, eu fui o primeiro a fazer o regulamento baseado no regulamento do Rio de Janeiro Eu tenho a revista O Cruzeiro, aquelas revistas O Cruzeiro. Baseado no regulamento do Rio de Janeiro eu fiz justamente: o enredo; samba enredo; bateria; alegoria. As alegorias do Rio eram divididas da seguinte maneira; alegoria, pintura, escultura, não tinha esse negócio de figura viva; então os pontos, a pontuação era por ali. [...] e fui eu que fiz; o departamento de turismo aceitou, e as escolas aceitaram (PEREIRA, 2015, p.16).

Os desfiles das agremiações carnavalescas em Belém, como já citado, só foram oficializados em 1957, sob a responsabilidade da Prefeitura Municipal, embora, nos anos de 1963 e 1967, o concurso tenha sido patrocinado pelos jornais *Folha do Norte* e *Folha Vespertina*. Atualmente, é patrocinado pela Prefeitura de Belém (OLIVEIRA, 2006).

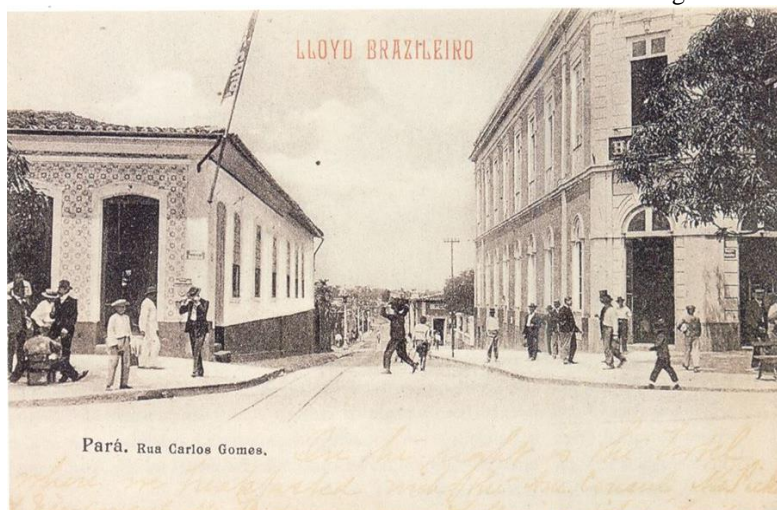
Em decorrência de divergências políticas, entre os anos de 1958, 1959 e 1960, aconteceram dois desfiles. A divergência ocorreu novamente no ano de 2002, fazendo

com que houvesse um desfile em Belém, patrocinado pela Prefeitura, e outro no município de Ananindeua, organizado pela *Liga Independente das Escolas de Samba do Grupo Especial - LIESGE* (OLIVEIRA, 2006).

Antes da oficialização dos desfiles carnavalescos, denominava-se o agrupamento de foliões de batalha de confete. Esses eventos eram patrocinados pelas rádios locais, especialmente *Rádio Clube*, pelos jornais *O Estado do Pará* e *A Folha do Norte*, por lojas mais chiques e por alguns bares (OLIVEIRA, 2006).

Havia logradouros nos quais aconteciam as batalhas de confete, sendo os mais significativos o a Aldeia Bosque Rodrigues Alves e Aldeia do Rádio. Posteriormente, as batalhas foram sendo substituídas pelos desfiles que ocorriam na Avenida Quinze de Agosto (posteriormente Avenida Presidente Vargas) e Praça da República, até o ano de 1981.

FOTOGRAFIA 7 - Rua Carlos Gomes com Avenida 15 de Agosto.



Fonte - Facebook. Pequena História do Carnaval Paraense – Anastácio Campos

Nos anos subsequentes até 1999, os desfiles se realizavam na Avenida Visconde de Souza Franco (Doca); e de 2000 até os dias atuais, no *Sambódromo de Belém* ou *Aldeia Cabana de Cultura Amazônica Davi Miguel dos Santos*.

1.3 O GRÊMIO RECREATIVO SOCIAL JURUNENSE RANCHO NÃO POSSO ME AMOFINÁ

Em Belém do Pará é difícil um paraense não conhecer o *Grêmio Social Recreativo Jurunense Rancho Não Posso Me Amofiná*, carinhosamente conhecido só

como Rancho (denominação que doravante adotarei nesta pesquisa). A fama se estabeleceu ao longo de oitenta e um anos desde que a escola foi fundada por Raimundo Manito em 1934, além do que ela está situada como o nome refere, no bairro do Jurunas, bairro que se notabilizou por sua numerosa população, situação geográfica e cultura. Seus moradores há muito têm orgulho do bairro.

O sentido de localidade, o sentimento de pertencimento dos moradores ao bairro é referenciado por um conjunto de práticas identitárias, atravessadas pelas redes de sociabilidade, entre as quais se sobressaem, ao lado das atividades voltadas para a obtenção de trabalho e renda, as atividades festivas, de lazer e consumo, que marcaram de um modo próprio os tempos e espaços vividos e compartilhados pelos moradores, interferindo diretamente nas identificações internas e externas do bairro (RODRIGUES, 2008, p.105).

O bairro do Rancho é um dos mais antigos de Belém e está localizado na região sul da cidade, em sua parte extrema. Tido como um bairro que possui uma população considerável, é descrito também como um dos mais movimentados de Belém.

Nem a deficiente estrutura urbanística, nem as precárias condições de habitação no início do século XX impediram que a população participasse de diversas modalidades festivas que ali aconteciam (RODRIGUES, 2008).

O morador jurunense Raimundo Manito possuía temperamento bem diferente dos demais, talvez pelo fato de ter ficado órfão de pai e mãe muito cedo. Isso pode ter levado a que ele apresentasse um aspecto sisudo, mas, ao mesmo tempo, sensível, cativando quem o conhecia. Ele morava na casa da avó, Dona Quintina Sabina dos Santos, na Travessa Honório José dos Santos nº 264 (MANITO, 2000).

Ele era operário naval nas orlas de Belém. Aos 28 anos, foi morar com seu irmão João Manito, no Rio de Janeiro. A partir de 1929, conseguiu trabalho nos estaleiros de *Niterói* e conviveu de perto com as formações carnavalescas daquela época (MANITO, 2000).

Essa convivência foi proporcionada pela proximidade de sua residência no bairro da Saúde com os locais onde ocorriam os eventos carnavalescos: Praça Mauá, Avenida Rio Branco, Praça II. Nesse bairro, existiam dois morros: o Morro da Favela e o Morro da Gamboa, redutos do samba e da capoeira (MANITO, 2000)

O Carnaval carioca, em finais da década de 1920, tinha se estabelecido como a grande festa da integração nacional. Representava-se nas ruas do Rio de Janeiro durante os dias de folia, uma verdadeira celebração da diversidade étnica e cultural de uma nação plural. A festa carioca se impunha como a essência da festa nacional e se preparava para o salto de qualidade e

organização que seria dado nos primeiros anos da década de 1930, quando a folia brasileira se imporia como um evento de nível planetário (FERREIRA, 2004, p. 305).

Em 1933, Raimundo Manito voltou para sua cidade e seu bairro e estava por certo motivado pelo carnaval carioca. No ano seguinte ele comandava o bloco *Quem Fala de Nós Tem Paixão* que, por divergências internas, foi extinto, sendo criado o *Vai Quebrar*, bloco que apresentava as mesmas características das que lhe antecedeu e só desfilou no domingo magro (MANITO, 2000).

Já para o domingo gordo deste mesmo carnaval Raimundo Manito idealizou uma nova formação para esse bloco. Reuniu amigos e o preparou nos moldes das escolas de samba do Rio de Janeiro.

(...) não tinha intenção quando saí do Rio de fundar uma escola, mas um rancho. Tanto que fundei um rancho. Entretanto, surgiram dois empecilhos para a concretização desse ideal inicial. O primeiro era colocar na cabeça dos meus colegas paraenses a ideia de modificar a estrutura dos blocos para rancho, com aquelas marchas-rancho [...] A intenção, como dizia, era unir os colegas em torno de uma ideia, o rancho, e explicar como desfilam com aquela dança cadenciada, porta estandarte, etc. O segundo empecilho era como contratar uma orquestra ou alguns elementos tocando um pistom, um trombone, ou um saxofone. Os músicos disponíveis, todos tocavam nas orquestras que animavam os bailes de carnaval. Assim, só quando cheguei em Belém é que tomei conhecimento desses empecilhos todos. Como quase ninguém sabia distinguir aquele de uma escola, optei pela escola, porém com o nome de rancho. Deu no que deu... (MANITO, 2000, p. 441).

Portanto, em vez de escola de samba, ele denominou a nova agremiação de rancho, que "na acepção carnavalesca é uma agremiação completamente diferente de uma escola" (MANITO, 2000, p. 22).

Nesse ano de 1934, quando saiu pela primeira vez, portando instrumentos de percussão, trouxe fundamentalmente, a armação primitiva de uma escola de samba. À frente numa tabuleta para identificação com o público, o nome RANCHO NÃO POSSO ME AMOFINÁ e os dizeres PEDE PASSAGEM (MANITO, 2000, p. 22).

O primeiro desfile do Rancho foi objeto de muitos comentários. Seu idealizador trouxe para as ruas alguns instrumentos não conhecidos no carnaval paraense, entre esses o tamborim. Esses instrumentos, com exceção do tamborim, só eram vistos por ocasião da época dos *bois bumbás* (MANITO, 2000)

No Jurunas, havia também o *Pai do Campo*, um boi bumbá que usava a cuíca, o pandeiro e o surdo. Por este motivo, um dos comentários surgidos era que o Rancho

era semelhante a um boi bumbá, surgindo com isso perguntas chistosas do tipo “Onde vai dançar esse boi?” e o codinome *Boi do Manito* (MANITO, 2000).

Com relação ao contexto dos instrumentos Cabral (2011) sugere que a origem do tamborim e do surdo talvez se deva ao carioca Alcebiádes Barcelos, que tinha como cognome Bide. Em entrevista concedida a ele (Cabral) respondendo a pergunta se ele (Bide) é quem tinha levado o tamborim para a *Deixa Falar* (primeira escola de samba carioca) ele responde:

Foi. Sei lá. Resolvi fazer. Encourei, esquentei e resolvi tocar. Tocava na rua mesmo, sem bloco nem nada [...] O surdo também fui eu que fiz [...] Peguei uma lata de manteiga, daquelas grandes, redondas. Compramos os aros, botei um por fora, outro por dentro, pregamos tachas e assim entramos na Praça Onze [...] Bem o tamborim eu encontrei, não tenho certeza se fui eu que inventei. O surdo sim foi ideia minha (CABRAL, 2011, p. 278).

O tamborim, o surdo e todos os instrumentos de percussão com que o Rancho saiu naquele histórico domingo gordo fizeram parte de uma também novidade, a bateria da escola de samba. Nesse desfile, como não havia música própria, Raimundo Manito fez o samba *Eu Sou Direitinho* que se configurou como o “primeiro samba cantado por uma escola de samba no *Estado do Pará*.” (MANITO, 2000, p. 23).

*Eu sou direitinho
Eu sou direitinho
Direitinho eu sou
Sei me dar valor
Tu foste ingrata mulher
Meu coração não te quer
Eu sou, eu sou...*

Vale ressaltar que, em relação à bateria, no início havia ainda os instrumentos de percussão: poucos pandeiros, tamborins e cuícas. Os instrumentos musicais foram aos poucos sendo retirados. Os surdos eram o ponto forte da bateria, já havendo o surdo de marcação (MANITO, 2000).

Embora não especifique quais instrumentos musicais foram retirados, pode-se deduzir que, havia instrumentos de cordas segundo esta citação: “Trouxe também, a escola, os seus instrumentos de corda” (MANITO, 2000, p. 27).

Quanto aos fundadores do Rancho, Raimundo Manito ao ser entrevistado relaciona alguns nomes.

Demétrio, Luiz e o Bidanga, seu irmão. Tinha também o filho do tio Manoel, o Duca, e ainda aquele rapaz que trabalhou durante muitos anos na Fábrica

Palmeira, o Raimundinho, conhecido como Muáca. E o Mito (Nestor Andrade), o primeiro cuiqueiro do Pará. Tinha também o Acrísio, o Joaquim, o Feliciano e o Benedito, o Bené filho da D, Vanja, a parteira dos meus filhos, além de outros que não recordo agora (MANITO, 2000, p. 442).

Fatos interessantes ocorreram nos primeiros momentos da escola de samba do Raimundo Manito. Um deles diz respeito à sua avó, Dona Quintina, que havia aceitado os ensaios do carnaval na sua casa, mas se revoltou quando o neto Raimundo levou seu Rancho para ensaiar na sua casa em plena sexta feira santa. Sem local para os ensaios, restou a rua embaixo das mangueiras (MANITO, 2006).

A segunda vez que o Rancho se apresentou foi no sábado de aleluia do mesmo ano, na sede do clube *Sociedade Beneficente 20 de Março*, no bairro da Cremação. A apresentação gerou uma grande confusão.

[...] foi recebido com muitos aplausos e também com apupos, originando-se uma grande confusão que envolveu até a orquestra Los Creolos que estava animando o baile carnavalesco. Foi uma exibição primorosa regada a muito samba e sopapos (MANITO, 2000, p. 25).

No ano seguinte, o *Rancho* se apresentou mais estruturado. Alguns participantes de outras agremiações, como: o *Navais da Paixão* (bloco que congregava apenas homens negros com fantasias de fuzileiros navais) aderiram à escola jurunense, levando o popular Nego Querosene como baliza do grupo, figura posteriormente substituída pelo mestre sala. (MANITO, 2000).

O Rancho já apresentava peculiaridades em seu primeiro ano. Uma delas era não admitir mulheres nos desfiles. Acreditava Raimundo Manito que elas poderiam se constituir em elemento desagregador “... a disciplina, a ordem e a liderança dos diretores seriam provavelmente abaladas com suas presenças” (MANITO, 2000, p. 22). Esta peculiaridade advinha dos objetivos e do caráter do seu idealizador

Raimundo Manito era um idealista. Sua preocupação era a organização e o respeito dos brincantes para com o público, tanto que não tolerava bebida enquanto a escola estivesse se preparando para desfilar. Os recalcitrantes eram sumariamente retirados do desfile e ameaçados de exclusão (MANITO, 2000, p.26).

Com relação às cores da escola, deparei-me com um interessante relato a esse respeito: “Muita gente da diretoria do Rancho não sabe quem foi Carlos Macedo. Carlos Macêdo, o professor Carlito, foi o homem que deu as cores do Rancho, baseado na arara

canga¹⁵. As cores iniciais foram mudadas por Walter Nogueira Moreira, que era da Marinha, para azul e branco, as cores da Portela” (PEREIRA, 2015, p. 2).

Na visão do compositor Davi Miguel, a mudança aconteceu porque “O sargento Walter da Marinha, achava que as três cores eram muito carnavalescas [...] as cores azul e branco, são as cores ideais pra uma escola” (Davi Miguel in MANITO, 2000, p.460).

As cores, azul e branca não agradaram parte da população do bairro do Jurunas por serem também as cores do Paysandu Sport Club¹⁶. Mesmo assim, a escola desfilou sete anos com as cores da Portela (MANITO, 2000).

Carlos Macedo, além de ter escolhido as primeiras cores do Rancho, também foi o primeiro porta bandeira desta escola “Era ele que vinha, às vezes ele saía da avenida todo ferido, porque naquele tempo, pelúcia, veludo e aquilo tudo bordado, não era cola quente, era bordado; a irmã dele bordava” (PEREIRA, 2015, p.2).

Com relação à denominação atual do Rancho, pontuei como importante o seguinte relato:

Sempre os iluminados do poder público decidiram..., mas ele sempre concorreu com as escolas de samba: com a *Tá Feio*, com a *Escola Mista do Carnaval*, com a *Uzinense*. Sempre concorreu sem problema nenhum, embora mantivesse o nome *Rancho*. Bom! Ai os iluminados sempre do poder público resolveram que ele não podia mais disputar com escola de samba, por que ele não era escola de samba; ele era rancho. E ai então, tiveram que mudar a estrutura pra: *Sociedade Beneficente Cultural Recreativa Escola de Samba do Rancho Não Posso Me Amofiná*. Muita gente não sabe disso, mas essa é a realidade dos fatos (PEREIRA, 2015, p. 2).

Essa agremiação no início parece que era conhecida com outra denominação “Naquele tempo, eles nem se referiam à escola como Rancho como fazem hoje, e sim como Não Posso” (PALHETA, 2012, p. 23).

A escola passou por muitas dificuldades em seus primeiros anos, porque havia o preconceito dos moradores e grandes problemas financeiros. Osvaldo Garcia, por exemplo, lembra que sua mãe gostava do carnaval e da escola de samba do seu bairro, entretanto naquele tempo a escola não era bem vista socialmente.

¹⁵ Nome científico- Arara macao; Família Psittacidae; Ordem Psittaciforme- em <http://g1.globo.com/sp/campinas-regiao/terra-da-gente/fauna/noticia/2015/01/araracanga.html> acesso em 08/10/2015. Também em <http://tudosaber.com/araracanga-ou-arara-piranga-52174.html> com respeito às cores deste pássaro: amarelo, vermelho e azul roial. Acesso em 09/10/2015.

¹⁶ O Paysandu Sport Club é um tradicional clube esportivo de Belém do Pará, fundado em 02/02/1914, tem o branco e o azul claro como suas cores tradicionais. Este clube tem como maior adversário, o Clube do Remo, fundado em 05/02/1905 tendo como cores tradicionais o branco e o azul escuro (Nota da autora).

Lá tinha todo mundo. Tinha gente boa, mas tinha puta, tinha maconheiro, tinha ladrão, ou seja, a escória da sociedade jurunense estava ligada ao Rancho, e a família do Jurunas, embora gostando do Rancho - dava aquele dinheiro, mas não queria que o filho se metesse no Rancho, vê se pode? (...) A nossa comunidade do Jurunas era pobre, até hoje é pobre, apesar de ser um povo muito hospitaleiro e festeiro. No Jurunas tem festa todo dia! Então o Rancho era muito pobre e o Rancho sempre foi muito discriminado, porque tocava preto né? (GARCIA Osvaldo, 13/09/2014, p. 03).

Para conseguir recursos financeiros, seus integrantes saíam às ruas em momentos já próximos à quadra momesca, em cortejo com bateria, com passistas, com porta bandeira e com carro som. Desfilavam com as fantasias do ano anterior, os homens com calças brancas e camisas listradas carregando a bandeira do Rancho, pedindo doações entre os moradores do Jurunas (OSVALDO GARCIA, 2014).

Outro motivo contribuía para que a escola do Jurunas não fosse bem vista pela população - o fato de Raimundo Manito ser comunista. Em 1935 ocorreu a Intentona Comunista¹⁷, e em 1937, foi implantado o Estado Novo pelo presidente Getúlio Vargas na Era Vargas do Estado Novo.

A posição política assumida pelo principal dirigente, notadamente a partir de 1946, quando Manito candidatou-se à Assembleia Constituinte pelo PCB (Partido Comunista do Brasil) que voltara à legalidade, criava um certo distanciamento com alguns jornalistas que evitavam falar do Rancho. Tampouco, emitiam alguma simpatia pela escola, com receio de comprometimento ou de serem tachados de “comunistas”, o que hoje é uma besteira sem tamanho, porém à época, sem dúvida esse relacionamento poderia ter alguns desdobramentos, eis que em 1947, o Partidão votaria a ser proscrito e com ele todos os simpatizantes e militantes passaram a ser perseguidos e até presos (MANITO, 2000, p, 42).

Apesar de tantos problemas, o Rancho continuou fazendo suas apresentações, assim como as outras agremiações carnavalescas daquela época. Resistiu a um novo golpe político com o presidente Gaspar Dutra, que novamente provocou o “endurecimento” do regime e também com o preconceito racial.

A escola jurunense continuava discriminada, por ser uma escola suburbana, dirigida por um comunista e os cronistas carnavalescos de então, diziam que nossa escola era formada por “**mulatos pacholas**”, mas entre si, depreciativamente, a chamavam de “**negrada do Jurunas**” (MANITO, 2000, p. 43).

¹⁷ Também conhecida como Revolta Vermelha de 35 ou Levante Comunista, foi uma tentativa de golpe contra o governo de Getúlio Vargas. Foi liderada pelo Partido Comunista Brasileiro em nome da Aliança Nacional Libertadora, ocorreu em novembro de 1935, e foi rapidamente combatida pelas Forças de Segurança Nacional.

O Rancho só inicia os desfiles oficiais em 1958, embora os desfiles já fossem oficializados desde o ano anterior, quando o enredo tornou-se obrigatório. Nos anos de 1967, 1972, 1983, 1987, 1988, 1990 e 1991 a escola não desfilou.

Oliveira (2006) compilou os sambas enredo do *Rancho* a partir do ano de 1958. Assim, nos anos 60 foram: A Deusa do Fogo (1958); O Jubileu de Prata (1959); Bandeirantes de Ontem e de Hoje (1960); Brasil de Pedro a Pedro (1961); Marinha: Berço de Heróis (1962); Primavera e Samba (1963); Getúlio Vargas (1964); Lembranças de Carnavais (1965); Belém de Todos os Tempos (1966); Primavera, Estação do Amor (1968);

Já na década de 70 a 80, foram: De Ícaro ao Espaço Sideral (1969); Batuque: Uma Joia da Literatura Paraense (1970); Samba, Alegria de Um Povo (1971); Santo Dumont: O Pai da Aviação (1973); Yaô, Homenagem a Um Rei Nagô (1974); Tudo é Carnaval (1975); Jurunas Relembra Pai do Campo na Pessoa do Coronel Macambira (1976); Minha Namorada Belém (1977); Canto aos Orixás (1978); Tempo de Criança (1979); Museu Paraense Emílio Goeldi (1980).

A partir de 1981: Tuyá, Pequeno índio Guardiã da Floresta Renascida (1981); Dança das Folhas na Cidade das Mangueiras (1982); Rancho de Ouro: O Canto do Jubileu (1984); Amanheceu (1985); Rei no Bagaço: Coisas da Vida (1986); Isto que é Amor (1989); Rancho, Mulher e Samba (1992); Rancho de Amantes: Sessenta Anos Brilhantes (1993); Balão dos Meus Sonhos Dourados (1994); Do Reino ao Reinado; A Trajetória da Oferenda (1995);

Nos últimos anos do século XX e alvorecer do XXI, os sambas enredo foram: E Fez-se a Luz (1996); Cantos das Sereias: Vozes das Florestas (1997); Luz, Câmera, Ação (1998); Pela Estrada do Saber Vejo Um Novo Alvorecer Onde o Mestre Com Amor Vem Mostrar o seu Valor (1999); Jurunas: De Rua Em Rua, De Tribo em Tribo (2000); Sob o Véu que Desvenda a Alma (2001); Estrela do Norte em Fá Maior (2002); Romulo Maiorana: O Gigante em Offset (2003); Setenta Anos do Rancho: O Imperador no Berço da Folia (2004) (MANITO, 2000; OLIVEIRA, 2006). Da Paixão Secular a Um ícone Bicolor, Um Marco a Celebrar em Unissono Uma História a Perpetuar (2014); (BELÉM FOLIA, 2014).

Em 2015 o Rancho mais uma vez entrou na Avenida. Desta feita com o enredo AP- Saga Cinco Estrelas Bordadas pelo Tempo. Atualmente a sede do Rancho está situada na Rua dos Timbiras, bairro do Jurunas. As suas cores são o amarelo, o vermelho e o azul roial. Seu símbolo é uma coroa imperial.

FIGURA 2 - Símbolo do Rancho Não Posso Me Amofiná



Fonte: www.olhandobelem.com

Esta escola continua como uma das grandes escolas de samba de Belém do Pará, emocionando e levando muitos seguidores aos desfiles carnavalescos. Raimundo Manito faleceu em 19 de junho de 1976, ficando eternamente na memória dos ranchistas como uma espécie de lenda. Na quadra da escola seu nome está gravado em grandes letras, como homenagem e gratidão eternas.

FOTOGRAFIA 8 - Quadra do Raimundo Manito



Foto: Acervo da autora.

1.4 ASSOCIAÇÃO CULTURAL RECREATIVA E CARNAVALESCA IMPÉRIO DE SAMBA QUEM SÃO ELES

Essa escola de samba tanto quanto o Rancho tem um cognome carinhoso: Quenzão, e um interessante histórico recheado de alegrias, tristezas, decepções e fatos curiosos. Tem sua sede no bairro do Umarizal, zona norte da cidade de Belém do Pará. Parte da história dessa escola de samba é contada de forma apaixonada por Luiz Guilherme Pereira, um dos seus presidentes.

Tinha início o ano de 1946, comemorava-se o fim da Segunda Guerra Mundial, e nada melhor para comemorar a alegria do momento que brincar o carnaval. Belém, apesar de não ter participado ativamente da guerra, também sentiu seus nefastos efeitos. É neste clima de euforia que foi criado o *Quenzão*

Quando foi em 45, terminou a guerra e 46 o carnaval da vitória. A Campina não podia ficar sem o carnaval, então vamos reconstruir o Tá Feio. [...] só que o Manoel Airosa disse que, não permitia usar o nome Tá Feio, por quanto ele tinha registrado no nome dele. Naquele tempo existiam essas coisas de registro e dono, se bem que, muito depois apareceram os donos que eu vou citar: os donos das escolas de samba e aí, tudo mais; ficou aquela polêmica. E como renovar [...] o Tá Feio? Existia, o prédio, ainda está lá no canto da General Gurjão com Padre Prudêncio, que se chamava Bar do Cisne. A turma se reunia na outra esquina no Cascatinha. Na outra era o Manuel do Antártica [...] e tinha um cozinheiro que se chamava o José João codenominado o Pé-de-Bicho porque ele tinha como todo bom cozinheiro na época uma ferida na perna. O João Pé Bicho chegou e disse assim: Ei! Quem são eles? Quem são eles? Uma interrogação, [...] Quem são eles? Tá feio! Quer dizer, era o mesmo pessoal, era o Tá Feio, apenas com o nome, uma interrogação (PEREIRA, 2015, pp. 5/6).

Almerindo Cardoso, um dos fundadores da extinta *Tá Feio*, criou então em 28 de janeiro de 1946, uma escola de samba que foi denominada *Quem São Eles?* juntamente com amigos, entre esses o José João (*Pé de Bicho*), o Manoel Airosa (*Jacaré*) e o José Cruz (*Capitão Fuinha*) (MANITO, 2000). A denominação inicial tinha uma interrogação por sugestão de *Pé de Bicho* (OLIVEIRA, 2006).

A recém-criada escola começou a participar dos desfiles a partir desse mesmo ano e foi campeã por cinco anos seguidos. O primeiro desfile foi realizado no Bosque Rodrigues Alves e lhe deu a primeira premiação no quesito “melhor fantasia” (OLIVEIRA, 2006).

Nessa fase surgiram grandes sambas da história do *Quem São Eles*, pelos compositores Paulo Roberto e o Cardoso Cruz, entre outros. Os sambas retratavam a

crônica da cidade. Quando foi destruída a caixa d'água¹⁸ situada no bairro da Campina, Paulo Roberto fez a seguinte letra (PEREIRA, 2015).

*Majestoso monumento abandonado
Que o tempo não conseguiu destruir
Emblema de meu bairro adorador
Campina tua ausência vai sentir
É chegada a hora da tua demolição (...)*

Mas o destino estava preparando um duro golpe para o *Quem São Eles*. Em 1952, Acelino Barata, mais conhecido como Paulo Roberto, um dos compositores e membro da escola, teve a ideia de transformar essa agremiação em uma sociedade, o que não foi aceito por Almerindo que alegou que a escola, era dele. Este fato culminou com uma dissidência

(...) e eles se reuniram na barbearia do Adolfo que fica, ficava no canto da Riachuelo com Frutuoso Guimarães: o Paulo Roberto Cardoso Cruz; o Jerônimo barbeiro, compositor e violonista; Anastácio, que foi um dos maiores pandeiro [...] e formaram então a *Escola de Samba Dissidentes da Campina*. A primeira sede foi na *Frutuoso Guimarães* onde era uma sociedade náutica de marinheiros, do lado ficava a sociedade e do outro a sede (PEREIRA, 2015 , p.6).

Em uma versão mais aprofundada desse fato, consta que Paulo Roberto cobrou de Almerindo a elaboração de um estatuto e eleição de uma diretoria, já que ele (Almerindo) se intitulava o dono da escola (OLIVEIRA, 2006). Além de Paulo Roberto citado por Pereira (2015), Manito (2000) cita também Valentim dos Santos que era do *Jurunas* como também um dos responsáveis pela dissidência do *Quem São Eles*.

Os *Dissidentes da Campina*, além de Paulo Roberto, Adolfo Nascimento Gomes Coelho, João Pinto Cardoso, Clemente Neves, Joaquim Pismel Teixeira e Flávio Cardoso Cruz se reuniram em uma casa na Rua Ó de Almeida, nº 105, e fundaram a

¹⁸ A caixa d'água eram três caixas de ferro e foram construídos no início do século XX com o objetivo de abastecer de água os bairros da Cidade Velha e da Campina. O projeto lembrava a torre Eiffel de Paris, mas nunca foi aberta para visitação e tampouco serviu ao seu objetivo nos dois primeiros anos da sua construção, devido a problemas técnicos. Em 1912 o governador João Coelho fez sua reinauguração, mas a caixa em pouco tempo acabou por ser desativada e mais tarde demolida. Em seu lugar existe atualmente uma caixa de concreto. Fonte: Em Belém Antiga. A história da Torre Eiffel em Belém do Pará. Disponível em: https://www.facebook.com/belemdo_passado/posts/14920088881012314 acesso em 15/10/2015.

Foi demolida na 1ª gestão do Governador Alacid Nunes e as ferragens vendidas como sucata em 1968. Disponível em: www.Ioepa.com.br/diarios/2014/11/17.11.caderno.01.02.pdf Acesso em 17/10/2015.

nova escola que recebeu o nome de *Sociedade Recreativa e Carnavalesca Dissidentes da Campina*.

Escolheram as cores vermelho e branco e o símbolo uma harpa, uma águia com um raminho de café no bico e a antiga caixa d'água (OLIVEIRA, 2006).

Em 1953, a escola desfilou no carnaval com o nome de *Boêmios da Campina*. Mais tarde, ganharia o pomposo título de *Universidade de Samba Boêmios da Campina*, por sugestão do poeta Ruy Barata, e desfilou até o ano de 1985 se desestruturando após esse ano (OLIVEIRA, 2006).

Voltando ao *Quem São Eles*, com a desistência ficaram poucos remanescentes. A sede mudou. “E o *Quem São Eles* se dispersou, ficou meia dúzias de pessoas; o Almerindo se retirou da Campina, levou o *Quem São Eles* lá pra trás, pra São Francisco, próximo lá onde ele morava, numa casinha onde hoje tem um edifício...” (PEREIRA, 2015, p. 6).

FOTOGRAFIA 9 - Casa onde foi fundado o Império de Samba Quem São Eles.



Fonte: Facebook.- Pequena História do Carnaval Paraense. Anastácio Campos.

Em 1957 a escola voltou aos desfiles por meio de um grupo de amigos, entre eles: Luiz Guilherme Pereira; João Afonso Monarcha; Edyr Bezerra e Carlos Coimbra (MANITO, 2000).

As primeiras reuniões aconteciam na alfaiataria Nossa Senhora de Nazaré do Almerindo Cardoso, localizada no bairro da Campina. Ao longo do tempo, a escola fez uma verdadeira peregrinação em suas sedes.

Em 1957 o Quem São Eles voltou já com força total de um terreno que nós já conseguimos, onde faziam carroças [...] onde é hoje a Caixa Econômica. Foi na Padre Eutíquio, entre Carlos Gomes e desse lado daqui, era um terreno. Caía tanto, que os ensaios eram feitos na base da lamparina [...] Apadrinhados pelo senhor Olivar Silva e a dona Nair esposa, que eram os donos da Lavanderia Paraense onde é hoje o Iguatemi [...] e dava os fundos pela Veiga Cabral, onde sai a Visão, o estacionamento da Visão. A Veiga Cabral e nos apadrinhou (PEREIRA, 2015, p.10).

Após tantos percalços, vários carnavais e diretorias em 1964 finalmente o *Quenzão* se transfere para a sede que o abriga até os dias atuais. A tão sonhada sede foi fixada no bairro do Umarizal na Rua Almirante Wandenkolk, nº 680. Essa instalação, porém, não foi um processo fácil.

Aí eu fui pro Quem São Eles. Ai chegando lá eu disse “Mas aqui não tem sede, não tem nada! Como é que a gente vai fazer? A escola sai como?”. “Ah! A prefeitura dá um dinheiro, e não sei o que!”. Aí, eu encontrei lá, o Luiz Guilherme! Luiz Guilherme era o cara que vinha com a escola, trazendo ela escola aos trancos e barrancos. A escola passou pela Lavanderia Paraense, que o proprietário é hoje uma das benemerências da escola - o Olivar. E passou por lá, passou pela Antonio Barreto, ficou embaixo da mangueira, e quando eu cheguei, eu disse o seguinte: “Vamos alugar um local, primeiro que tudo, pra ver o que a gente faz!”. Ai, alugamos [...] Aí eu mandei construir um lado, uma cobertura de um lado. O terreno que nós alugamos ali, aquele pedaço da Wandenkolk é só um olho d’água; você jogava uma carrada de aterro aqui, o olho d’água espocava bem aqui do teu lado. Ai, “Arruma outra carrada de aterro e tudo!”. Jogava aqui, ele espocava! Ficava brincando com a gente. Ai, conseguimos fazer um taboado no meio, as taboas soltas, e fizemos um sanitário. Eu tinha improvisado pro palco, o primeiro palco do Quem São Eles, quem construiu fui eu. Hoje ele se chama Eneida de Moraes, que nunca foi na escola (GARCIA Laury, 2015, p.7).

Em outro depoimento a história da sede do *Quem São Eles* tem ainda mais subsídios. A sede foi para o bairro do Umarizal, na Rua Antonio Barreto, precisamente para a casa de parentes de Juvenal Frazão Muniz, conhecido pela alcunha de Téo do Pandeiro (PEREIRA, 2015).

Com a ajuda de Luiz Garcia (Luiz Careca), os instrumentos foram sendo levados para o novo endereço “Já no ano seguinte, aluguei um terreninho, uma casa, e assim foi até que, [...] Eu tinha alugado o primeiro terreno que era do seu Dirceu, que era funcionário da Prefeitura, onde é hoje o *Quem São Eles*” (GARCIA, 2015, p. 22).

[...] E com venda de chapéu e tudo, nós conseguimos quarenta e cinco mil reais necessários pra comprar o terreno do meio que é o maior; ai eu fui ao Rio... Nesse cartório no Largo do Machado, que foi lavrado o termo de compra [...] Foi feito o seguinte lá no cartório do Largo do Machado: Recibo de compra e venda: ‘Para todos os efeitos, recebi da Sociedade Cultural Recreativa e Carnavalesca Escola de Samba Império de Samba Quem São Eles a importância de quarenta e cinco mil reais pela compra do terreno sem edificação, sita a Almirante Wandenkolk número tal, (agora seiscentos e oitenta)! Por tais e tais pelo quais no valor de Quarenta e cinco mil cruzeiros

pelo qual dou total e irrevogável quitação. Rio de Janeiro, tá, tá fulana de tal'. E fez uma procuração, que eu não quis dar pra mim, pra qualquer pessoa, e eu disse: 'Põe no nome do doutor Claudio Lobato pra que a qualquer tempo fazer em Belém a escritura definitiva, já que o terreno era aqui. Entendeu como é? Mas o terreno, a quitação era a sociedade que estava pagando [...] tinha uma procuração específica pra assinar em cartório (PEREIRA, 2015, p.22).

Com relação às cores da escola, estas continuam as mesmas desde a sua fundação: o branco e o grená. Já o símbolo que consta no estandarte, passou por vários momentos. O primeiro símbolo do estandarte era a Cobra Fumando, em homenagem aos pracinhas de 46 (MANITO, 2000).

Várias etapas aconteceram até que se chegasse ao estandarte que o *Quem São Eles* apresenta atualmente. "Primeiro o ninho, depois a águia, caixa d'água [...] e então, depois [...] já na época, da década de 70, que já partiu pro definitivo - a águia" (PEREIRA, 2015, p.10).

Além desses símbolos mencionados, existiriam outros: "a figura de um índio, de pé, semelhante ao da estátua da Praça Brasil; um índio em genuflexão, armado de arco e flecha; o desenho da águia que sofreu diversas alterações até chegar à configuração definitiva" (OLIVEIRA, 2006, p. 39).

O símbolo atual como está no estandarte, é obra de Fernando Pessoa, e é constituído por uma águia, tendo ao peito uma coroa e, entre suas garras, um pandeiro (OLIVEIRA, 2006).

FIGURA 3 - Símbolo atual do Quem São Eles



Fonte: Facebook - Império de Samba Quem São Eles - A Escola do Povo.

Um dos grandes momentos dessa escola está relacionado ao ano de 1973, quando o enredo escolhido pelo então presidente Laury Garcia foi *Eneida de Moraes*. O

samba é de autoria de Simão Jatene e João de Jesus Paes Loureiro, defendido na Avenida por Laury Garcia, tendo como porta estandarte - Luiz Guilherme Pereira, e como mestre sala e porta bandeira, Lázaro Martins e Margarida (OLIVEIRA, 2006).

Aí nos partimos pro Eneida; partimos pro Eneida [...] e fizemos a primeira roda de samba de Belém do Pará, baseado em que... Porque primeira roda de samba? Por que eu tinha lido na Coluna do Edvaldo que era chique no Rio de Janeiro a sociedade participar dos ensaios das escolas de samba, que o bolo fechava, eles entravam livremente e tudo mais fechava, era uma fonte de renda (PEREIRA, 2015, p.19).

O tema Eneida se tornou um festival a partir de 1976, com a denominação de Festival de Samba Enredo Eneida de Moraes. O festival premiava o vencedor com o Pierrô de Bronze, obra do artista plástico João Pinto (OLIVEIRA, 2006).

Em Belém do Pará uma característica relacionada à denominação das escolas de samba se tornou peculiar, talvez por um processo de concorrência. O título Escola de Samba era insuficiente para denominá-las. Então lá estavam: a *Embaixada de Samba Império Pedreirense* e a *Universidade de Samba Boêmios da Campina*. Luiz Guilherme Pereira, que era o presidente do *Quem São Eles*, tomou a decisão em 1950 de:

(...) transformar o nome do Quem São Eles [...] Tem que ser um negócio que seja superior aonde embaixada, universidade sejam apenas instituições de um império! E aí foi que eu dei o nome de Império de Samba Quem São Eles, por que estava acima de todas as coisas (PEREIRA, 2015, p. 12).

Do mesmo modo que o *Rancho Não Posso Me Amofiná*, o *Império de Samba Quem São Eles* também contribuiu na constituição do carnaval em Belém do Pará. Uma destas contribuições se refere ao aparecimento das alas no carnaval de 1964, com o enredo Casa Grande e Senzala. “As alas com sinhás moças que vinham em palanquins. Foi a primeira vez que se dividiram em alas” (PEREIRA, 2015, p. 14).

Parece que as outras escolas de samba ainda não apresentavam alas, segundo o que se percebe nesta citação “Os outros era um aglomerado, depois que foi caracterizado em alas...” (PEREIRA, 2015, p.17).

Também em relação à figura das baianas, o *Quem São Eles* parece que inovou “(...) até porque, nós não admitíamos baianas. Baiana é pra a Bahia, é pro o Rio que as Tias Ciatas introduziram a baiana, nós éramos mulata cheirosa, baseada na obra do

Bruno de Menezes”¹⁹ [...] Posteriormente é que houve a troca de mulatas cheirosas para baianas” (PEREIRA, 2015 , p.17).

Durante sua trajetória, o *Quem São Eles* tem participado ativamente dos desfiles carnavalescos em Belém do Pará, com exceção dos anos: 1954, 1955, 1967, 1975 (nesses anos a escola não desfilou), e em 1972, 1983, 1990 e 1991 em que não houve desfiles (OLIVEIRA, 2006).

Esta escola de samba foi campeã em: 1948, 1949, 1950, 1951, 1953. A partir da oficialização do quesito enredo em 1957 foram estes os enredos: *Antonio José de Lemos: Sua Vida e Sua Obra* (1958); *Proclamação da República* (1959); *Grandes Vultos da Aviação* (1960); *Descobrimento do Brasil* (1961); *Magalhães Barata, Sua Vida Sua Obra* (1962); *Casa Grande e Senzala* (1963);

E mais: *Marquesa de Santos* (1964); *Um Baile da Corte no Clube Fluminense* (1965); *350 Anos de Belém* (1966); *Reminiscências do Carnaval Paraense* (1968); *Tudo é Fantasia* (1969); *Duas Pátrias um Só Coração* (1970); *Homenagem às Nações Unidas* (1971); *Eneida Sempre Amor* (1973); *Marajó Ilhas e Maravilhas* (1974); *Cobra Norato: O Pesadelo Amazônico* (1976); *Largo de Nazaré: Fantasias do Passado* (1977).

Ainda: *Theatro da Paz; 100 Anos de Arte no Pará* (1978); *Delírio Amazônico* (1979); *Chuva* (1980); *Kuarup, Sonho de Uma Noite Encantada* (1981); *Eldorado* (1982); *Pedacinhos Coloridos de Saudade* (1984); *Waldemar Henrique, O Canto da Amazônia* (1985); *Paid'égua* (1986); *O Escambau Ilustrado do Comendador Sobral* (1987). *Lua Cheia* (1988); *Preamar da Cultura no Pará* (1989); *Meio Dia: Panela no Fogo Barriga Vazia* (1992); *Festa dos Deuses Negros* (1993);

E ainda: *O Maior Espetáculo da Terra* (1994); *Davi Miguel, a Estrela do Breu* (1995); *Quem Não Viu Vai Ver Agora* (1996). *Diz-me com Quem Andas* (1997); *Quem Não Arrisca Não Petisca* (1998); *Edyr Proença, Está no Ar a Voz que Fala e Canta Para a Planície* (1999); *Sob o Signo do Fogo* (2000); *Senhora Cidade Velha Cheia de Vida Olhai Por Nós* (2001); *Égua Sumano* (2002); *Brilha na Minha Terra a Estrela do Umarizal, Nilson Chaves Faz a Festa do Quenzão no Carnaval* (2003); *Belém Portal da Amazônia* (2004) (OLIVEIRA, 2006).

O *Império de Samba Quem São Eles* continua atravessando bons e maus momentos assim como tantas escolas de samba pelo Brasil afora. Participou de muitos

¹⁹ Escritor paraense nascido em 1893 e falecido em Manaus amazonas em 1963. Exerceu intensa atividade como poeta e escritor. Foi Membro da Academia dos Poetas Paraenses, Presidente da Associação Paraense de Letras, Pertence a segunda geração do Modernismo brasileiro. Em <http://www.Escritor.org/pt/biografia/bruno-de-Menezes>. Acesso em 19/10/2015.

carnavais, fez cantar, fez sorrir, fez dançar, fez chorar uma multidão apaixonada, e permanece como uma das grandes escolas de samba de Belém do Pará.

Desfilou em 2014 com o samba de enredo *Sou Pará, Força de Bamba: A Riqueza Desta Terra é a Grandeza Desta Gente*, do compositor Fernando Gogó de Ouro, e em 2015 com - *Rio Abaixo, Rio Acima: No Amazonas Vamos Navegar*, samba dos compositores: Bosco Guimarães, Fernando Gogó de Ouro, Moacyr Chagas e Neno Freitas. (BELÉM FOLIA, 2014 e 2015).

1.5 O GRÊMIO RECREATIVO CULTURAL E SOCIAL ACADÊMICOS DA PEDREIRA

A terceira escola desta pesquisa é o *Grêmio Recreativo Cultural e Social Acadêmicos da Pedreira*, que nasceu no início dos anos 80, e tem presença garantida na história das escolas de samba de Belém do Pará.

Como o nome indica, ela é uma agremiação carnavalesca do bairro da Pedreira, bairro conhecido tradicionalmente como de “raízes do samba”. Esse bairro é sede do atual Sambódromo de Belém - a Aldeia Cabana de Cultura Amazônica Davi Miguel, desde o ano 2000.

Em 11 de Junho de 2015, fui ao apartamento da jornalista e doutora Regina Alves. Lá estavam, Waldir Fiock, José das Graças Cassiano, mais conhecido como Cachorro, e Edson Berbary. Os três primeiros foram alguns dos fundadores do Acadêmicos da Pedreira. Foi uma noite agradabilíssima, quando, em conversas saudosas, eles fizeram um mergulho no passado.

Essa reunião teve um caráter de importância visto que, com o passar dos anos, alguns fatos relevantes já estavam quase que no domínio do esquecimento, mas que foram lembrados no decorrer da entrevista. Foi como se, aos poucos, fosse montado não um quebra-cabeça, mas um documento em papel, que o tempo se encarregara de rasgar em alguns pedaços²⁰.

Quando algum deles tinha alguma dúvida, logo os outros vinham complementar a lembrança do acontecimento e, desse modo, foi possível reestruturar alguns importantes aspectos da história desta escola de samba que tantas alegrias trouxe ao povo do bairro da Pedreira, e por que não dizer, de Belém do Pará.

²⁰ Os entrevistados revelaram que o acervo da escola, incluindo fotos, foi extraviado.

O Acadêmicos tem um início interessante. Tudo começou com o envolvimento de Waldir Fiock, um dos seus fundadores, com o Pará Clube²¹. Em 1973, Fiock em companhia dos amigos José Fontelles, Sérgio Maués, os irmãos Ziroco, Simplício Clemente (conhecido como Tipi), Judivaldo Bringel e Rubens Carneiro Martins fundaram a Banda do Pará Clube (OLIVEIRA, 2006).

A Banda era um bloco carnavalesco que tinha como objetivo, reunir os associados para brincar o carnaval. Algum tempo depois Fiock ampliou seus sonhos. Em conversas com Paulo Fonteles²² que era seu companheiro de política estudantil, veio a ideia de se fazer uma escola de samba em que se pudesse trabalhar enredos políticos (FIOCK in ACADÊMICOS, 2015; OLIVEIRA, 2006).

Esta ideia tinha raízes profundas na luta contra a Ditadura Militar, instituída em 1964 no Brasil, quando Fiock se tornou um militante da Ação Libertadora Nacional (ALN) e, posteriormente, do Movimento Revolucionário Oito de Outubro (MR-8) quando morava no Rio de Janeiro (OLIVEIRA, 2006).

Durante sua militância política antirrevolucionária, Fiock participou de ações de grande importância na luta pela libertação nacional, inclusive nos fatos que culminaram com o assassinato dos guerrilheiros Carlos Lamarca e José Campos Barreto (Zequinha), e do suicídio de Iara Iavelberg (companheira de Lamarca), e a prisão e tortura de José Carlos de Souza (Kid) (OLIVEIRA 2006).

Antes de fundarem uma nova escola, houve uma tentativa de se reestruturar outra, que se situa no bairro da Pedreira.

E na época, existia uma escola de samba na Pedreira que ainda existe até hoje, chamada Escola de Samba Império Pedreirense. Ai sugeriram que, em vez da gente fundar que a gente pegasse a escola que estava parada. Ai nós fomos até ela pra tentar soergue-la. A principio fomos aceitos, mas depois, apareceram tantas dificuldades deles lá, que nós fomos afastando. Mas quando a gente se afastou da Embaixada do Império Pedreirense, os beneméritos da escola acreditaram muito nesse grupo que queria levantar o carnaval “E vamos fundar outra escola! ”. E foi ai que surgiu o Acadêmicos, foi uma dissidência já do pessoal da Embaixada, se juntando com o pessoal do Pará Clube é que surgiu a Acadêmicos (FIOCK, in, ACADÊMICOS, 2015, p.2).

²¹ O Pará Clube foi fundado em 05/4/1903 como clube futebolístico. Em 1907 foi um dos fundadores da Liga Paraense de Foot-ball. Atualmente permanece como clube social. Disponível em cacellain.com.br/blog?p=55109. Acesso em 8/3/2016.

²² Advogado paraense, militante político durante a Ditadura Militar de 1964. Fez parte da Ação Popular Marxista- Leninista - A.P.M.L. Foi assassinado em 11/06/1987. Disponível em <http://www.cptnacional.org.br/index.php/noticias/artigo/1601-paulo-Fonteles-martir-de-luta-pela-terra> Acesso em 19/10/2015.

A fundação do Acadêmicos aconteceu em 10/3/1981, na Travessa Humaitá nº 615, onde havia um ringue de patinação chamado New Wave. A primeira sede ficou sendo nesse mesmo lugar onde aconteceu a fundação da escola. Posteriormente, os fundadores passaram a se reunir na Avenida Senador Lemos, na residência da genitora de Waldir Fiock, senhora Zeária Fiock dos Santos Franco (Dona Filhinha). Somente após dezesseis anos é que a escola se muda para sua sede definitiva na Travessa Timbó, esquina da Avenida Pedro Miranda (OLIVEIRA, 2006).

Na ata de fundação constam vinte fundadores: Regina Alves, Waldir Fiock da Silva, José das Graças Cassiano (Cachorro), Sargento Milton, José Maria dos Santos da Silva, Manoel Prudêncio dos Santos, Carlos de Lacerda, Joel Saldanha, Milton Bentes, João Rodrigues Neto, Geraldo Sampaio, Celso Herrera, Juracy Ribeiro da Silva, Luiz Guilherme Lima, Paulo Cezar Barreiro Dias, Ademar Gonçalves, Paulo Afonso, Olavo Santana, Raimundo Saavedra Guimarães e Francisco Esteves (Porquinho) (OLIVEIRA, 2006).

O Acadêmicos iniciou sua participação nos desfiles oficiais a partir de 1982, no grupo especial, com o enredo *Cuidado Gente Que o Medo Vem Ai* de autoria de Carlos Rocque²³.

O enredo político, ousado para o momento crítico que o Brasil atravessava e que iniciou a caminhada daquela que o poeta e compositor João de Jesus Paes Loureiro batizou como a “escola irreverente²⁴”, foi *Salve-se Quem Puder* (1984). Esse enredo, de autoria dos jornalistas Regina Alves e Afonso Klautau, fazia uma crítica à Ditadura Militar, ao mesmo tempo em que clamava pelas eleições diretas.

Foi um ano, aquele ano que no Brasil inteiro isso aconteceu em algumas escolas, principalmente no Rio, que foi a volta da sátira política. Isso aconteceu aqui com a nossa escola no *Salve-se Quem Puder*. Quando as pessoas viram isso na avenida, enlouqueceram [...] Então, eles viram que era uma coisa totalmente diferente, era uma escola nova. Então o que a gente falava: aquele foi o ano que a inflação deu mais de duzentos por cento. Uma sátira em cima do fracasso econômico do regime. E o que era a esperança? [...] eram as eleições diretas. Então nós tínhamos uma ala que saía com uma roupa verde amarela. Que a alegoria de mão era um lápis pra votar. Foi essa ala que a foto saiu na Veja, saiu na Isto é. Por que justamente, o Brasil inteiro estava na campanha das diretas e no carnaval aqui, nós fomos a escola que fizemos isso. Então a partir daí o Acadêmicos adquiriu uma outra

²³ Historiador, jornalista e escritor paraense. Entre suas obras destacam-se: Grande Enciclopédia da Amazônia, História do Círio de da Festa de Nazaré e Poço dos anseios perdidos. Foi membro da Academia Paraense de Letras. Disponível em <https://books.google.com.br/books?isbn=8575316079>. Acessado em 15/03/2016.

²⁴ Esta denominação consta, segundo Edson Berbary, na capa do compacto em vinil “Belém dos Grandes Carnavais”, num texto do poeta ao oferecer o samba feito à diretoria do Acadêmicos.

imagem, passou a existir vamos dizer assim, socialmente de outro jeito (ALVES in ACADÊMICOS, 2015, pp. 9 e 10).

Por quatro vezes o Acadêmicos da Pedreira recebeu troféus de escola campeã no desfile oficial. Em 1999, com *Magia do Reino do Curupira* dos compositores Alfredo Oliveira e Galdino Pena; em 2000, com *Samba à Vista Seu Cabral*, também dos compositores Alfredo Oliveira e Galdino Pena que igualmente foram os compositores campeões em 2002, com o samba *Paz Uma Esperança a Mais*, e em 2003 com *Alfredo Oliveira: Tem Doutor no Samba*, do compositor Marco André (filho do homenageado) (OLIVEIRA, 2006).

Foram enredos que o Acadêmicos levou para a avenida sem ter sido campeão: *Radiante e Bela Como a Aurora* (1983); *Salve-se Quem Puder* (1984); *Sonho Cabano* (1985); *Casa de Mãe Joana* (1986); *Belém Dos Grandes Carnavais* (1987); *Viva a Zona* (1988); *Vem Quem Tem, Vem Quem Não Tem; Meu Açaí, Ai de Ti* (1992); *Foi Assim, Não Te Fostes de Mim* (1997); *Rudá, Explosão do Amor em Defesa da Natureza* (1998) (1989); *Pará, Maravilhas da Cultura Popular; Folia dos Excluídos* (2004) (OLIVEIRA, 2006).

O Acadêmicos não participou dos desfiles em 1990 e 1991 porque não houve desfile, e em 1993, 1994, 1995 e 1996, por problemas com a organização do desfile oficial (OLIVEIRA, 2006).

Ao lado do cunho político, o Acadêmicos desenvolveu também o cunho satírico, como nos enredos: *Salve-se Quem Puder* (1984) de Regina Alves e Afonso Klautau; *Casa de Mãe Joana* (1986) de Regina Alves e Edson Berbary; *Viva a Zona* (1988), também de Regina Alves e Edson Berbary; *Meu Açaí Ai de Ti* (1992) enredo de Alfredo Oliveira (OLIVEIRA, 2006).

Esta escola do bairro da Pedreira, tem tido altos e baixos na sua jornada a partir da renúncia de Waldir Fiock, o seu presidente, e de Edson Berbary o seu vice-presidente. Por causa disso, foi criada uma junta governativa com os seguintes brincantes e diretores: Leila Suely Amorim Brito, Augusto José Souza Marcos de La Penha, George Henry Pickerel II, Ranirson Cabral da Silva, José Hierônimo da Silva Vieira, Paulo Cezar Barreiros Dias e Sheila Cristina Aflalo de Matos (OLIVEIRA, 2006).

Desfilou em 2000, mas graves problemas ameaçavam a escola e Fiock retornou à presidência em 2001. Desfilou ainda em homenagem a Alfredo Oliveira em

2003 (OLIVEIRA, 2006). A partir deste desfile, não existem mais notícias oficiais desta escola.

Voltei ao apartamento de Regina Alves mais vezes e lá estavam seus amigos do tempo do Acadêmicos (e que continuam amigos) e percebi, muito sutilmente, que minha pesquisa havia desencadeado talvez uma saudade e quem sabe, num rasgo de nostalgia, eles resolvam reestruturar a escola que tantas alegrias lhes proporcionou?

1.6 BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE O CARNAVAL ATUAL EM BELÉM DO PARÁ

É necessário que se tenha conhecimento de como o carnaval de Belém do Pará está ocorrendo atualmente. Abordando esse assunto com alguns compositores, percebi que existe o sentimento que o carnaval em Belém está em declínio. Alfredo Oliveira, por exemplo, ponderou que pouco sabe deste carnaval, visto que não participa mais dele:

O nosso carnaval, hoje ele vive um momento de transição. Antes, o carnaval era feito do amor à camisa; todo mundo trabalhava de graça, e além de todo mundo trabalhar de graça, tinha aqueles abnegados que gastavam dinheiro com a escola. Em Belém aconteceu com as escolas de samba o que aconteceu com os clubes de futebol. Quando elas ingressaram na era do profissionalismo, onde todo mundo cobra, tudo mudou. Antigamente uma porta bandeira, um porta estandarte, uma passista, todos vestiam a camisa da escola. Ninguém cobrava nada, era tudo por amor à escola. Hoje é tudo pago. Como as subvenções eram curtas, não dava para pagar. Elas não se empresaram, elas não se transformaram em empresas rentáveis, que pudessem inclusive superar a dependência da subvenção, como no Rio de Janeiro, onde eles souberam criar meios capazes de capitalizar o carnaval. Aqui não. Então as subvenções que eram muito pequenas, não tinham como sustentar o novo tipo de carnaval profissionalizado. Aí ficou como os clubes de futebol daqui, onde restou a torcida pro Remo e pro Paysandu, que sozinhas não pagam as dívidas (OLIVEIRA, 2015, p.15).

Mas o carnaval e os desfiles oficiais de blocos e escolas de samba continuam acontecendo (PUGET, 2014). Em 2015 foram inscritas para o desfile oficial das escolas de samba de Belém as seguintes escolas:

1º Grupo: Associação Carnavalesca Xodó da Nêga; Associação Carnavalesca A Grande Família; Associação Carnavalesca Bole-Bole; Grêmio Recreativo Esportivo Social Piratas da Batucada; Grêmio Recreativo Esportivo Beneficente Jurunense Rancho Não Posso Me Amofiná; Associação Carnavalesca Sociedade Beneficente Embaixada do Samba Império Pedreirense; Escola de Samba da Matinha; Império de Samba Quem São Eles (BELÉM FOLIA, 2015).

2º Grupo: Grêmio Recreativo e Carnavalesco Deixa Falar; Grêmio Recreativo Unidos da Osvaldo; Associação Carnavalesca Os Colibris; Associação Carnavalesca Alegria Alegria; Grêmio Recreativo Escola de Samba União Montenegrense; Grêmio Recreativo Escola de Samba Rosa da Terra Firme; Associação Carnavalesca Mocidade Unida do Bengui; Grêmio Recreativo Habitat do Boto; Sociedade Cultural do Pará Escola de Samba Embaixadores Azulinos (BELÉM FOLIA, 2015).

3º Grupo: Escola de Samba Mocidade Olariense; Associação Carnavalesca Feras da Sacramento; Grêmio Recreativo Cultural Escola de Samba Aquarela Brasileira; Real Sociedade Cultural Portela; Associação Carnavalesca Mocidade Botafoguense; Associação Carnavalesca Cacareco; Grêmio Recreativo Carnavalesco Prangolé do Samba; Grêmio Recreativo Escola de Samba Paixão Rubro Negro; Associação Carnavalesca Benficiente Cultural Coração Jurunense e Grêmio Recreativo Benficiente Escola de Samba Império da Alegria (BELÉM FOLIA, 2015).

Em 2016, o carnaval belenense se volta para o tema da comemoração dos 400 anos da fundação da cidade. Em decorrência deste fato, as escolas de samba trabalharam um único tema, que é a homenagem à cidade.

A disputa oficial aconteceu na Aldeia Cabana Davi Miguel dos Santos. As oito escolas do grupo especial mostraram, cada uma ao seu modo, a Belém quatrocentona.

Iniciou o desfile o Grêmio Recreativo Escola de Samba Mocidade Unida do Benguí e finalizou-o a Associação Carnavalesca Bole Bole, escola do populoso bairro do Guamá, que por sinal foi a campeã do Grupo especial.

FOTOGRAFIA 10 - Associação Caravalesca Bole – Bole - 2016.



Fonte: TV Liberal

Permito-me um registro de ordem pessoal: no carnaval de 2015, desfilei pela Escola de Samba da Matinha, cuja sede fica próxima à minha rua. Também participei do desfile de 2016, desfilando na Ala Amigos do Quem São Eles. Desde que minha escola a Boêmios da Campina não mais desfilou, não tenho preferência por escolas de samba. Como paraense e pesquisadora, faço torcida por todas as escolas e fundamentalmente pelo carnaval paraense.

FOTOGRAFIA 11 – Dayse Puget com Idalcy Pamplona Filho. Desfile Quem São Eles 2016



Fonte: Acervo da autora

Quando desfilo, despojo-me de qualquer partidarismo, Carnaval para mim é a alegria de poder sambar e cantar ao som da bateria. Sinto grande emoção ao pisar a passarela, me transportando à história do carnaval, aos ícones das escolas e aos sambas enredo que fazem do carnaval o maior espetáculo da Terra. Neste ano de 2016, percebi, com imensa satisfação, maior participação popular, fato que aumentou minha alegria ao desfilar.

Agora relembro duas escolas da pesquisa: *Grêmio Recreativo Esportivo Beneficente Jurunense Rancho Não Posso Me Amofiná* e *Império de Samba Quem São Eles*. Essas escolas desfilaram como escolas do Grupo Especial, porque o Rancho foi a escola campeã em 2015, e o *Quem São Eles* a escola vice-campeã.

O Rancho trouxe uma releitura do carnaval de 1982: *A Dança das Folhas na Cidade das Mangueiras*, samba do compositor Dominginhos do Estácio. A escola veio com novo olhar para trabalhar o enredo, contando com maiores possibilidades que hoje a tecnologia permite. Sua ficha técnica apresentou Jango Vidal como presidente e Paulo Anette como carnavalesco. Desfilou com 12 alas e 2.000 brincantes.

FOTOGRAFIA 12 - Rancho Não Posso Me Amofiná, 2016.



Fonte: Acervo da autora

Já o *Império de Samba Quem São Eles*, que comemorou, em 2016, setenta anos de história, aproveitou o ensejo para junto com a homenagem aos quatrocentos anos de Belém também homenagear algumas personagens de relevância na sua história, entre essas a porta bandeira Margarida, uma das mais famosas da escola e o compositor Davi Miguel dos Santos.

O Quenzão deu prioridade ao que considera os pontos fracos da escola: harmonia, fantasias e alegorias. Sua ficha técnica apresentou como presidente Luiz Omar Pinheiro e o carnavalesco Jorge Pantoja. Desfilou com 10 alas e 1.400 brincantes. Seu samba de enredo tem o título: Um Diamante Grená e Branco nos 400 anos de

Belém do grupo de compositores - Meninos do Umarizal, formado por Nego Dito de Padre Miguel, Wander da Ilha e Wagner Niterói²⁵.

²⁵ As informações acerca da apuração das agremiações paraenses no carnaval paraense em 2016 foram pesquisadas em <http://g1.globo.com/pa/para/carnaval/2016/noticia/2016/02/escola-de-samba-bole-bole-e-campea-do-carnaval-2016-de-belem.html>. Acesso em 16/03/2016.

CAPÍTULO 2 – AQUELE QUE TRANSFORMA EM SAMBA UM SONHO SONHADO.

2.1. O PROCESSO CRIATIVO NA ETNOMUSICOLOGIA

Ao assistir a um desfile carnavalesco ou desfilar em uma escola de samba, o que move o público é o ritmo poderoso da bateria e, por vezes, a letra que se canta em uníssono. Nem sempre existe a curiosidade em saber quem compôs aquele samba que dificilmente não nos faz mover o corpo dentro do ritmo contagiante, talvez um paradoxo, visto a importância da música, sem a qual não há desfile.

O carnaval nem sempre teve o samba como música específica e muito menos o samba enredo.

As harmonias da música lusitana tocadas por negros barbeiros, as marchas e batidas de tambores europeias, as fantasias dos bailes, as alegorias das sociedades, a folia folgazã dos zés pereiras, os batuques e instrumentos de origem africana, os confetes, as ladainhas das procissões, os novos ritmos como a polca e o maxixe, todos esses elementos, e muitos outros mais, se misturavam nas mais variadas proporções nos grupos carnavalescos que ocupavam as ruas do Rio de Janeiro até início do Século XX (FERREIRA, 2004, pp. 297/298).

A figura do compositor de samba enredo aparece inicialmente no Rio de Janeiro a partir da exigência de um tema que as escolas de samba deveriam escolher. Esse tema foi denominado enredo. O enredo aparece em 1933, como critério de julgamento, inspirado nos desfiles de outra formação carnavalesca, o rancho (MUSSA e SIMAS, 2010).

No início do século XX apresentavam-se no Rio de Janeiro, grupos carnavalescos ainda não estabelecidos em suas definições. Entre esses grupos estavam os cordões, os blocos e ranchos. A distinção entre essas formas se estabelece em 1930 através das suas músicas (FERREIRA, 2010).

Os grupos que apresentavam um desfile mais agressivo usavam o batuque de origem negra, enquanto os grupos que ansiavam por aceitação pelas camadas mais elitizadas, tocavam modinhas, cantigas e músicas mais burguesas. Entre esses últimos estavam os ranchos (FERREIRA, 2010).

Para alguns pesquisadores, a primeira manifestação dessa forma carnavalesca foi em 1893, tendo como seu criador Hilário Jovino. Em uma entrevista em 1931, ele

afirma que, em 1872, havia já um rancho que tinha por título *Rancho Dois de Ouro* (FERREIRA, 2004).

Os ranchos cada vez mais procuravam a aceitação da sociedade, distanciando-se da sua origem e cultura africana. Esse fato se evidencia na escolha dos nomes e na própria formação ligada mais à cultura europeia, de tal forma que, em 1989, a maestrina Chiquinha Gonzaga²⁶ compõe para o *Rosa de Ouro* a famosa música intitulada *Ô abre alas* (FERREIRA, 2004).

O tema para o desfile de um rancho aparece na descrição do livro *Ameno Resedá*, de autoria de Jota Efegê, onde há o relato da apresentação deste rancho carioca com o tema denominado *Corte Egípcia*. O enredo já fazia parte dos desfiles dos ranchos, “pelo menos” desde o início dos anos 20. Esses enredos valorizavam os temas brasileiros, personalidades importantes da história do Brasil e também a natureza brasileira (FERREIRA, 2004).

O enredo, entretanto, não fazia parte da elaboração das músicas que eram cantadas nos desfiles. Essa tendência foi também usada nas primeiras escolas de samba, antes de ser exigido nos desfiles oficiais (MUSSA e SIMAS, 2010).

A partir de 1933, começa a exigência do enredo nos julgamentos dos desfiles oficiais das escolas de samba do Rio de Janeiro, fato inspirado nos desfiles dos ranchos. Havia o samba com o qual a escola desfilaria, porém, esse samba não precisava estar relacionado ao enredo. Só a partir de 1935 é que começa a adequação do samba ao enredo (MUSSA e SIMAS, 2010)

A adequação não foi um processo imediato. O gênero samba enredo vai se impor somente na década de 1940. Talvez um dos pioneiros na composição deste gênero musical teria sido Carlos Cachaca²⁷ em 1933 (CABRAL, 2011).

A herança da tradição ocidental está aplicada à figura do compositor, porém este não é um conceito que se pode relacionar a todas as sociedades. A Etnomusicologia apresenta fundamentações a esse respeito.

Fazer música, compor cantos pode ser uma atividade de qualquer um que tenha a vontade e a habilidade. O compositor como especialista não parece existir em muitas sociedades, ou quando é reconhecido como tal (i.e. desempenhando essa função especial) pode combinar outras atividades com a

²⁶ Francisca Hedwiges de Lima Neves Gonzaga [17/10/1847 Rio de Janeiro RJ – 28/2/1935 id.]. Compositora, regente, pianista. Considerada o maior nome feminino da música popular brasileira e autora de uma obra imensa (HOUAISS, 2006, p. 325).

²⁷ Carlos Moreira de Castro [3/8/1902 Rio de Janeiro RJ – 16/8/1999 id.] Compositor, cantor (HOUAISS, 2006, p.159).

criação musical (execução musical, fabricação de instrumentos, ou ainda desempenho de uma função mágica ou religiosa). A ideia de uma pessoa ser reconhecida como compositor e nada mais na sociedade em que opera parece ser tipicamente ocidental (BÈHAGUE, 1992, pp.8/9).

Ainda oportunamente, este pesquisador explica que “o conhecimento do compositor como indivíduo e como ser social e cultural é evidentemente primordial para penetrar o processo da criação musical” (BÈHAGUE, 1992, p.8) Esse pesquisador acredita que a cosmovisão europeia é tida como o maior obstáculo na compreensão do compositor e da criação musical visto que ela é uma visão elitista que vê somente o compositor erudito.

A compreensão dos fatores que agem no processo da criação musical não é simples, e um dos itens a considerar é esta mesma visão etnocêntrica europeia. Quatro premissas estruturadas por Bèhague (1992) “servirão de apoio para a abordagem basicamente etnomusicológica”. A primeira nega que o “sentido lógico” de um determinado sistema musical esteja somente em seus elementos sonoros.

O sistema musical está vinculado também a fatores extramusicais, e que o foco central da criação musical é “o compositor nas suas múltiplas dimensões sócio-culturais (sic) e estético-ideológicas” (BÈHAGUE, 1992, p.6).

A segunda premissa se refere ao aspecto cultural nomeado em quatro itens: 1- A forma, que diz respeito aos aspectos físicos da música tais como: “um canto, uma ocasião musical ou uma parte dela, um instrumento ou uma obra musical” (BÈHAGUE, 1992, p.6). 2 - O processo, que relaciona o ato de compor a uma “forma determinada sócio culturalmente, assim como a obra sendo composta”, mas o ato de compor, é um processo (BÈHAGUE, 1992, p.6).

3 - O conteúdo, que provem das mensagens que são transmitidas conscientes ou inconscientemente “através da música e da atividade musical”. 4- As determinantes ideológicas, premissa que relaciona a criação musical à “visão de si mesmo em relação à visão do mundo, estética, valores sócio-culturais e conceitos que dão significados a mensagens, moldes e processos musicais” (BÈHAGUE, 1992, p.6).

O significado da música é extramusical e isso compõe a terceira premissa de Bèhague (1992) e ele corrobora essa afirmativa citando Blacking: as relações extramusicais são mais importantes que as relações tonais nas estruturas sonoras (BÈHAGUE, 1992, p.7).

Sendo o significado da música extramusical, entende-se que esse significado está inserido no contexto social “identidade sociocultural que corresponde a valores

específicos do grupo social do compositor, mas também da posição política ideológica do mesmo” (BEHÁGUE, 1992, p. 7).

A posição política social dos compositores se estabelece como fator intrínseco no processo da criação musical. Ao ignorar a posição política ideológica do compositor, corre-se o risco de “negar suas atribuições como ser social [...] essa posição é a que determina as decisões do compositor frente a suas opções artísticas e estilísticas” (BEHÁGUE, 1992, p. 7).

A política, como processo inserido na cultura, é parte integrante da vida dos seres humanos e, como tal, dos compositores. Entende-se como política “a visão teórica básica da ordem social em que se incluem as relações de poder entre os atores sociais de um grupo determinado e as funções destes atores na rede de interação” (BÉHAGUE, 1992, p.7).

Em continuação a sua 4ª premissa, Béhague (1992) se volta para a execução musical. Para ele, a obra musical só atinge o seu total sentido através da sua execução. Nesta afirmação, o autor nega que partituras ou manuscritos sejam músicas, já que é necessário que haja a recepção dos ouvintes para que haja música “a etnografia da execução musical deve representar a fonte primária de estudo do processo de criação” (BEHÁGUE, 1992, p.7).

Observa-se que, no processo criativo de sambas de enredo, difícil é a autoria única, sendo mais presente a autoria coletiva. Todavia, a coletividade presente no processo criativo dos sambas enredo não implica no anonimato e, sim, numa perspectiva distinta de propriedade intelectual coletiva.

Com relação a essa propriedade coletiva, a composição do samba enredo *Paid'égua* se reveste de características próprias, dois compositores compuseram isoladamente parte da composição que foi posteriormente juntada às outras partes para sua finalização.

É claro, no entanto, que qualquer composição musical é o produto da mente de uma pessoa ou várias pessoas. Obviamente, o fato dos processos cognitivos do indivíduo/compositor serem basicamente os mesmos do grupo a que pertence não invalida a existência e o impacto individual na composição (BÉHAGUE, 1992, pp. 7/8)

Em 1964, Alan P. Merriam em sua obra *The Antropology of Music*, apresenta importantes subsídios na identificação de vários processos a respeito da complexidade da música em seus aspectos relacionados à cultura.

Uma das importantes afirmações deste pesquisador diz respeito à relação música e sociedade: “a música é o resultado do processo comportamental de seres humanos que são moldados pelos valores, atitudes e crenças das pessoas que compõe uma particular cultura.”²⁸ (MERRIAM, 1964, p.06).

Esta relação da música e sociedade é um dos pontos fundamentais das pesquisas de Merriam (1964) e ele define de forma mais aprofundada essa relação, analisando dentro das sociedades - o comportamento humano e o som. Para este pesquisador, a música é feita dentro de padrões sonoros que são aceitos na sociedade e na cultura onde foram gerados (MERRIAM, 1964). Isto leva a considerar que música pode ser feita por indivíduos ou grupos de indivíduos que aprendem o que é adequado ou inadequado no conceito musical desta cultura.

Além de Merriam, outros estudiosos da Etnomusicologia proporcionaram impulsos para a consolidação do entendimento da relação música e sociedade. Anthony Seeger, por exemplo, pondera sobre o estudo de fatores imbricados na análise da relação sons e sociedade.

Os estudos entre música e sociedade permanecem frequentemente nos níveis de classificação ou valores e, ou não tratam dos sons em si, ou são severamente criticados por sua falta de acuidade musical. Inversamente, a maioria dos estudos centrados nas estruturas sonoras não considera as relações entre estas estruturas e outros aspectos da sociedade cuja música se está analisando. [...] É necessário, no entanto, ir além dessas generalizações otimistas e investigar a natureza da vinculação postulada através de estudos que analisem tanto as estruturas sonoras produzidas quanto sua relação com os seres humanos que a produzem (SEEGER, 1977, p. 40).

A relação música, cultura e sociedade, é explicada pela função da música em “expressar atitudes sociais e processos cognitivos”, função que só pode ser consumada em seu aspecto utilitário, quando ouvida (ou consumida) por indivíduos que compartilham as experiências culturais dos criadores musicais (BLACKING, 2006).

Isto quer dizer que para entender uma música, é preciso conhecer a cultura em que ela foi gerada e os significados culturais que nela foram inseridos. Podemos intuir, então, que o compositor musical compõe conforme o que vivencia e o que é consumido em sua sociedade.

Essa profissão de fé tem consequências fundamentais não só para o conceito da criação musical e sua análise, mas também para a base do ensino atual da música. Não tem maior relevância buscar as universais da criação musical

²⁸ - ... that music sound is the result of human behavioral process that are shaped by the values, attitudes, and beliefs of the people who comprise a particular culture.”- Tradução da autora.

como tem feito a filosofia estética tradicional, já que o significado da música parece vir de ideologias culturais específicas. Por mais humana que possa ser a música é específica da cultura mais que da espécie. (BÉHAGUE, 1992, p.13).

Se o compositor compõe a partir do que vivencia dentro da sua *cultura*, é necessário que adentremos no seu conceito. Várias teorias têm discorrido acerca de conceitos sobre *cultura*, entretanto, Novaes (2003) expõe uma concepção que foi construída desde a década de 1970 e que parece possibilitar a inserção da compreensão da cultura dentro do estudo da Etnomusicologia. Esse autor explica que esta concepção

(...) rejeita sistematizações, grandes sínteses globais de ideias e teorias, e aposta na fragmentação. Vê a cultura como explodindo em criatividades localizadas, de grupos específicos definidos por gênero, etnia ou preferência sexual, numa dispersão espacial, em países centrais ou periféricos, em comunidades urbanas ou rurais. É a cultura das mulheres, dos negros, dos homossexuais, dos escritores de países periféricos, não europeus, não ocidentais e que não obedece a orientações centrais, a narrativas globais ou doutrinas sistemáticas, caminhando fora delas ou contra elas, à vezes (NOVAES, 2003, p. 44).

Estes aspectos exercem em cada indivíduo maneiras distintas de ver e viver a vida, gerando sentimentos e formas de expressá-los. A música não tem como função única estimular sentimentos, mas, também, expressá-los de uma forma simbólica e não de forma sintomática. O indivíduo compositor exprime seus sentimentos de uma forma que ele imagina esses sentimentos, mais até do que o estado das suas emoções, o seu íntimo (LANGER, 2011).

Ainda a respeito dos aspectos relacionados ao compositor “(...) isso pode ir além de seu caso pessoal, porque a música é para ele, uma forma simbólica, através da qual pode aprender, bem como exprimir ideias sobre a sensibilidade (sensitivity) humana” (LANGER 2011, p. 30).

A linguagem não permite uma adequação para as expressões das experiências de vida, entretanto isso é possível através da música, visto que ela apresenta uma estrutura dinâmica articulada, “sentimento, vida, movimento e emoção constituem seu importe” (LANGER, 2011, p. 34).

É evidente que outros fatores ainda estão presentes no ato de compor. Muitos conceitos de outras áreas tentam explicar os mecanismos cerebrais que são usados no momento da manifestação, não só da composição musical, como também em outras artes.

Ao longo de um processo de trabalho criativo, existe uma dinâmica intensa de trocas muito rápidas entre o intuitivo e o racional: procura-se algo por meio de um *insight* (intuitivo) vem a solução, passa-se a ter elementos sob forma passível de ser controlada pelo intelecto, os quais são ordenados. Na sequência, surge outro problema, novamente um *insight*, e assim por diante... (ZAMBONI, 2012, p. 29).

Com relação às técnicas de composição,

(...) incluem pelo menos o seguinte: A re-elaboração (sic) de velhos materiais, a incorporação de material velho ou emprestado, a improvisação, a re-criação (sic) comunal, a criação resultante de uma experiência emocional particularmente intensa, a transposição, e a composição a partir da idiossincrasia individual (BÉHAGUE, 1992, p. 6).

Para Merriam (1964), toda composição musical é consciente. Para Béhague (1992) esta conclusão de Merriam não explica a composição musical em estados de transe que ocorre com xamãs, nas religiões africanas, afro-brasileiras e indígenas e que representam uma poderosa fonte composicional.

Pouco ainda se sabe a respeito dos processos musicais em estados de inconsciência ou transe, entretanto este processo criativo não difere fundamentalmente das formas de compor em estados conscientes (BÉHAGUE, 1992).

Antropólogos e etnomusicólogos, em vista da existência de formas de composição em transe, observadas em povos originários e tradicionais, acreditam que “alucinação e composição estão intimamente relacionadas” (BÉHAGUE, 1992, p.8).

O processo composicional no entender de Langer (2011) se configura em estágios que são “distinguíveis”, mas que, nem sempre, são passíveis de separação. O primeiro estágio seria a concepção, que é originada na mente do compositor, não importando o tipo de estímulo externo que a originou ou que vai mantê-la; Esse primeiro estágio tem, como resultado, o reconhecer “mais ou menos súbito” da forma final que o compositor imagina.

O ponto exato dessa percepção é variável para cada compositor, mas o fato é que a forma musical se torna evidente de tal jeito que a partir deste ponto o compositor,

Essa forma fundamental da composição musical tem a condição de “plasmar” a obra musical toda, identificada como “uma espécie de lógica implícita, que todo trabalho artístico consciente serve para tornar explícita” (LANGER, 2011, p.129).

2.2 O COMPOSITOR DE SAMBA ENREDO

O compositor de samba enredo compõe de uma forma diferenciada, pois a criação deste subgênero do samba está atrelada a regras determinadas para os desfiles carnavalescos oficiais.

O processo criativo se estabelece dentro do que o enredo exige “A escolha dos sambas-enredos é bastante tensa. No seu decorrer, extravasa (sic) conflitos e confrontos que revelam as relações de poder vigentes em uma determinada escola de samba” (BLASS, 2007 p.75).

Para que o compositor possa elaborar um samba que se enquadre dentro de um tema, é necessário que ele ponha em prática todo um processo que, como já visto, é complexo. Entretanto são poucas as obras que visam ao estudo dos processos criativos dos compositores de samba enredo. “Como seria de se esperar, a ausência de uma abordagem relativa aos aspectos técnico-musicais do subgênero (sic) *samba-enredo* também é sentida pelo pesquisador, pairando no âmbito nacional quanto local” (BEZERRA, 2010, p. 3).

Antes que se iniciasse a produção do samba enredo, houve uma modificação importante na forma de se fazer samba. Este fato se relaciona aos primeiros compositores na cidade berço do carnaval e do samba, o Rio de Janeiro²⁹.

Para Cabral (2011), o samba já existia, entretanto se apresentava de maneira amaxixada, pois quase não se diferenciava do maxixe³⁰. Era considerado dançante para dança de salão, entretanto não se coadunava para o desfile carnavalesco. Este é o primeiro momento do samba ou primeira geração do samba que se desenvolvia na casa da tia Asseata³¹.

Os sambas na casa de Asseata eram importantíssimos, porque, em geral quando eles nasciam no alto do morro, na casa dela é que se tornavam conhecidos na roda. Lá é que eles se popularizavam, lá é que eles sofriam a crítica dos *catedráticos*, com a presença das sumidades do violão, do cavaquinho, do pandeiro, do reco-reco e do ‘tabaque’ (SIQUEIRA, 2012, pp. 70/71).

²⁹ Este fato será abordado com mais detalhes no capítulo III (Nota da autora).

³⁰ Dança urbana surgida no Rio de Janeiro RJ por volta de 1870. (HOUAISS, 2006, p.463).

³¹ Este nome também pode ser encontrado em várias obras com a grafia Ciata, mas parece que se refere à mesma pessoa: Hilária Batista de Almeida (1854/1924) mãe de santo baiana. Disponível em Antigo.acordacultura.org.br/herói/tiaciata.

Os compositores do *Estácio* se constituem nos compositores de sambas da segunda geração. Entre esses compositores, destaca-se Rubem de Maia Barcelos que tinha a alcunha de Mano Rubem, para o qual cabe a primazia de um novo samba (CABRAL, 2011). O que aconteceu foi o "alongar das linhas melódicas e o cadenciar o ritmo do samba amaxiado, de maneira a facilitar o canto durante as exibições" (MUSSA e SIMAS, 2010, p.13).

Compositores são seres humanos que vivem e convivem em sociedade, nasceram e se criaram em um determinado círculo familiar e social, no que se conhece como "a gênese de estruturas mentais no âmago dos indivíduos biológicos", que é "o processo pelo qual os indivíduos interiorizam as estruturas do mundo social, transformando-as em esquemas de classificação que orientam seus comportamentos, suas condutas, suas escolhas e seus gostos" (BOURDIEU, 2011, p. 57).

Essa afirmação é observada quando se passa a conhecer o histórico dos compositores através das entrevistas semiestruturadas dentro da área do conhecimento denominada História Oral, que é uma das ferramentas que se pode lançar mão, na tentativa não só de conhecer fatos não divulgados, como também uma forma de minimizar as ausências das abordagens relativas ao tema – samba enredo.

A este respeito, é relevante saber que "o tempo histórico não é o tempo vivido. A história escrita, documentada, distingue-se do acontecido; é uma representação. E neste hiato entre o vivido e o narrado localiza o fazer próprio do historiador" (MONTENEGRO, 1994, p.10). A importância da história oral é vista também em sua forma pragmática, dessa forma:

(...) a história oral chama a atenção por ser um recurso crescente, prático, persuasivo e, para muitos, respeitável. Sua utilidade se abre para a apreensão, registro e, eventualmente, trabalho analítico sobre experiências de pessoas e grupos que se dispõe a deixar testemunhos ou que são convidadas para, pela falta, transformar sua experiência em documentos escritos (MEIHY, 2011, p. 63).

Durante as entrevistas, percebi que além da empatia elemento importante nesse processo, não se deve agir como repórteres, que muitas vezes atuam de modo impessoal. Manuseando fatos e lembranças, o entrevistador pode desencadear no entrevistado uma torrente de emoções que fazem parte da memória da sua vida. Desse modo, ele deve ter a sensibilidade para entender sentimentos e respeitá-los.

No decorrer das entrevistas, diversas vezes a emoção foi mútua. Ao conhecer os percalços pelos quais passaram alguns entrevistados, não contive as lágrimas por

compreender a que ponto o amor ao carnaval e à escola de samba os levou. Renúncia, perdas financeiras, decepção, permeiam juntamente com a alegria e a euforia a vida destes compositores.

Ao conhecer as suas trajetórias artísticas, muito de suas vidas veio à tona. A história de suas infâncias, de como adentraram no mundo da música, do carnaval e do samba enredo foram momentos de intensa partilha emocional.

É verdade que a infância, o convívio familiar, a cultura do bairro e da cidade incutiram nesses compositores o amor pela música e às formas de compor samba enredo. Eles apresentam modos peculiares de vida e de processos composicionais, entretanto nenhum parece compor em transe ou em outras formas que não seja de modo consciente.

Com relação à inspiração para compor, muitos foram os filósofos que se voltaram para explicar este fato, motivo de conversas entre os compositores. Sabe-se que “para os europeus, o fenômeno da criação se resumia quase sempre (até a segunda metade do século XX) à intervenção de um *deus ex machina* chamado inspiração” (BÉHAGUE, 1992, p. 9).

Certamente a inspiração se reveste de certa “aura” ainda nos dias atuais e para aqueles que não compõem música, é comum dizer que nunca a tiveram e por isso, não conseguem compor. Goethe, um dos grandes filósofos que a humanidade conhece, expressou-se a esse respeito:

Composição, uma palavra repugnante que devemos aos franceses e que devemos nos esforçar para liquidar o quanto antes. Como é possível dizer que Mozart ‘compôs’ Don Giovanni... como se fosse uma questão de um pedaço de bolo produzido em amassar ovos, farinha e açúcar. É uma criação espiritual em que os detalhes e o todo são produto de um único espírito animado pelo sopro de uma vida única. Por causa disso, o criador não precisou experimentar ou costurar trechos juntos, para seguir sua fantasia; ele estava totalmente nas mãos de seu *inner daemon*, agindo de acordo com as ordens deste (Talks with ECKERMANN, 20 junho, apud BÉHAGUE, 1992, p. 10).

O compositor Paulo André Barata (2015) relatou um episódio relacionado ao que compreende por inspiração, que é um fato que “tem de vez em quando”. Ao caminhar certa vez pela Rua Barata Ribeiro (Rio de Janeiro), onde ia comprar o enxoval da filha que ia nascer, compôs uma música caminhando pela rua.

Oswaldo Garcia menciona a infância (marcada pelo forte convívio com o carnaval), como fonte de inspiração para suas composições carnavalescas. Oswaldo

Garcia foi criado no bairro do Jurunas, onde foi fundado o *Grêmio Recreativo e Beneficente Jurunense Rancho Não Posso Me Amofiná*.

Também os irmãos Edgar Augusto (2015) e Edyr Augusto Proença (2015) têm como referência inspiradora o fato de terem sido criados no bairro da *Campina* e seu apartamento lhes permitia acompanhar a concentração das escolas de samba antes do desfile que ocorria, nesta época, na Praça da República.

Muitos são os compositores que comentam apresentar inspiração como forma de compor. A este propósito, é interessante esta conclusão,

De um modo geral, a maioria dos compositores reconheceram a existência desse “diabo/deidade” que equivale à inspiração ou gênio. Mas se bem há um consenso geral sobre a realidade da inspiração, este desaparece, quando se trata da mecânica da criação, i.e., a maneira com que esta inspiração se manifesta e a maneira com que a obra toma forma na mente do compositor. Para alguns se trata de uma revelação repentina, para outros de um trabalho laborioso (BEHAGUE, 1992, p. 10).

O processo criativo de um samba enredo não é um processo isolado. Após a escolha do enredo dá-se o conhecimento da sinopse, a partir da qual os compositores passam a construir letra e melodia, adequando-os aos elementos exigidos nessa sinopse.

A composição de um samba enredo é um trabalho coletivo. A autoria pode chegar até mais de seis componentes, fazendo com que a individualidade seja diluída no grupo, ao ponto até de não aparecer o verdadeiro nome civil de cada compositor, somente a alcunha com que é conhecido em sua escola (ORTIZ, 1998).

Outros elementos que integram o perfil do compositor de samba enredo são identificados a partir da noção que este compositor não é sujeito de um inconsciente individual, mas coletivo.

(...) não é o sujeito psicanalítico, clivado, sujeito de um inconsciente, individual, que pensa e que fala, que se aliena e que se constitui através do *Outro*. Não é o sujeito que se comunica em seu próprio nome, que usa a 1ª pessoa do discurso para estabelecer a diferença entre ele e os demais elementos de um grupo lógico, biológico ou social. Não é o indivíduo pensado por Marx, que adquire sua essencialidade nas relações interindividuais. Tampouco é o sujeito althusseriano, indivíduo natural que tem sua subjetividade interpelada pela ideologia; ou o sujeito foucaultiano, indivíduo que se identifica ao formular um enunciado; ou qualquer sujeito definido por teorias de linguagem (ORTIZ, 1998, p.120).

Nas três escolas de samba pesquisadas, uma apresenta em sua trajetória um conjunto de compositores o qual é o responsável pela elaboração dos sambas de enredo da escola a qual o grupo pertence. Esse grupo é conhecido como *ala de compositores*.

A formação de ala de compositores provavelmente parece que se estabeleceu a partir do modelo das escolas de samba cariocas e foi Carlos Cachça quem fundou a primeira ala de compositores (CABRAL, 2011). Este autor não elucida o ano, mas que foi na cidade do Rio de Janeiro. É de se esperar que as escolas de samba em Belém do Pará tenham se inspirado neste tipo de organização.

Em *Romanceiros do Quem São Eles – Poesia*, obra literária de João de Jesus Paes Loureiro, verifica-se a criação da ala de compositores do Quem São Eles.

Sugeri que o 'Quem São Eles
Criasse uma nova ala:
Ala de compositores.
Nela o melhor dos sambas
Enredo seria escolhido
Em festival disputado
O troféu era um Pierrô
Esculpido por João Pinto,
Em bronze e delicadeza
O samba-enredo é a voz
Cantando a alma da escola
No tom maior da emoção
Por isso deve ser feito
Pra quem dá o sangue por ela
Pertença e pertencimento de
Sonho, suor e amor (LOUREIRO, 2013, p.33).

Paes Loureiro, em continuação ao verso, escreve que o poeta Vinícius de Moraes assinou a ata desta criação. A ala de compositores foi criada por João de Jesus Paes Loureiro em 1973 (OLIVEIRA, 2006).

O que se percebe, com relação à ala de compositores do Quem São Eles, é que nela se produziam sambas em que não havia a participação de todos, o que ocorreu de modo inovador quando da composição do samba Paid'égua. "... As equipes formam-se na ala de compositores que desenvolvem atividades individuais e coletivas" (BLASS, 2007, p.66).

A participação de vários compositores da ala do Quem São Eles aconteceu na composição além do samba de enredo *Paid'égua*, na composição do samba de enredo *Escambau Ilustrado do Comendador Mário Sobral*, também do Império de Samba Quem São Eles, quando participaram quatro compositores: Antonio Carlos Maranhão, Edyr Proença, Edyr Augusto Proença e Laury Garcia (OLIVEIRA, 2006).

Ser integrante da ala de compositores confere certo grau de status e orgulho, fato observado, por exemplo, nesta declaração:

Eu fico muito orgulhoso de um dia na história ter feito parte disso; primeiro pelo meu amor completo, totalmente devotado pela escola, segundo por sabê-la uma escola que tem um núcleo cultural muito forte, uma tradição cultural que muitas outras não tem um lastro cultural trazido por pessoas que sempre frequentaram a escola, e nesta época tinha esses pensadores, todos talentosos, e que vestiam a camisa. Então, fazer parte desse momento pra mim foi glorioso, tanto que tantos anos se passaram e eu estou aqui lembrando, sem ter decorado nada, é porque está aqui, porque foi importante (PROENÇA Edgar, 2015, p.13).

Existem composições em que várias pessoas trabalham conjuntamente, mas todas elas são indivíduos que trabalham de uma forma criativa (MERRIAM, 1964). Este peculiar aspecto composicional é constatado na composição dos três sambas enredo deste estudo.

Com respeito à parceria ocasional, temos como exemplo, a composição do samba enredo *Sonho Cabano*, de autoria de Alfredo Oliveira e Paulo André Barata. Os dois compositores embora amigos, não tinham ainda, composição de samba enredo em parceria.

2.3 A TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DOS COMPOSITORES DE AMANHECEU

2.3.1. Osvaldo Garcia

Uma das primeiras constatações advindas da trajetória artística dos compositores foi com relação à dedicação integral ou não ao carnaval e ao samba enredo. Explicando melhor, dizemos que os compositores se apresentam em dois grupos: os que se dedicaram integralmente à música como profissão e aqueles que, embora tendo uma profissão que não a de músico profissional, fizeram da música um algo mais em sua vida. Osvaldo Garcia fez da música a razão de ser e não desenvolveu outra atividade profissional.

Conheci pessoalmente este compositor em 20 de setembro de 2013. Eu já possuía conhecimento dele por meio das obras de Manito (2000) e de Oliveira (2006). Descrevo-o fisicamente assim: Tez clara, estatura mediana, cabelos lisos de comprimento médio (já quase todos encanecidos), presos atrás e parcialmente cobertos por um chapéu de palhinha.

Deparei-me com um sorriso aberto e franco, e um bigode que o tempo se encarregou de pintar de branco. Em poucas palavras expus meus propósitos em relação à minha pesquisa e desejei seu inteiro apoio.

FOTOGRAFIA 13 - Osvaldo Garcia e Dayse Puget



Fonte: Acervo da autora

Osvaldo Haroldo Garcia da Silva nasceu no bairro do Jurunas, no dia 10 de junho de 1950, em Belém do Pará. Seus pais são Osvaldo Rodrigues da Silva e Doralice Malvarosa Garcia, ambos de Cametá. Osvaldo foi criado no mesmo bairro onde nasceu. Lá ganhou a alcunha de *Treme Terra*, por ser muito sapeca.

Sempre gostou de cantar e, por morar no *Jurunas* onde havia a primeira escola de carnaval de Belém, criança ainda criança ia atrás do *Rancho*. Passava a bandeira do *Rancho* pedindo ajuda, por ocasião das grandes dificuldades financeiras pelas quais passava a escola. Aí a mãe dizia “Vai lá Osvaldo!”. E ele doava dois; três cruzeiros. Um dia, o *Rancho* passou e ele foi atrás. Ao voltar já tarde da noite, tomou uma tremenda surra da sua mãe (GARCIA Osvaldo, 2014).

Além da paixão pelo *Rancho*, duas outras influências foram importantes em sua vida musical: a mãe, que cantava sempre ao fazer as atividades domésticas, e a

*Aldeia do Rádio*³² que ficava em frente a sua casa. Um dia se apresentou em um programa de calouros (*Clube do Guri*) na Aldeia do Rádio. Cantou uma música, cujo título é *Eu queria ser um grilo*, ganhando, como prêmio, seis latas de Nescau (GARCIA, 2014).

Estudou no Grupo Escolar Camilo Salgado e no colégio Paes de Carvalho onde terminou o antigo ginásio. Por esta época, já frequentava rodas de samba, oportunidade em que começou a cantar profissionalmente. De início, cantou na *Escola de Samba Boêmios da Campina* e, depois, no bloco carnavalesco *Xavante*. “Virei boêmio, não da Campina, da vida!” (GARCIA, 2014, p. 6).

Seu primeiro samba de enredo foi para o festival de sambas de enredo do *Império de Samba Quem São Eles*. Ele fez parceria com o professor de História, Jorge Moreira. Esse samba foi classificado em 5º lugar.

O segundo samba já foi em parceria com Albertino Garcia no ano de 1978, isto porque Osvaldo não pode contar com o professor Jorge Moreira que ia viajar. O samba teve o título de *Canto aos Orixás*, composto justamente pra disputar com o *Teatro da Paz*, enredo do *Quenzão* (GARCIA, 2014). *Canto aos Orixás* tem como enredo, o *Candomblé*³³.

Garcia fez samba enredo para algumas agremiações carnavalescas, segundo Oliveira (2006) constam: Escola de Samba Acadêmicos da Pedreira; Escola de Samba Mocidade Olariense; Bloco Mocidade Unida de Nazaré; Bloco Filhos do Sal (Salinas); Rabo de Cobra (Icoaraci); Unidos da Saudade (Santarém); e no Rio de Janeiro, o Tigres de Bom Sucesso.

A relação de afetividade deste compositor com as escolas de samba se reflete de modo muito profundo nesta declaração.

O Rancho, a minha escola de samba é o Rancho. Eu fiz um samba outro dia, que eu falo assim: a minha anatomia de sambista. O coração é do Rancho, sabe? O cérebro, o fígado é do Acadêmicos. O braço esquerdo é do Rabo de Cobra, ou seja, eu sou do samba por inteiro (GARCIA Osvaldo, 2014, p. 25).

³² Prédio da emissora de rádio PRC5, Rádio Clube do Pará, 1ª rádio fundada no Pará. Disponível em: www.oparanasondasdoradio.ufpa.br/60primeiraradio.htm

³³ A respeito desse samba, Garcia relata um fato curioso que aconteceu uma semana antes do desfile. O samba já tinha sido gravado pelo cantor carioca Balalaika e numa quarta feira, vieram do Guamá muitos babalorixás, inclusive um ex-brincante, ex-diretor: o Haroldo. Os babalorixás pediram que avisassem o diretor do Rancho que o samba estava errado. A palavra *kauê* tinha que ser mudada para *kaô*. Essa palavra é uma saudação a Xangô, e caso não fosse mudada o Rancho perderia o título. O carnavalesco do Rancho José Andrei justificou que tinha sido erro da gráfica e como o samba já estava gravado, não poderia ser mudado. O *Rancho* ficou em segundo lugar, ficando em primeiro o *Império de Samba Quem São Eles*, embora o samba aos Orixás tivesse obtido nota dez (Nota da autora).

Ao mesmo tempo em que este compositor declara seu incondicional amor ao *Rancho*, também revela uma imensa tristeza e mágoa em relação a essa escola. “Às vezes, o *Rancho* maltrata alguém que ama muito o *Rancho*, e não fui só eu e Davi, muitas pessoas já se afastaram do *Rancho* por ingratidão, não da bandeira, do dono da bandeira” (GARCIA, 2014, p.4)

Além de ser compositor de samba de enredo, Garcia tem tido uma intensa carreira como cantor. Uma das atividades de importância se refere ao extinto grupo de samba Manga Verde, do qual foi um dos fundadores.

Ao resumir a história deste grupo, relembra que existia um único bar de samba “genuíno” em Belém, o Cavaco de Ouro, que ficava próximo ao canal da Rua Três de Maio, no bairro do Guamá. O bar era do Pedrinho do Cavaco e lá se reuniam compositores, sambistas e músicos (GARCIA, Osvaldo, 2014).

Em 05/12/1986 alguns músicos resolveram criar um grupo de samba. Entre os que compunham o grupo, Garcia lembra: Xaxá, compositor e cantor; Ademir da Marcação; Cibalena; Magé; Alcyr Guimarães; Dito (conhecido como Boto Preto; e Adamor do Bandolim) (GARCIA Osvaldo, 2014).

Além de Albertino, mais uma parceria aconteceu com Garcia: foi, Antonio de Pádua, com quem ele fez o samba *Dalcídio Jurandir* (OLIVEIRA, 2006).

Uma das grandes alegrias da vida de Osvaldo Garcia foi ter sido homenageado pela escola de samba *Rosa da Terra Firme*, no carnaval de 2013³⁴.

A maior emoção que eu tive como sambista até hoje e talvez seja a maior; ser homenageado por uma escola de samba em vida, tá entendendo, é muito bom. Depois do Rancho é Rosa da Terra Firme, porque é um negócio assim... Eu fico emocionado (GARCIA Osvaldo, 2014, pp. 9/10).

Esse compositor “ranchista” continua compondo. Recentemente compôs a marchinha de carnaval para o cordão carnavalesco *Cordão da Barracharia* e para associações beneficentes do bairro do *Jurunas* “e fiz uma música pro meu sobrinho agora, da 18ª feijoada dele; eu sempre tô fazendo música! ” (GARCIA Osvaldo, 2014, p.26).

³⁴ Na Academia do Samba, Osvaldo Garcia é imortal e brilha com a Rosa neste Carnaval. Disponível em: noticias.orm.com.br/Noticias/Belem

2.3.2. Albertino Garcia

O outro compositor da dupla de compositores do samba enredo *Amanheceu é* Albertino Garcia, falecido vítima de câncer em dezembro de 1999. As informações a respeito de Albertino Garcia foram obtidas a partir das entrevistas do seu amigo parceiro de composição, e das obras de Oliveira (2006) e Manito (2000).

Albertino Garcia era carioca e veio para Belém para jogar futebol profissionalmente, egresso do *Clube São Cristóvão* do Rio de Janeiro. Primeiramente jogou pelo *Clube do Remo* e posteriormente pelo *Paysandu Esporte Clube*. Em Belém conheceu a paraense Edna, com quem casou e teve três filhos (GARCIA, Osvaldo, 2014); (OLIVEIRA, 2006); (MANITO, 2000).

Esse parceiro de composição de Osvaldo Garcia também não tinha formação musical formal, se aventurava no cavaquinho, mas não conseguia um bom desempenho, o que levava o seu parceiro a fazer críticas bem humoradas a respeito da sua instrumentação "Botava o negócio lá e não sabia tocar" (GARCIA Osvaldo, 2014).

Albertino também jogou no Esporte Clube Belém, que congregava o pessoal da Aeronáutica - o Leão da Maracangalha. O encontro da dupla aconteceu depois do Albertino ter saído do futebol, quando já era funcionário da Aeronáutica. Parece que Albertino trabalhava no almoxarifado ou na cozinha, Osvaldo Garcia não sabe ao certo, mas tem certeza que ele era funcionário civil da Aeronáutica (GARCIA, 2014).

Albertino Garcia deixou saudades em Osvaldo Garcia, de tal foma que ele fala desse sentimento com imenso carinho e emoção.

(...) todo mundo pensa que nos temos parentesco. Mas nós, nós fomos irmãos por afinidades e fomos irmãos de samba. Foi o parceiro mais incrível que eu tive. Eu tenho poucos parceiros, foi na verdade, mas o Albertino é aquele parceiro que Deus deu pra gente, porque o Albertino tinha um talento musical – dom de berço, que é do Rio de Janeiro; carioca, tem aquela malícia do samba, cara que “dizia no pé”, coisa que eu não sei fazer (GARCIA Osvaldo, 2014, p.11).

E a amizade aconteceu “(...) a gente se conheceu lá, assim, né? Na roda de samba, que ele jogava futebol [...] de jogador de futebol que gosta de tomar uma cerveja depois do jogo, vai pra escola de samba, pagode” (GARCIA Osvaldo, 2014, p.11).

2.3.3. A parceria de Albertino Garcia e Osvaldo Garcia

Pra falar eu fico emocionado, para falar de Albertino tenho que tirar primeiro o chapéu, dizer da nossa saudade. Além de compositor, o Albertino foi uma pessoa maravilhosa, com ele aprendi muita coisa; ele me ensinou o pulo do gato no samba, o pulo do gato (GARCIA Osvaldo, 2014, p.11).

Talvez uma das duplas mais famosas do carnaval paraense tenha sido a de Albertino Garcia e Osvaldo Garcia. Esta dupla participou na composição de sambas enredo que, até hoje, são cantados nos redutos do samba em Belém do Pará, talvez até, sem que saibam quem foram seus compositores.

(...) uma dupla de compositores composta por Osvaldo Garcia e Albertino Garcia participa pela primeira vez nesta formação, compondo para o festival do Rancho o samba *Canto dos Orixás* para o concurso oficial do ano seguinte, Entretanto este samba de enredo não conseguiu o 1º lugar na competição. Em 1980 a dupla volta a compor com o tema estabelecido pelo Rancho, desta feita para homenagear o museu paraense *Emílio Goeldi*. Este samba vence o festival, é gravado pelo cantor Balalaika da Mangueira e passa a ser cantado por toda a cidade. A dupla e seu samba fizeram com que o Rancho conquistasse o bicampeonato do carnaval paraense promovido pela Prefeitura Municipal de Belém. João Manito (2000) refere também que, a partir deste samba a dupla passa a ser considerada como ‘uma das mais perfeitas duplas de compositores de samba que o Pará jamais possuía, mesmo porque o compositor paraense ou era muito egoísta e não gostava de dividir suas glórias ou não sabia compor com outras pessoas ao lado’ (MANITO, 2000, p. 290).

A primeira intervenção em um samba aconteceu quando Osvaldo Garcia estava fazendo a música pro *Império de Samba Quem São Eles* de parceria com o professor Jorge Moreira. Osvaldo mostrou pro Albertino e ele falou: “Pô! Bota! Bota aí! Bota a valsa de *Strauss* aí!”. Osvaldo Garcia ficou meio confuso e Albertino insistiu: “Bota aquela melodia, não tem letra, só bota só a melodia – lá, lá ia, laiá, laiá, laiá, laiá, laiá, laiá.” (GARCIA Osvaldo, 2014, p. 14).

A melodia “casou direitinho [...] casado música! Por isso que eu digo que, Deus é que mandou ele!” (GARCIA Osvaldo, 2014, p.13). O nome de Albertino não entrou como parceria neste samba, porque na letra, já estava o nome de Osvaldo Garcia e Jorge Moreira. Foi a primeira vez que Albertino entrou na vida de Osvaldo Garcia como compositor (GARCIA Osvaldo, 2014).

Muitas lembranças que Osvaldo Garcia guarda de seu mais querido parceiro musical referem-se aos conselhos que eram dados por ele (Albertino) em relação à ética na composição musical. Esses conselhos ficaram para sempre na sua memória e lhe

nortearam sua vida enquanto compositor - dizia, para ter cuidado com a música dos outros (OSVALDO GARCIA, 2014).

Oswaldo lembra que Albertino não usava a palavra “plágio”. Quando percebia alguma semelhança musical com outro compositor, ele Albertino dizia “Pera aí! Isso já existe, cara, isso não é nosso, tem que ser nosso. Cuidado com a música dos outros! ” (GARCIA, 2014, p.13).

Em relação ao plágio, até hoje ele tem isso como ensinamento nº 1. Oswaldo Garcia enfatiza que, muitas vezes, deixou de fazer samba enredo e participar de festival, mesmo que ele já tivesse um nome na mídia do samba, exatamente por se lembrar dos conselhos do amigo e parceiro musical.

Pelo meu nome mesmo – ‘Eu não tô conseguindo fazer! ’ Eu podia, sabe? Um boi com abóbora, lá, lá, um iô, iô aqui’. Não cara, eu não vou fazer isso; eu podia fazer um plágio, de repente um samba do Rio de Janeiro, sabe? Um samba que ninguém conhece. Mas isso não é meu, não sou eu que tô fazendo, tá entendendo? Não sou eu que tô fazendo! .É a mesma coisa que tú fazes um samba, e de repente passa na avenida o samba; o samba é bonito, aí tú fica. Quando tú vai pra tua casa dormir, tú diz: Realmente é bonito, mas não é meu, eu copiei. Então, eu copiei uma frase: Quem tem talento, cria, quem não tem, cópia (GARCIA Oswaldo, 2014, p.13).

Depois do primeiro samba, *Canto aos Orixás*, para o *Rancho*, no carnaval de 1978, vieram outros tantos. A parceria obteve muito sucesso e se tornou muito coesa, fato que se comprova nesta citação:

E nos fizemos muita música juntos; essas do Rancho foram todas, todas, todas de parceria com o Albertino Garcia, graças a Deus. E fizemos música para a Mocidade de Nazaré, que foi reeditada para esse carnaval agora de 2013 pela Embaixada da Pedreira, que é aquela música do palhaço – Oba! Oba! Oba! A Imaginação. Foi reeditada. Música que já foi cantada quatro vezes pelo carnaval paraense. Foi cantada pela Mocidade, foi cantada pelo Sapo Muiraquitã da Terra Firme, foi cantada pela Pedreira e todo tempo foi nota dez, tanto pelo Sapo, como pela Embaixada, e outro foi em Macapá, um negócio assim, mas já levaram pra lá essa música, certo? (GARCIA Oswaldo, 2014, p.14).

Entre as músicas compostas por essa dupla para o Rancho estão: *Canto aos Orixás*; *Museu Emílio Goeldi* (1980); *Tuyá*; *O Pequeno Índio Guardião da Floresta Renascida* (1981); *Rancho de Ouro: O Canto do Jubileu* (1984); *Amanheceu* (1985); *Rei do Bagaço*; *Coisas da Vida* (1986) (OLIVEIRA, 2006).

Para outras escolas de samba: *Alegria! Alegria* (com Dominginhos do Estácio) para o *Bloco Unidos de Nazaré* (1981); *Boneca Tropicana e Frevo do Bensom*, para o *Trio Elétrico Bensom* (1983); *Balão Mágico*, para o bloco Carnavalesco *Unidos*

de Nazaré (1984); *Vem Quem Tem; Vem Quem Não Tem*, para a *Escola de Samba Acadêmicos da Pedreira* (1989) (OLIVEIRA, 2006).

Oswaldo Garcia tem, na memória indelevelmente marcada, uma frase de Albertino Garcia “Tem um detalhe: tem que ganhar no festival e na avenida, porque lá na avenida é que termina o festival” (GARCIA, 2014, p. 13).

O último samba da dupla foi *Vem Quem Tem; Vem Quem Não Tem*, para a *Escola de Samba Acadêmicos da Pedreira* em 1989. Para Oswaldo Garcia restou uma imensa saudade e a glória de ter feito com Albertino grandes sambas de enredo que ficarão na história do carnaval paraense.

2.4 A TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DOS COMPOSITORES DE PAID'ÉGUA

2.4.1- Alfredo Oliveira

Já conhecia Alfredo Oliveira por intermédio de suas obras *Carnaval Paraense* (2006) e *Ritmos e Cantares* (1999). Guardava há muito tempo a oportunidade de conhecê-lo pessoalmente. Sabia que ele é médico, como eu, e isso aguçava a curiosidade de saber por que temos duas paixões em comum: a Medicina e o Carnaval.

A Medicina não foi suficiente para satisfazer os anseios da vida de Alfredo Oliveira. Ele nasceu em 14/06/1935, em Belém do Pará. É filho de Ubirajara Marques de Oliveira e Brígida Cunha de Oliveira, ambos descendentes de cearenses.

FOTOGRAFIA 14 - Alfredo Oliveira e Dayse Puget



Fonte: Acervo da autora.

O pai, coletor federal, funcionário do *Ministério da Fazenda*, passou parte da sua vida vivendo em municípios do interior do Estado do Pará. Por este motivo, sua formação escolar foi feita em grande parte, por sua mãe, uma professora normalista. Ela tocava piano, fazia poesias e pequenas peças de teatro para que seus alunos as encenassem. Este lado artístico da mãe, Oliveira acha que influenciou sua formação enquanto artista.

Durante sua vivência no interior do estado, Oliveira conviveu de perto com os rios da Amazônia. Lembra-se de Alenquer, Salvaterra, Cametá³⁵. Acredita que esta convivência contribuiu muito para o tipo de literatura que ele faz, assim como para as composições musicais. A música começou cedo na vida deste compositor,

Eu sempre gostei de música. Sempre me interessei em produzir música, sem querer a carreira de compositor. Quando era moleque, ainda no fim do curso primário e início do ginásio, gostava de pegar músicas conhecidas e fazer paródias. Eu mudava letras, fazia letras diferentes pra músicas conhecidas, sem alterar a melodia, principalmente músicas de carnaval (OLIVEIRA, 2015, p. 4).

A poesia aflorou quando tinha em torno de onze a doze anos de idade. Algumas poesias foram publicadas no jornal *O Estado do Pará*, pelo “velho” De Campos Ribeiro³⁶. Não demorou muito e a poesia foi substituída pela pesquisa histórica, pelo memorialismo, coisas que não são consideradas como de ficção (OLIVEIRA, 2015).

Ingressou na *Escola Preparatória de Catetes do Ar* (EPCAR), e descobriu nesta escola que tinha medo de altura - doença chamada acrofobia. Após dois anos, saiu da EPCAR e foi estudar Medicina, na *Faculdade de Medicina do Pará*. Quando estava no 4ºano, em 1958,

(...) os estudantes começaram a assumir postos de luta política pra lutar de verdade, pra mudar as coisas. Para isso você só tinha dois caminhos: ou você ingressava num ala juvenil do Partido Comunista ou entrava nos movimentos católicos universitários, que na minha época não eram tão radicais quanto foram se tornando depois. A opção mais séria era o Partido Comunista, e nele eu ingressei no 4º ano (OLIVEIRA, 2015, p. 4).

A militância política lhe deu um direcionamento ideológico. Em 1964, foi preso pelo regime da *Ditadura Militar*, como subversivo e demitido da SPVEA (*Superintendência do Plano de Valorização Econômica da Amazônia*) atual SUDAM

³⁵ Municípios paraenses (Nota da autora).

³⁶ José Sampaio de Campos Ribeiro (18/01/1901 São Luis- MA/ 1980 Belém-PA). Poeta, contista, cronista, memorialista, e folclorista. Trabalhou nos jornais: A Província do Pará; A Folha do Norte; Correio do Pará e o Estado do Pará. <https://acervodagraphia.wordpress.com/.../josé-sampaio.de-campos-ribeiro/>

(*Superintendência do Desenvolvimento da Amazônia*) da qual era funcionário (OLIVEIRA, 2015).

Muito amigo do Ruy Barata,³⁷ naquela época, também visado pela repressão da Ditadura Militar Alfredo lembra que esse amigo começou a reunir, na casa dele, vários compositores e poetas. Entre eles, alguns garotos, inclusive o próprio filho, o Paulo André. Alfredo passou também a frequentar a casa do Ruy, e aquilo lhe contagiou (OLIVEIRA, 2015).

Foi adquirindo assim vontade de fazer suas próprias músicas, “mas sem nenhum objetivo de crescer como compositor”. Oliveira, ao contrário, tornou-se um deles. Seu filho Marco André o colocou na era dos festivais, em julho de 1979, quando houve na cidade de *Salinas*³⁸ o festival chamado *Três Canções para Salinas* (OLIVEIRA, 2015).

Esse festival foi promovido pelos *Diários Associados* (que eram constituídos pela *Rádio Marajoara* e *A Província do Pará*), *Lojas Yamada* e *Prefeitura de Salinas*. Com o filho Marco André, fez uma música a que deram o título de *Uma Música para Salinas*. A música foi classificada para a etapa final daquele festival. A partir daí a vida artística de Alfredo Oliveira ganhou impulso (OLIVEIRA, 2015).

A música foi vencedora. Era um samba. Esse samba, porém, precisava ser gravado de forma mais profissional. Para tanto, Oliveira pediu ajuda ao seu amigo Luiz Guilherme Pereira, presidente do *Quem São Eles* naquela época. Não era fácil encontrar sambistas intérpretes de samba autênticos aqui em Belém, mas Luiz Guilherme convenceu Fernando Gogó de Ouro a interpretá-lo, ele que era o cantor dessa escola e que se fez acompanhar de batuqueiros para fazer a ‘cozinha da gravação’ (OLIVEIRA, 2015).

Luiz Guilherme Pereira, embora não tivesse cobrado nada, fez uma exigência ao Oliveira: que adentrasse definitivamente na música e no carnaval. “Olha! Não vai te custar nada. O *Quem São Eles* coloca tudo isso à tua disposição, mas tem uma condição vais te inscrever no *Festival Eneida de Moraes* e concorrer ao tema do nosso Carnaval de 80!” (OLIVEIRA, 2015, pp. 5/6).

³⁷ Ruy Paranatinga Barata (25/06/1020 Santarém/PA – 23/04/1990 São Paulo SP). Advogado, cartorário, jornalista, poeta, professor e político. Disponível em: www.culturapara.art.br/Literatura/ruybarata/

³⁸ Salinópolis (nome oficial do município) também conhecido como Salinas é um município brasileiro do estado do Pará [...] distante cerca de 240 km da capital do estado. Disponível em: www.salinopolis.pa.gov.br/idex.php/2013-09-11-19-33-25- em 11/09/2013.

Oliveira inscreveu-se neste festival e o fez como agradecimento pela ajuda recebida na gravação do samba: *Salinas Urgente*. O samba enredo - *Chuva*, foi feito de parceria com o filho, Marco André, e inaugura a relação de sambas enredo de sua autoria (OLIVEIRA, 2015).

Além de compor sambas enredo, Oliveira também criou enredos para algumas escolas de samba de *Belém*. A esse respeito, diz que foi muito atraído para este lado da cultura popular pois “enredo é um quesito diferente do samba enredo” (OLIVEIRA 2015, p.10).

Em 1990, Oliveira saiu do *Quem São Eles* por solidariedade ao amigo Luiz Guilherme que teve um desentendimento sério com o conselho deliberativo daquela escola. Mas o carnaval já significava muito em sua vida “... não queria deixar de fazer meus sambas, já estava me interessando em fazer enredo também [...] e aí eu fui para a *Mocidade Olariense de Icoaraci*. Criei meu primeiro enredo lá, que foi *O Boto!* ” (OLIVEIRA, 2015, p. 11).

Permaneceu algum tempo na *Mocidade Olariense*, mas depois saiu, mais pela distância, porque a escola ficava em Icoaraci, e pelo horário noturno que preocupava sua mulher. Em 1985, foi convidado para ir para o *Acadêmicos da Pedreira*. Como ele já havia feito *Sonho Cabano* para esta escola, Waldir Fiock, Regina Alves e Edson Berbery (diretores do *Acadêmicos*) o chamaram para lá (OLIVEIRA, 2015).

Oliveira aceitou o convite, mesmo porque ele já havia levado seu amigo Ruy Barata para essa escola de samba da Pedreira, por ocasião do *Sonho Cabano*. Então, a partir daí, encontrou seu lugar no Acadêmicos e lá ficou em definitivo. Fez enredos, além de samba enredo (OLIVEIRA, 2015).

No último carnaval da Doca, em 99, eu fiz o enredo e fiz o samba Magia no Reino do Curupira do Acadêmicos, e nós ganhamos. Foi o primeiro título de campeão do carnaval do Acadêmicos da Pedreira. O bairro parou pra festejar o título. E esse samba vitorioso meu em parceria com o Galdino, que dera boas ‘guariabadas’ na melodia (OLIVEIRA, 2015, p.12).

Oliveira e Galdino ganharam o bicampeonato para o Acadêmicos em 2000, ano do 1º desfile oficial da *Aldeia Cabana*, com o samba enredo *Samba a Vista Seu Cabral*, festejando os 500 anos da descoberta do *Brasil* (OLIVEIRA, 2015).

A relação de Oliveira com o carnaval não se resumia à composição; ele também desfilava na passarela do samba.

Do meu jeito, junto com o pessoal da harmonia, atraído pela parte cultural. O que eu gostava mesmo era de ver o trabalho feito na parte musical, na parte coreográfica, na parte plástica da montagem do enredo, essas coisas me deixavam fascinado; eu não me cansava de ver o pessoal que fazia aquelas esculturas de paneiros, e que foram grandes preciosidades do nosso carnaval antigo (OLIVEIRA, 2015, p.12).

No carnaval de 2002, Oliveira fez mais um samba para o *Acadêmicos* e, em 2003 foi homenageado por essa escola com um samba composto por seu filho Marco André. Nesse ano, lembra-se de acontecerem dois desfiles oficiais, o da Liga das Escolas de Samba, que se desenvolvia em Ananindeua³⁹ e o outro, no sambódromo de Belém, realizado pela prefeitura onde desfilaram três escolas, as outras cinco desfilaram no município de Ananindeua. O *Acadêmicos* desfilou pela *Liga das Escolas de Samba* e foi campeão (OLIVEIRA, 2006).

Além de sambas enredo, esse compositor compôs outros gêneros musicais como valsa e até um lundu. O terceiro CD da *Coleção Uirapuru*, editado pela SECULT (Secretaria de Estado de Cultura-PA), apresenta algumas de suas composições musicais. Atualmente Alfredo Oliveira não compõe mais nenhum gênero musical; prefere “mergulhar na Literatura”⁴⁰

Foi agraciado, em 26 de novembro de 2004, pela Câmara Municipal de Belém, com o diploma de “Patrimônio Cultural de Belém” (OLIVEIRA, 2006).

2.4.2 - Antonio Carlos Maranhão

Antonio Carlos Ferreira Carvalho adotou como nome artístico, Antonio Maranhão, homenageando o estado natal. Nasceu em 17/01/1948. Havia tentado estudar piano, mas desistiu, e deu prioridade ao violão (OLIVEIRA, 2006). A composição musical foi precoce na vida deste compositor. Compunha já aos 13 anos e, aos 16 passou a frequentar serestas na cidade onde nasceu. Veio para Belém e ingressou, em 1970, na *Faculdade de Ciências Agrárias*, graduando-se em 1975.

³⁹ Município do Pará, distante 17,50 da capital Belém. Disponível em br.distanciacidades.com.Brasil>Pará>Belém

⁴⁰ Suas obras em ordem cronológica são: 1981- O touro passa; 1983 – Belém, Belém; 1984 – Paranatinga; 1986 – A pedra verde; 1990 - Ruy Guilherme Paranatinga Barata; 1991 – A partir da Ilha; 1999 – Ritmos e Cantareres; 2002 – Almir Gabriel: Trajetória e Pensamento; 2006 - Além dos deveres; 2006 – Carnaval Paraense; 2010 – Cabanos & Camaradas.

Exerceu a profissão de engenheiro agrônomo, mas sempre esteve ligado à atividade musical (OLIVEIRA, 2006).

Em Belém, participou do seu primeiro show, *Noite da Gaveta* em 1976, no *Teatro da Paz*, com apresentações de músicas de parceria com o amazonense Carlos Henry⁴¹ e do paraense Nego Nelson⁴². Em 1977, junto com o parceiro Carlos Henry, fez um show em São Luís do Maranhão, no teatro *Artur Azevedo* (OLIVEIRA, 2006). O show *Noite da Gaveta*, acontecido em 1976, teve boa repercussão e foi repetido em setembro de 1977, com o título: *Segunda Noite da Gaveta* (OLIVEIRA, 2006). A música foi parte importante na vida de Antonio Carlos Maranhão, visto que parece haver uma continuidade de trabalhos musicais.

Ainda em outubro de 1977, participou do *Festival Três Canções para Belém*. Neste festival, ele arrebatou não só o 1º lugar com *Dança das Águas*, como também o 4º lugar com *Belém e Seus Tempos* (OLIVEIRA, 2006).

Em 1979, participou da fase de abertura da *Feira de Música Popular Paraense*. No ano seguinte, ainda com o parceiro Carlos Henry ganhou o prêmio de melhor letra na *Feira Pixinguinha* com a música *Sonho de Valsa* (OLIVEIRA, 2006).

Antonio Maranhão teve participação efetiva nessa feira, evento que é descrito de forma geral nas palavras de seu criador, Hermínio Bello de Carvalho.

(...) a recém-criada *Fundação Nacional de Arte (Funarte)* lança um projeto cultural com uma importante missão: valorizar, difundir e formar plateia para a música popular brasileira e para o trabalho de artistas fora da evidência do mercado. Para isso, promoveria a circulação de espetáculos musicais pelo país. Mas como batizá-lo? “*Pixinguinha* era o nosso deus. Se há um nome que sempre é lembrado como matriz da nossa música, é dele que recordamos”, diz *Hermínio Bello de Carvalho*, criador do *Projeto Pixinguinha*⁴³ (ALMEIDA, 2009, p, 12).

Bello de Carvalho explica ainda na mesma entrevista que, além dos ingressos serem acessíveis, o projeto objetivava também abrir o mercado de trabalho para aqueles segmentos ainda não visíveis, formando um repertório variado. “Formou sim uma geração de espectadores para a música, a partir de sua implementação”.

⁴¹ Médico, compositor e escritor nascido em Manaus/AM em 01/01/1951. disponível em: carloshenry.com.br/biografia/

⁴² Nelson Batista Ferreira. Violonista e compositor paraense. Disponível em <http://jornalggn.com.br/blog/luisnassif/nego-nelson-o-baden-do-para>

⁴³ Disponível em: bibliotecadigital.fgv.br/.../CPDOC2009GabrielaSandesBorgesdeAlmeida. Acesso em 14/08/2015.

Belém na década de 80 é vista como “uma formação urbana em processo de transformação. Seguramente, ali estava um momento ‘específico’ que influenciou na vida social de seus moradores. No caso dos artistas que atuavam na cena da canção naquele momento, como habitantes desse espaço, estes também estavam sob as determinações dos fatores históricos.” (MOREIRA, 2014, p. 47).

É neste clima que, em 18/01/1980, o *Projeto Pixinguinha* se apresenta em Belém no *Teatro da Paz*. Neste dia foram classificadas 20 músicas, entre essas, *Sonho de Valsa*, de Antonio Carlos Maranhão e Carlos Henri (MOREIRA, 2014).

Em 1979, Maranhão foi afastado das atividades sociais e laborativas por conta de um aneurisma cerebral que não o impediu de retornar sem sequelas às suas atividades, inclusive ao *Projeto Pixinguinha*, em 1981. Maranhão conquistou o 2º lugar no II *Festival de Música Popular* em 1983, realizado pelo Diretório Central de Estudantes da Universidade Federal do Pará com a música *Estrada de Ferro Madeira Mamoré* (OLIVEIRA, 2006).

A vivência de Antonio Maranhão com o carnaval se estabeleceu a partir do samba enredo *Waldemar Henrique: O Canto da Amazônia* que compôs em parceria com Edyr Proença, para o *Império e Samba Quem São Eles* (OLIVEIRA, 2006).

Os parceiros musicais não foram fixos: Alfredo Reis e Ruy Barata, em *Casa da Mãe Joana* para o *Acadêmicos da Pedreira* em 1986; com a ala de compositores do *Império de Samba Quem São Eles*, Paid’égua, também em 1986; com Davi Miguel, fez *Lua Cheia* em 1988 para o *Quem São Eles*; com Edyr Proença, Edyr Augusto e João de Jesus Paes Loureiro, compôs *Preamar* também para o *Império de Samba Quem São Eles* (OLIVEIRA, 2006). O compositor Paulo André Barata se referiu a Antonio Carlos Maranhão assim:

Antonio Maranhão era meu parceiro, nós fizemos uma música juntos, quer dizer, a música é minha. Foi a última música que o papai tentou fazer e me deu a letra, um trecho na letra “Desenvolve, ” e eu fiz Amazonas meu Rio é uma música que eu gosto muito, que eu gravei coma Andréa). A Fafá gravou também e o Maranhão muito inteligente que é o que ele fez; ele pincelou alguns.... Um poema do papai ou dois, e fez uma abordagem muito interessante. É um cara de uma inteligência.... Fantástica. O Maranhão era um bom amigo (BARATA, 2015, p.16).

Esse violonista maranhense tem uma extensa lista de composições além das que fez para o carnaval. Muitas delas disputaram festivais. Entre estas estão: *Fuga de Viola* de parceria com Zé Luís Maneschy; *Nega*, em parceria com Alfredo Reis; *Dança da Flor* de parceria com Nilson Chaves; *Porta Retrato* em parceria com Camilo Delduque e Davi Miguel e *Despedida de Luar* sem parceria (OLIVEIRA, 2006).

Uma das características mais marcantes deste compositor sem dúvida era o seu grande talento, aliado a um temperamento não muito bem visto pelos que faziam parte do seu círculo de conhecidos. A crítica abaixo explicita muito bem parte da personalidade dele:

[Maranhão é] um cara cheio de manha [...] chato como nenhum. Chorão mais que todos. Seu complexo de vitimismo é insuportável, reclama de tudo, vive criando casos e fazendo artistagem. Mas é um puta compositor paraense, que sabe ver e sentir com precisão as coisas da sua terra adotiva que tem lhe servido de chão e estrada nos rumos da maioria das artes no Pará. (*GENTE NOSSA, JORNAL O ESTADO DO PARÁ*. Belém, 10 de maio de 1980, p.4, apud MOREIRA, 2014, p. 55).

Em 29 de dezembro de 2006, o *Projeto Uirapuru: O Canto da Amazônia* lança o CD de *Antonio Carlos Maranhão*. Esse CD é o 19º da coleção do projeto que “objetiva contribuir para a preservação da memória cultural e valorizar a música paraense, com registro das obras mais importantes, conhecidas ou inéditas de músicos da região”⁴⁴.

2.4.3. Davi Miguel

Desejo de sambista
 Quando morrer este sambista
 Não apague a luz da pista
 O samba não pode parar
 Para a paz do meu sossego
 Façam um samba de enredo
 Para me homenagear...

(Poema de Davi Miguel - Acervo Regina Celi dos Santos)

Em Belém há um local conhecido como *Bar do Gilson ou Casa do Gilson*⁴⁵. É casa considerada pelos seus muitos frequentadores como um dos mais importantes redutos (senão o mais importante) do *choro* no Pará. Lá se reúnem músicos

⁴⁴Disponível em noticias.orm.com.br/noticia.asp/id=219648&%7Cprojeto+lanca+cd+com+a+obra+de+antonio+carlos+maranhao#.

⁴⁵ A casa funciona desde 1987 na Travessa Padre Eutíquio bairro da Condor, com programação voltada para o samba e o choro. Grandes nomes da música popular brasileira já se apresentaram neste local entre esses: Sivuca e Paulinho da Viola. Disponível em <http://vejabrasil.abri.com.br/belem/bares/casa-do-gilson-30977>. Acessado em 16/03/2016.

profissionais, músicos não profissionais e estudantes de música que lá vão para tocar, muitas vezes sem cachê.

O importante para esses músicos é subir no palco e tocar para uma plateia apaixonada por *choro* e pela música brasileira. O estilo da casa é despojado, pinturas em telas pelas paredes, fotos de artistas e de frequentadores assíduos⁴⁶ e mais recentemente, imensas peças em papel machê representando alguns músicos famosos.

Logo no hall de entrada encontra-se a figura do inesquecível *Noël Rosa*⁴⁷ e, no salão principal, em um palco lateral bem acima do piso, um grupo de figuras, onde se destaca um negro de cabeça alva como algodão⁴⁸.

Quando vi essa figura pela primeira vez, ela me chamou a atenção. Ao olhar seu rosto, mesmo sendo uma representação caricaturada, senti um não sei o quê me trazendo sensação de paz. É a figura de Davi Miguel. Não o conhecendo pessoalmente, mas conheci sua filha Regina Celi.

FOTOGRAFIA 15 – Grupo da Casa do Gilson



Fonte: Acervo da autora⁴⁹.

Fui à casa da Regina, a mesma que durante algum tempo morou seu pai. Confesso que me emocionei ao pisar aquele chão e estar no mesmo ambiente onde um

⁴⁶ Existem pessoas que frequentam a Casa do Gilson há muitos anos e dizem fazer parte da família da Casa do Gilson (Nota da autora).

⁴⁷ Noël de Medeiros Rosa [11/12/1910 Rio de Janeiro RJ – 4/5/1937 id.] Conhecido como o Poeta da Vila foi compositor, cantor e violonista. (HOUAISS, 2006, p. 647).

⁴⁸ O artista plástico que confeccionou estas figuras é Paulo Emílio Campos de Melo.

⁴⁹ Davi Miguel está representado na figura em pé à direita da foto.

dia morou Davi Miguel. Muito eu já tinha ouvido falar sobre ele, mas saber de sua vida através de alguém da sua família foi deveras gratificante:

(...) eu era a filha que acompanhava; que minha mãe, ela não gostava, ela era enfermeira, do INSS, do Ministério da Saúde e chegava cansada, não tinha mais condições de sair, de acompanhar. Aí ela dizia que ele só ia, se eu fosse. Aí eu aproveitava os embalos, acompanhava ele e amanhecia nas farras. E aí eu sabia assim um pouquinho assim do que ele vivenciava... (SANTOS, 2015, p.9).

Davi Miguel dos Santos nasceu em Belém no bairro do Jurunas, no dia 29 de Dezembro de 1926, filho de Manoel Miguel dos Santos e Aurora. Nasceu de parto prematuro aos sete meses de gestação. A mãe de Aurora, Dona Jacinta, era de Benin, na África (antiga Daomé), e de lá veio para o Maranhão, vendida como escrava. Naquele estado deu à luz à mãe de Davi Miguel – Aurora (SANTOS, 2015); (OLIVEIRA, 2006).

FOTOGRAFIA 16: Davi Miguel



Fonte: Acervo https://www.youtube.com/watch?v=_7uckOzIHwA

Menino e rapaz pobre, Davi Miguel morou no bairro do Jurunas na Rua Honório José dos Santos até se casar, aproximadamente em 1952 (OLIVEIRA, 2006). A vida deste compositor que não teve formação musical e não tocava instrumento musical algum, está atrelada desde o início à história do *Rancho Não Posso Me Amofiná*. Davi Miguel era primo de Raimundo Manito (SANTOS, 2015); (MANITO, 2000).

Sua casa ficava a 50 metros da sede do Rancho, daí esta relação contribuiu, de forma decisiva, na formação do compositor (MANITO, 2000). As relações de Davi Miguel com o bairro do Jurunas e com o *Rancho* não param por aí. Davi tinha um irmão, Duca Comprido, na verdade Domingos Dias Carneiro, que se tornou cantor, passista e compositor (SANTOS, 2015).

Duca Comprido foi um dos que ajudou Raimundo Manito na fundação do *Rancho* (OLIVEIRA, 2006). Davi Miguel era o mais novo de uma família de cinco irmãos, via e ouvia o irmão Duca *cantando e compondo, e ficava entusiasmado* (SANTOS, 2015).

(...) eles eram cinco filhos, a minha avó teve cinco filhos e um deles que era o Duca Comprido, que o nome dele não era esse, era Domingos. [...] Por que ele era muito comprido, ele era mais alto que o meu pai; o meu pai era imenso [...] ele era comprido mesmo e ele já era compositor na época (SANTOS, 2015, p. 3).

Davi Miguel aos poucos começou a ser incentivado a compor. Inicialmente escrevia, rasgava e jogava fora suas composições porque achava que ninguém ia gostar delas (SANTOS, 2015). Em 1957, Davi Miguel compôs seu primeiro samba enredo, e foi para o *Rancho*, tendo como título *Passados Carnavais*. Em 1960, compôs *Bandeirantes de Ontem e de Hoje*; e em 1962, compôs *Getúlio Vargas: Sua Vida, Sua Obra*. Em 1969, compôs *De Ícaro ao Espaço Sideral* (OLIVEIRA, 2006).

Depois que casou, Davi Miguel foi morar no bairro de *São Brás*, mas continuou participando da escola do bairro da sua infância. Chegou a ser presidente do *Rancho*, mas saiu de lá em 1971 e foi para o *Império de Samba Quem São Eles* (OLIVEIRA, 2006).

(...) mas por questões políticas internas lá de dentro da escola, que ele não aceitava determinadas coisas, ele teve que... Ele saiu desmotivado sabe? Brigou, eu acredito que com a diretoria, e não teve mais aquele ânimo de voltar pra escola. Foi daí, porque existia uma junção né do Rancho e do Quem São Eles, quando ele saiu de lá e que o Dr^a Luiz Guilherme que era o antigo presidente lá do Quem São Eles, dentista, chamou ele pra participar (SANTOS, 2015, p.4).

Oswaldo Garcia a propósito deste fato relatou que questionou a causa da saída dele do Rancho e Davi Miguel respondeu que um dia ele contaria, mas jamais contou (GARCIA Oswaldo, 2014).

A sua formação escolar foi só até o 2º ano do antigo ginásial no colégio Salesiano do Carmo. A saída do colégio teve como causa, a necessidade de trabalhar. Aos 25 anos, ingressou nos *Correios e Telégrafos* onde permaneceu até sua aposentadoria. Fez um curso de rádio técnico no *Rio de Janeiro*, ofício que exerceu após estar aposentado (OLIVEIRA, 2006).

Com relação à ideologia política, Davi Miguel compartilhava dos ideais comunistas. Essa ideologia foi responsável pelo seu sumiço em 1964 durante o golpe

militar. Ele não foi preso justamente por ter sumido, sendo acusado de ter feito o samba que homenageava Getúlio Vargas e que foi considerado nacionalista (OLIVEIRA, 2006).

Após ter saído do *Rancho*, Davi Miguel foi para o *Quem São Eles* em 1974, a convite de seu amigo e colega de trabalho nos Correios, Luiz Guilherme Pereira. Nesta escola de samba, Davi Miguel compôs: *Teatro da Paz 100 anos de Arte no Pará* em 1977; *Delírio Amazônico* em 1978; *Exaltação ao Quem São Eles* em 1985. *Paid'égua* (em parceria com a ala de compositores do Quem São Eles) em 1986; *Lua Cheia* (parceria com Antonio Carlos Maranhão) em 1988 (OLIVEIRA, 2006).

Além de fazer sambas para o *Quem São Eles*, Davi Miguel também compôs os sambas enredo: *Paulo Ronaldo, O Show Inesquecível* (de parceria com Sinval da Cuíca e Xaxá) samba enredo para a escola de samba *Mocidade Unida de Padre Teodoro* (escola do Jurunas) em 1981. Em 1993, iniciou composições para a *Escola de Samba Crias do Curro Velho*⁵⁰ (OLIVEIRA, 2006).

(...) parceiro dele mesmo que eu me lembre, foi o Ademir do Cavaco, que eles fizeram muitos sambinhas pras crianças, do Curro Velho. Tiveram dois ou três sambas que foram feitos os dois. Ele tinha essa parceria, com o Ademir do Cavaco (SANTOS, 2015, p. 6).

Davi Miguel não gostava só de fazer samba enredo, ele fez o samba *Porta Retrato* de parceria com Antonio Carlos Maranhão e Camilo Delduque e ficou em 2º lugar no Festival de Música Popular Paraense em 1992 (OLIVEIRA, 2006).

O seu processo de compor era peculiar, visto que marcava o ritmo de suas músicas em uma caixa de fósforos, pois não tocava nenhum instrumento, e quanto à inspiração,

(...) era o cotidiano. Por exemplo: ele ia num local, se acontecia alguma coisa com ele, rapidinho ele pegava um papel e dali ele fazia uma música, uma letra. Ai chegava lá no trabalho dele, que ele trabalhava antigamente nas telecomunicações da Aeronáutica, ali no aeroporto e como ele ficava só [...] ele pegava a caixinha e ficava bolando a melodia né? E era assim que ele fazia; depois, ele melhorava mais, mostrava assim pra uma pessoa que soubesse tocar. (SANTOS, 2015, p.7).

Além de compor músicas, ele gostava de fazer poesias. A filha Regina guarda grande parte do material produzido por ele: músicas e poesias, muitas das quais inéditas. “Agora as músicas que ele pegava um papelzinho, num bar de esquina, um negocinho

⁵⁰ Escola de samba mirim *Crias do Curro Velho*. Constituída por crianças matriculadas nas oficinas da Fundação Curro Velho (OLIVEIRA, 2006, p. 269).

assim... A gente sabe que aquilo era música, que era com a letra dele, que ele estava criando alguma coisa, táí...!” (SANTOS, 2015, p. 9).

O carnaval fez parte da vida de Davi Miguel de forma marcante. Ele desfilava no carnaval “... enquanto ele podia andar normal, antes de ter que amputar a perna, ele ia andando normalmente; depois que ele amputou a perna, ele já ia, nos carros, nos carros alegóricos” (SANTOS, 2015, p.8).

Um aspecto marcante na vida de Davi Miguel diz respeito ao seu lado boêmio, fato que faz parte das conversas dos seus amigos e da sua família. Durante sua trajetória de vida se tornou uma pessoa reverenciada por todos que o conheciam “Era conhecido nos bares como *Tio Davi*, todos reverenciavam como *Tio Davi*. Se chegar, de beijar o rosto. Ele não fazia distinção, se era homem, se era mulher. Cansei de ver...” (SANTOS, 2015, p. 9).

O compositor Alcyr Guimarães fala de Davi Miguel com imenso carinho e admiração.

O Davi Miguel pra mim é a coisa mais bonita do samba paraense, a coisa mais humilde, a coisa mais singela que eu conheci na minha vida. E essa humildade ímpar eu posso dizer assim na melhor intenção do mundo [...], Eu tô dizendo isso na melhor... No maior amor, que ele realmente... Eu acho a coisa mais bonita do carnaval paraense. [...] como ele eu não conheci nenhum; nunca conheci, nunca vi discutir com ninguém. Ele era indiscutível, numa palavra assim de uso diferente. Não tinha discussão com ele, você não conseguia... (GUIMARÃES, 2015, p.22).

Davi Miguel gostava de cantar “Ele só foi aprender a cantar realmente, só encarou um microfone, quando ele foi concorrer com o *Teatro da Paz*, lá no *Quem São Eles*. Esse foi o primeiro festival do *Quem São Eles*, de que ele participou.” (SANTOS, 2015, p.11).

O samba era para o enredo Teatro da Paz, e seria defendido pela cantora Beth Simone que começou a tomar um monte de uísque [...] quando chegou na hora dela puxar o samba, ela já começou errando o início da letra do Teatro da Paz, que é Cercado de mangueiras seculares, ela cantou: Cercado de mangueiras pelos lados. Aí ele não contou história: desceu e pegou o microfone e foi cantar com a Beth Simone (SANTOS, 2015, p.11).

Mesmo após a amputação da perna direita, em dezembro de 1993, por complicações da diabetes, Davi Miguel voltou à vida artística usando uma perna mecânica. Em 1995, foi homenageado com enredo *Davi Miguel; A Estrela de Breu*, pelo *Império de Samba Quem São Eles* (OLIVEIRA, 2006).

Davi ocupou cargos de importância nos meios culturais paraenses: foi *Presidente da Academia Paraense do Samba* empossado em 16/10/1997; agraciado com o *Título de Honra ao Mérito* pela *Câmara Municipal de Belém*, em 1998; e com o *Título de Honra ao Mérito* pela *Assembleia Legislativa do Estado*, em 30/11/1999 (OLIVEIRA, 2006).

O CD *Davi Miguel* foi promovido pelo *Império de Samba Quem São Eles* e concretizado pela Prefeitura de Belém por meio da FUMBEL. Ele deixou o samba e a vida em 19 de fevereiro de 2000 (OLIVEIRA, 2006); (SANTOS, 2015).

Ao visitá-lo pouco antes do seu falecimento, Alfredo Oliveira recorda que ele ainda estava compondo o samba *Brasileirinho*, para o *Criar do Curo Velho*. Ele foi velado na sede de sua última escola, com a presença e homenagem de seus muitos amigos (OLIVEIRA, 2006).

Em 03/3/2000, o Prefeito Edmilson Rodrigues homenageou o inesquecível compositor Davi Miguel inaugurando a *Aldeia Cabana de Cultura*, acrescentando o nome *Davi Miguel*. Este espaço que se constitui no sambódromo de Belém, está situado no bairro da Pedreira (OLIVEIRA, 2006). O local é palco dos desfiles oficiais de carnaval em Belém do Pará, desfiles que ele Davi Miguel tanto amou.

2.4.4. Edyr Proença

Cresci ouvindo meu pai falar de Edyr Proença com respeito e admiração por seu trabalho na imprensa. Eu morava bem próximo ao edifício *Palácio do Rádio*, onde ficava a sede da *Rádio Clube do Pará*,⁵¹ rádio que o teve como um dos seus fundadores. Essa rádio é uma das mais antigas do Brasil (OLIVEIRA, 2006).

FOTOGRAFIA 17 - Edyr Proença.



Fonte: <http://radiomemoria-pa.blogspot.com.br/204/04/edyr-proença-amado-mestre.html>

Edyr Paiva Proença nasceu em Belém do Pará em 19/5/1920. Estudou no colégio Paes de Carvalho e graduou-se em Direito, mas nunca exerceu a profissão. Sem se importar com a advocacia, ele optou pela atividade de comunicador, trabalhando na rádio do pai como locutor (OLIVEIRA, 2006)

(...) transmitiu o jogo que o Brasil perde pro Uruguai na Copa de 50, o meu pai tava lá transmitindo o jogo e depois na Copa de 62, o rádio não estava pegando muito bem pra transmitir os jogos do Brasil, então ele foi para dentro de casa, pegou um rádio enorme que ele tinha, botou o do jogo pra que todo mundo escutasse bem; uma façanha assim. Tá entendendo? Ele era... Também fone no ouvido, e ouvia a transmissão e repetia. Tá entendendo? Ele dublava como diz assim a transmissão escrevia muito bem tá entendendo? (PROENÇA, Edyr Augusto, 2006, p.10).

⁵¹ Esta rádio foi fundada em 1928 por Edgar Proença, Roberto Camelier e Eriberto Pio www.oparanasondasdoradio.ufpa.br/edyraugusto.htm

Esse jornalista gostava de música, cantava, tocava violão e criou um grupo musical batizado de *O Bando da Estrela*, tendo como inspiração o *Bando da Lua* de *Carmem Miranda*⁵² (PROENÇA, Edyr Augusto, 2015).

A estrela do grupo era sua esposa, Celeste Camarão Proença, cantora de rádio, atriz e poetisa “eles tinham músicas próprias, fazendo aqueles vocais próprios do *Bando da Lua*, que era um registro de uma época fantástica, aos 40 por ali. Eles estavam fazendo essas coisas aqui em Belém.” (PROENÇA, Edyr Augusto, 2015, p. 9).

A música foi uma das grandes paixões de Edyr Proença. Uma de suas preferências musicais relacionava-se ao samba. O amor à música foi transmitido e compartilhado com os filhos.

(...) e quando ele vem e começa a fazer música comigo, porque ele era então muito sério. Em casa como pai disciplinador e tal e de repente, na hora quando nos adolescemos eu e meus irmãos, ele também como se... Adolesceu também. Ele vem e retoma a música e começa a fazer música e nos chama pra ver a música que ele fez. Se a música tá boa ou não tá; quer dizer, isso numa fase maravilhosa de adolescência ele vem e se torna de como amigo, entende? (PROENÇA, Edyr Augusto, 2015, p.10).

Ele tinha também seu lado seresteiro, gostava de samba canção e duas músicas retratam essa face nostálgica. Uma delas fez de parceria com a mulher Celeste e o filho Edyr Augusto, e tem como título *Amor Imperfeito*. Outra se tornou quase que um hino à sua cidade: *Bom Dia Belém*, melodia dele e letra de Adalcinda Camarão, irmã de Celeste (OLIVEIRA, 2006).

A relação com o carnaval teve início em 1975 quando fez, em parceria com o poeta João de Jesus Paes Loureiro, o samba enredo *Barca da Nostalgia*, para o *Império de Samba Quem São Eles*. A escola não iria desfilar no carnaval naquele ano, e o samba serviria pra preencher o vazio (OLIVEIRA, 2006).

Em 1976, embora não muito afeito a carnaval seu filho Edgar pediu que ele colaborasse na composição dos sambas do Quem São Eles. Edyr Proença aceitou o pedido e convidou o outro filho, o Edyr Augusto, para, juntos, compor o samba *Cobra Norato: o Pesadelo Amazônico*. O samba foi interpretado por Edgar Augusto e foi o vencedor do festival daquela escola de samba (PROENÇA, Edgar, 2015).

⁵² Maria do Carmo Miranda da Cunha [9/2/1909 Marco de Canavezes, Portugal – 5/8/1955 Beverly Hills, Los Angeles, E.U.A.] Cantora, atriz, dançarina (HOUAISS, 2006, p. 485).

A partir desse feito, Edyr Proença passou a compor para o Quem São Eles, escola de samba que se tornou uma de suas paixões até o fim da sua vida.

(...) ele gostou e passou a comparecer, não era um assíduo de ir às rodas de samba, ele era mais acomodado. Mas nos eventos grandes do Quem São. Eles ele ia, se assumia como integrante da escola fez outros sambas, participou de outros festivais, perdeu, mas sempre foi uma figura ativa na escola e ele foi atrevido (PROENÇA Edgar, 2015, p. 11).

Em 1981, Edyr Proença compôs *Os velhos campeões*, uma marcha rancho; em 1985, o samba enredo *Waldemar Henrique: O Canto da Amazônia*; em 1986, o samba enredo *Paid'égua* (com a ala de compositores do *Quem São Eles*); em 1987, o samba enredo *O Escambau Ilustrado do Comendador Mário Sobral* (com a ala de compositores do *Quem São Eles*); em 1989, o samba enredo *Preamar da Cultura do Pará*, com Antonio Carlos Maranhão, Edyr Augusto e João de Jesus Paes Loureiro (OLIVEIRA, 2006).

Este apaixonado por carnaval, por música e por sua terra natal, faleceu em 1998.

Ah! Setenta e sete anos! Papai era um homem forte, com setenta e sete anos, cheio de saúde... Ativo! Dirigia carro, fazia supermercado, ia para Mosqueiro; muito ativo, só parou pra fazer essa cirurgia, e ia se recuperar. Aconteceu o que aconteceu e até essa idade, ele colaborou com o Quem São Eles. Ele sempre sabia o que estava acontecendo, o que ele podia fazer, ele fazia (PROENÇA, Edgar, 2015, p. 12).

Sua escola do coração o homenageou em 1999 com o samba enredo de título: *Edyr Proença: A Voz que Fala e Canta para a Planície*, no último desfile oficial realizado na Doca de Souza Franco. Sua família e seus amigos estiveram presentes nessa carnavalesca homenagem, como deve ser a homenagem a um compositor de samba enredo.

2.4.5 - Edyr Augusto Proença

Não conhecia Edyr Augusto pessoalmente até o dia da nossa entrevista nos estúdios na *Rádio Jovem PAN*. Confesso que conhecer a sua trajetória artística, contada por ele mesmo se constituiu para mim em um momento deveras fascinante. A Rádio Jovem PAN está situada no mesmo prédio da Rádio Clube da minha infância e, entrar ali, me fez voltar ao passado.

Edyr Augusto é escritor, jornalista, radialista, redator, publicitário, poeta, dramaturgo, diretor de teatro e autor de jingles. Nsceu em Belém do Pará em 1954 e se

criou no bairro da Campina, precisamente na Presidente Vargas com a Riachuelo, em frente à Praça da República, que “era o seu quintal”.

FOTOGRAFIA 18 - Foto Edyr Augusto Proença.



Fonte: Acervo da autora.

Edyr Augusto cresceu em ambiente farto de cultura. Ele mesmo fala desse ambiente familiar que tanto influenciou sobremaneira sua formação.

Eu fui criado numa família rodeada de cultura por todos os lados; a família da minha mãe, a família do meu pai produziram muitas obras aqui em Belém. A família da minha mãe produziu... A Adalcinda Camarão Luxardo, que foi casada com o Líbero Luxardo, figuras famosas, importantes, lançaram livros, filmes; a família do meu pai, que é a família do meu avô; meu avô lançou livros, escreveu peças de teatro, foi pioneiro na rádio difusão em Belém, foi jornalista e um dos primeiros cronistas sociais então nós éramos muito... Meus pais, meu pai e minha mãe antes de se casar eles participavam de um conjunto musical (PROENÇA, Edyr Augusto, 2015, p. 2).

Durante mais ou menos quatro anos, estudou Engenharia Civil até decidir trocar de faculdade. Fez outro vestibular, desta feita para Jornalismo e saiu em 1979 ou 1980. Não terminou a graduação em Engenharia porque sentiu não tinha nada a ver com ele (PROENÇA, Edyr Augusto, 2015, p. 2).

Na época em que era estudante, já estava fazendo música, não havia como não enveredar pela carreira artística “Meu pai fazia música, minha mãe cantava e, aí, crescemos rodeados por toda essa coisa de cultura, e muito cedo nós começamos a

querer nos expressar e eu acho que de todos, eu fui o primeiro a querer me expressar...” (PROENÇA, Edyr Augusto, 2015, p. 2).

Das artes, parece que a música chegou primeiro. Juntamente com o irmão menor, João Augusto Proença começou a escrever uma ópera rock que, segundo ele, era moda na época. O irmão desistiu no meio do caminho e foi fazer pintura. Ele seguiu adiante.

Fez esta ópera rock que, na verdade, é uma ópera cabocla, baseada na lenda do boto. Tinha entre dezesseis e dezessete anos nesta época, e essa ópera foi encenada mais tarde quando ele tinha dezenove anos, iniciando assim outra face da arte em sua vida: a dramaturgia. A relação com a música, segundo ele, não ocorreu através de instrumentos musicais,

Curiosamente todos os meus irmãos sabem tocar um instrumento, eu não sei tocar nenhum, mas curiosamente eu sou o único que faz música. Componho e arranjo músicas a partir da ousadia mesmo, porque eu fui compositor de jingles universitários, mais de 200 jingles eu fiz. Recebi alguns prêmios, não tenho como mostrar aqui pra você, está mal traçado. Recebi alguns prêmios nacionais, internacional, mas assim: eu chamo o músico e digo o que eu estou ouvindo. ‘É isso, isso, isso! Põe esse instrumento, põe aquele instrumento, é assim que eu quero!’ (PROENÇA, Edyr Augusto, 2015, p. 3).

Começou a fazer letras de música a partir do momento em que houve um festival universitário da canção, e isso deve ter sido próximo a 1972. Essas músicas “acabaram não funcionando. ”. Acontece que o pai, que já tinha parado de compor há muitos anos, queria voltar a tocar violão, e lhe pediu uma letra (PROENÇA, Edyr Augusto, 2015).

Fez uma letra para o pai e, com isso marcou o retorno dele à composição. Fez outras letras com pai, mas trabalhando dentro da realidade musical paterna. Foi nessa época que surge o *Quem São Eles* na sua vida, talvez em 1976, na fase que se deu o ressurgimento do *Quem São Eles* (PROENÇA, Edyr Augusto, 2015).

Um grupo de intelectuais se reuniu para restabelecer o *Quem São Eles*. “Então aconteceu *Eneida*, o primeiro enredo do *Quem São Eles*, depois dessa nova fase, depois veio *Marajó, Ilhas e Maravilhas*, e a seguiu o festival de samba enredo” (PROENÇA, Edyr Augusto, 2015, p. 4).

A sua experiência anterior com o carnaval advém do fato dos desfiles dos antigos carnavais acontecerem “na frente da minha casa na Presidente Vargas e eu era muito criança [...] Lembro-me de ver os sapatos brancos, as calças brancas e os ternos grenás do *Boêmios da Campina*” (PROENÇA, Edyr Augusto, 2015, p. 4).

Lembra-se também nesses momentos, da empregada doméstica de sua casa, porque ela ficava acordada para assistir os desfiles e ele acabava por não assistir-lhes porque a sua escola do coração desfilava muito tarde e ele ia dormir. Mas isso tudo povocava a sua imaginação fazendo com que sonhasse, em um dia, também desfilar (PROENÇA, Edyr Augusto, 2015).

O sonho de desfilar no carnaval se materializou quando participou na Praça da República com *Império de Samba Quem são Eles* com o samba *Cobra Norato: O Pesadelo Amazônico*, samba que fez de parceria com o pai Edyr Proença.

Chegou a compor sambas para outras escolas, mas não lembra para quais foram. Falando de parceiros relembra que:

(...) tive músicas com o Calibre que é um músico aqui de Belém, um baixista; tenho músicas com Nilson Chaves, algumas até gravadas por ele, com o meu pai né? Mas assim, geralmente sozinho, porque eu, eu sempre tô aplicado em alguma coisa que eu tenho pra resolver, sabe? Eu tenho uma trilha sonora pra fazer, eu tenho uma, uma, uma... Um jingle pra fazer né? (PROENÇA, Edyr Augusto, 2015, p. 9).

Como escritor, Edyr Augusto tem uma longa e consagrada carreira⁵³ “Eu estou indo quarta-feira à França [...] Eu vou participar de um salão do livro mundial [...] eu vou a Lion, porque eu ganhei um concurso lá com o meu livro, eu vou receber um prêmio em Lion e vou participar de outro festival lá” (PROENÇA Edyr Augusto, 2015, p.15).

Ele manifesta a sua decepção em relação ao carnaval que se faz atualmente em Belém do Pará “Nós não vamos deixar nada pra trás! Amanhã, depois de amanhã, não vão acontecer esses desfiles mais. [...] o pessoal do *Boêmios da Campina*... Pra mim eles eram na minha imaginação, era uma coisa linda!” (PROENÇA, Edyr Augusto, 2015, p. 14).

2.4.6. Laury Garcia.

Laurindo Garcia e Souza Filho, figura humana não esquecida por mim dos tempos da minha adolescência, quando quase que diariamente era vista na Avenida

⁵³ Edyr Augusto Proença publicou cinco livros de poesias: *Navio dos cabeludos* (1985); *O rei do Congo* (1988); *Surfando na multidão* (1992); *Indêncio nos cabelis* (1995) e *Ávida vida* (2011). Publicou também, um livro de prosa: *Os Éguas* (1988) e os romances: *Moscow* (2001); *Casa de caba* (2004) e *Selva Concreta* (2012) além de um livro de contos: *Um sol pra cada um* (2008). Blogdaboitempo.com.br/category/colaborações – especiais/Edyr/augusto/

Presidente Vargas conversando com os amigos em frente ao extinto Império Bar. Todas as referências a ele provêm da sua entrevista realizada em 2015.

Ele se destacava por sua beleza física que chamava a atenção das mocinhas que por ali transitavam. O compositor Alcyr Guimarães (2015) fala dessa época: “O Laury era o nosso cantor galã; o Laury era um galã, um rapaz muito bonito, sabe”?

Nasceu no dia 16 de dezembro de 1937, na Santa Casa de Misericórdia do Pará. Morou durante quarenta anos no bairro do Umarizal e quando casou, mudou-se para o bairro da Campina onde já está há trinta e seis anos. O pai foi um livreiro conhecido em Belém. O nome do pai era Laurindo Garcia e Souza e da mãe Consuelo Coelho e Souza.

FOTOGRAFIA 19 - Laury Garcia



Fonte: Acervo da autora

Começou na música num programa chamado *A Voz de Ouro ABC*, que tinha como objetivo escolher um candidato para representar o Pará. Ele se classificou em 2º lugar. Depois houve um programa semelhante, patrocinado pela *Radiolux*, empresa de comércio da família Monteiro, que tinha um programa chamado *Show Milionário Radiolux*.

Esse programa tinha o formato mais ao da *A Voz de Ouro ABC*.⁵⁴ O organizador foi o maestro Guiães de Barros “... e o prêmio, era uma gravação. O

⁵⁴ Programa que era líder de audiência da TV Record, Canal 7, São Paulo. Disponível em: www.dicionariompb.com.br/edith-veiga/dados/artísticos

compositor teria a sua música gravada. Então era um concurso de música e de composição, e eu participei como interprete e novamente fiquei em segundo lugar” (GARCIA, Laury, 2015, p. 02).

Entretanto, sua música autoral ficou em 1º lugar neste concurso. Após a premiação, ele foi para o *Rio de Janeiro*, gravou essa música na *Odeon* e foi contratado pela CBS, mas, para tanto, era necessário que ele se mudasse para o Rio de Janeiro.

(...) participei da época áurea do rádio, que era aquela época da juventude e calendário anual da gravadora. Meu nome consta até hoje como.... Eu fazia parte do catálogo da empresa, meu disco fez sucesso, principalmente da Bahia pra cá. Até que eu consegui alguma coisa no Rio de Janeiro. Eu estava começando. Naquela época tinha eu, só lá tinha eu, Alcides Gerard, Fernando Borges, Emilinha Borba, ainda. E eu fiquei fazendo parte do cast artístico. Foi a primeira gravação, foi um disco 78, que foi a primeira obra assim que eu consegui gravar (GARCIA Laury, 2015, p. 2).

Este compositor trabalhava com o pai e ele não podia deixa-lo trabalhando só, ainda mais que, ele não sabia qual o resultado final. Em vista desta impossibilidade, Laury veio embora para Belém, chegando a cantar na *Rádio Marajoara*. A sua história no carnaval é recheada de fatos interessantes.

[...] Porque, eu era um moleque, um moleque com vontade, gostando de carnaval. Eu ia pras festas de salão, eu me pintava de preto, batia latas na rua, aquele negócio. Então, era um negócio que veio desde criança, e eu tinha vontade, só que eu tinha por trás de mim, uma família preconceituosa que acompanhava o preconceito do povo, que não deixava as pessoas de uma certa condição social sair dentro de uma escola. O nosso carnaval era um carnaval de bêbados. Destacava um ou outro, uma ou outra pessoa e essas pessoas vieram surgindo muito lentamente. [...] Eu frequentava muito o Boêmios da Capina, pela minha vontade de fazer carnaval, mas eu não tinha coragem, pra não atingir as pessoas sabe como é? Tinha aquela vontade de fazer carnaval, e eu também comecei a cantar (GARCIA Laury, 2015, p.03).

Laury Garcia frequentava muito a boate *Arpeje* que segundo ele, era uma boate muito frequentada com música ao vivo. Certa vez, o cantor da casa faltou, e o gerente Carlos Aguiar, que era filho da Maria Aguiar⁵⁵, disse: ‘Laury! Pega lá o microfone lá! Bora rapaz, vai lá! Cantei! Todo mundo gostou. Bateram palmas, aquela ‘zona’ toda.

Patrocinado pela antiga e já extinta fábrica ABC de rádios e vitrolas. Disponível em: [www.toque – musical.com/?p=1442](http://www.toque-musical.com/?p=1442) acesso em 10/08/2015.

⁵⁵ Maria Aguiar, mãe de santo que introduziu a Umbanda no Pará na década de 30 mesclando a Umbanda com a Mina Nagô. www.portal.ufpa.br/imprensa/noticia.php?cod=7351

Ai, já ficou. Resultado que, toda vez que eu entrava na casa, tinha que cantar” (GARCIA, Laury, 2015, p. 5).

Carlos Aguiar era o presidente do *Quem São Eles* nos anos 70, e ele convidou Laury para ir para o carnaval daquela escola de samba. Laury aceitou o convite e, no ano seguinte como o Carlos Aguiar fosse sair da diretoria, perguntou se ele queria ser presidente. Por conta dessas ideias ele diz que “fez pior que todo mundo”. Deixou de ser diretor social do *Clube do Remo* para entrar no carnaval.

E foi querer botar em prática, aquela ideia de trazer as pessoas da sociedade que você sentia que eles também queriam sair na rua, que quem brincava carnaval era: Petito Moreira; Rogaciano Franco. Uns caras que eram daqui da Caixa Econômica, e saíam de baiana, vestidos, pra ver o carnaval; o Georgenor Franco, poeta que era o que fazia os assustados (GARCIA Laury, 2015, p. 6).

Laury Garcia gostava dos *assustados* que “Era uma brincadeira, que eles tinham. Eles combinavam lá fora na casa de quem eles iam entrar com música e tudo! [...] Aí, quando dava sete horas da noite, oito horas da noite entrava todo mundo” (GARCIA, 2015, p. 6). As pessoas entravam na casa escolhida cantando e gritando e o dono tinha que mandar comprar alguma coisa para beberem

Em 1971, ainda no *Império de Samba Quem São Eles*, Laury foi convidado para fazer o samba de *Homenagem às Nações Unidas*. Além desse samba, Laury o *Paid'égua* juntamente com a ala de compositores do *Quem São Eles*, para o carnaval de 1986.

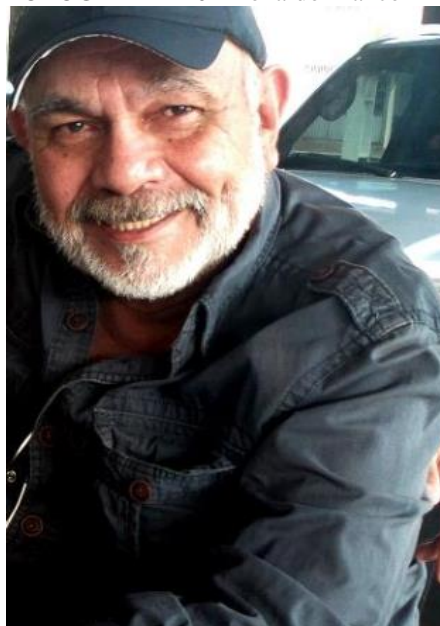
Atualmente Laury Garcia não está fazendo nada em termos musicais. Fez, porém “ dois livros de poesia patrocinados pela *Lei Tó Teixeira*. E eu escrevi muito mais que eu fiz música” (GARCIA, Laury, 2015, p. 13).

2.4.7 - Ronaldo Franco.

Fragmentos Poéticos.
Sinto medo do Ronaldo
Solto no papel, onde poeta
Me dou abismos
Mas que faria
Se já não fosse Franco
E se já não tivesse passado
Pelas paixões do Sérgio
Por Batista (saído das fraldas,
das calças curtas, de amores inesquecíveis)
E pelos mares das letras?⁵⁶

Conheci Ronaldo Franco quando fomos alunos do Colégio Moderno. Não éramos da mesma turma, mas lembro-me que chegamos a conversar algumas vezes quando saíamos do colégio e descíamos a Praça da República e a Presidente Vargas. Eu morava na Rua Manoel Barata, e ele, não lembro onde, mas acredito que era próximo de mim.

FOTOGRAFIA 20 - Ronaldo Franco



Fonte: facebook Ronaldo Franco

⁵⁶ Poesia de Ronaldo Franco, disponível em: em www.jesocarneiro.com.br/tag/poesia

Infelizmente, quando necessitei fazer a entrevista para esta pesquisa, ele, por intermédio do *Facebook*, me informou que estava com problemas de saúde e que possivelmente iria se submeter a uma intervenção cirúrgica, o que inviabilizou nossos propósitos.

Ronaldo Franco, durante algum tempo fez parte da ala de compositores do *Quem São Eles*. Por meio de alguns parceiros compositores, é que consegui conhecer aspectos da sua personalidade. Ele é paraense e seu nome completo é Ronaldo Sérgio Batista Franco.

Jornalista, escritor e poeta Ronaldo Franco publicou as seguintes obras literárias: *Teia*; *Cidade dos Poetas* (em parceria com o também poeta *José Maria de Vilar Ferreira*); *Cidade das Águas* (em parceria com Alfredo Garcia) e *Lente Feminina*. Nesta última ele faz uma obra inovadora incorporando as imagens de Ana Mocarzel e Karol Khaled às palavras⁵⁷.

O compositor Paulo André Barata fala com carinho do amigo Ronaldo Franco. Foram colegas no antigo *Colégio Suíço Brasileiro*

No primário ele tinha uma carteira especial, porque ele detonou uma lá no colégio. Ele era demais traquina e o velho Raul comprou. Ele era meu vizinho, morava na Antonio Barreto. Uma coisa muito interessante, Ronaldo; quando eu entrava no meu quarto pra pegar determinado sapato ou camisa, nem sapato nem camisa, nem o sapato estava aí. Fazia um escarcéu aqui me casa “Cadê?” Diziam ‘Olha, quem tava com ela era o Ronaldo, saiu com a camisa e o teu sapato. ’. Era assim! Agora, ele vinha com o sapato de camurça que ele se metia no submundo lá da Condor, vinha todo melado ei! Mas é meu amigo, irmão até hoje (BARATA, 2015, p. 15).

O talento de Ronaldo Franco é reconhecido por seus parceiros da ala de compositores do *Quem São Eles*, entre eles: Alcyr Guimarães, para quem Ronaldo Franco é “um grande poeta” (GUIMARÃES, 2015, p.23).

⁵⁷ [Academiadospoetasparaenses.blogspot.com.br/2010/05/poesia – de –ronaldo – franco.html](http://Academiadospoetasparaenses.blogspot.com.br/2010/05/poesia-de-ronaldo-franco.html)

2.5.A TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DOS COMPOSITORES DO SONHO CABANO.

2.5.1. Paulo André Barata

Quem vive no meio musical e nas noites da boêmia em Belém do Pará, com certeza conhece a figura ímpar de Paulo André Barata, que se faz conhecer não só pelo grande talento musical, já conhecido em outras plagas, como também pela inegável inteligência e espírito crítico.

FOTOGRAFIA 21 Paulo André Barata e Dayse Puget



Fonte: Acervo da autora

Já o conheço há algum tempo e sempre tive por ele grande admiração. Filho de Norma e Ruy Paranatinga Barata, Paulo André é figura antológica nos meios culturais paraenses, pois cultua a memória de seu pai.

Paulo André nasceu no dia 25 de setembro de 1946, na Santa Casa de Misericórdia, perto da casa onde mora até hoje Avenida Generalíssimo Deodoro. Sua infância foi vivida no bairro do Umarizal. Quebrou uma perna em um acidente ainda criança, por isso foi necessária uma cirurgia quando colocaram uma chapa de platina. Aos 13 ou 14 anos houve uma rejeição deste artefato com consequente osteomielite (BARATA, 2015).

Paulo André, logo cedo descobriu que não tinha vocação para ser doutor, queria ser músico e o pai o apoiou incondicionalmente.

(...) eu queria ser músico muito cedo; isso foi resolvido na minha cabeça e na cabeça do papai também, não tenho a menor dúvida. O papai queria mesmo que eu fosse músico. Ele nunca me disse isso, mas eu tenho certeza disso, que ele queria que eu fosse músico; ele queria que eu botasse pra fora essa coisa que devia estar dentro de mim e ele como poeta conhecia muito bem (BARATA, 2015, p. 2).

Morou no Rio, época em que seu pai era deputado federal e a Câmara dos Deputados se situava no Rio de Janeiro. Sua mãe Norma Soares Barata o colocou no colégio *Instituto Pernalonga*, que ficava na Rua Conselheiro Lafaiete. Nesta escola, teve contato inicial com a instrumentação musical quando a professora de Canto Orfeônico o escolheu para tocar num tipo de fanfarra, uma bandinha.

O interesse pelo violão começou desde os tempos em que morou em Santarém e Óbidos - Pará com seu avô. Deveria ter aproximadamente 12 anos de idade. Mais tarde já no Rio de Janeiro, em uma hospitalização por conta da osteomielite, estando engessado no *Hospital dos Servidores do Estado do Rio de Janeiro*, a sua mãe lhe deu um violão (BARATA, 2015).

Sofreu diversas influências musicais. A primeira delas aconteceu pouco antes de 58, com os primeiros momentos da harmonia dissonantes da Bossa Nova, e quando voltou a morar em Belém, a primeira coisa que ele fez foi estudar violão com um vizinho chamado Tó Teixeira⁵⁸,

Chegava lá, tinha que botar um banquinho na perna esquerda, colocar o violão [...] não era essa a minha onda aquilo, não era a minha onda. Mas ele me deu uma sequência de acordes e quando voltei da aula eu sabia tocar samba, não foi ele quem me ensinou [...] eu tive mais umas duas aulas com ele, só. Me despedi, vim pra casa e continuei (BARATA, 2015, p. 3).

Outra influência musical veio de um amigo da rua, de nome Leoni Monteiro, conhecido como Léo, que lhe passou harmonia. Outro amigo do pai Ruy Barata, que também se tornou seu amigo e também seu mestre foi José Guilherme de Campos Ribeiro. Outra grande influência foi Dorival Caymmi (BARATA, 2015).

Com relação a Caymmi, Paulo André começou ouvindo um disco de 78 rotações, que trazia o título *As Canções Praieiras de Dorival Caymmi*, um vinil de seu pai. Ficou encantado. Depois, conheceu também outras canções do *Dorival*, como

⁵⁸ Antonio Teixeira do Nascimento Costa, violonista e poeta paraense [13/6/1893 – 29/10/1982] em *Tó Teixeira; O poeta do violão* / Habib – 2013.

Marina, Dora, e achou tudo genial. Tom Jobim e Baden Powel também fizeram parte da sua formação musical (BARATA, 2015).

Sua primeira composição foi uma valsa, cujo título era *Rosa Rubra*. Foi feita aos 15 anos de idade, com letra do pai, que disse: “Meu filho, porque tú não tentas compor? Um *Baden Powel* não aparece todo dia [...]. Você precisa anotar que o Pará é uma sonoridade! [...] Por que você não vai procurar esse som?” (BARATA, 2015, p. 6).

Paulo André concordou, começou a compor e gostou. Acontece que ele achava que “Belém não dava, metrópole aqui, nunca vi nada aqui. Belém, a não ser o *Bar da Condor*⁵⁹ que tocava muita música caribenha, muito bolero e eu ia pra lá sempre” (BARATA, 2015, p. 7). Ele menciona que aprendeu tudo na Condor,

(...) e hoje fazem aqui um movimento chamado guitarradas; que eu já escutava feito por um cara chamado Armandinho Guitarrista, que ele tinha um conjunto, uma banda lá que o nome era: Armandinho e seus Big Boy. Eu até recentemente fiz uma música homenageando o Bar da Condor e o Armandinho, ele já tocava isso há muito tempo! (BARATA, 2015, p. 7).

Lembra que foi muito influenciado nesse meio musical e que lhe rendeu muitos boleros. Diz que, “Você é produto do meio em que vive [...] no tempo que fazer bolero era para cafona; depois todo mundo fez: Tom Jobim fez, Chico Buarque fez, Gonzaguinha fez; todos eles fizeram, Carlinhos Lira fez” (BARATA, 2015, p. 7).

Além de boleros, compôs uma canção praieira de título *Preamar*, em parceria com o pai. Essa canção, segundo ele, foi influenciada pela obra de Caymmi. Seguindo os conselhos do pai, foi conhecer algumas sonoridades do Pará: Marapanim e Vigia⁶⁰.

Levou dois gravadores portáteis com rolinho e como ainda não tinha cassete “Eu gravava tudo aquilo com os pescadores, que nunca tinham visto esse aparelho [...] Eu gravava eles e eles queriam logo ouvir. Era muito interessante. E trouxe muita coisa deles e fiquei trabalhando em cima dessas coisas” (BARATA, 2015, p.7).

Daqueles lugares trouxe a raiz, a sonoridade dos músicos “tanto que, quando eu fui fazer *Este Rio é Minha Rua*, essas coisas todas pra mim foram muito rápido. Eu tenho isso até hoje, essa veia paraense” (BARATA, 2015, p. 8).

⁵⁹ De muitas tradições na vida boêmia da cidade, o Bar da Condor (hoje Palácio dos Bares) surgiu na década de 30, idealizado por dois amigos, o industrial Hilário Ferreira e João de Barros. Cantores como Francisco Alves, Dalva de Oliveira, Orlando Silva, Nelson Gonçalves e muitos outros de renome, se apresentaram no Bar da Condor que passou a ser famoso em Belém sendo ponto de encontro inclusive da classe média [...] a vida noturna da cidade se resumia unicamente na Condor, principalmente aos sábados e domingos. [Fragmentosdebelem.tumblr.com/post/25778904222](https://www.fragmentosdebelem.tumblr.com/post/25778904222)

⁶⁰ Municípios do Pará.

A relação de Paulo André com o samba enredo é explicada por ele, devido as suas raízes no samba, incluindo um primo chamado Arcelino Barata de Magalhães Costa, um sambista que não era conhecido nos meios do samba por esse nome, mas sim com o pseudônimo de Paulo Roberto.

Paulo Roberto ou Arcelino não tocava instrumento musical, mas fez muito samba de animação. Paulo André acha que a música está no sangue, e ele diz que faz samba e qualquer outro tipo de música (BARATA, 2015, p. 9).

Paulo André fez três sambas enredo: o primeiro foi *Muiraquitã e As Amazonas*, para o *Boêmios da Campina*. Depois, para o *Acadêmicos da Pedreira*, de parceria com Alfredo Oliveira, *Sonho Cabano*; e uma homenagem ao pai, em parceria com o próprio homenageado e com Sebastião Tapajós. Desse samba não lembra o título⁶¹ (BARATA, 2015).

No carnaval, Paulo André gostava de desfilar nas escolas de samba e inicialmente saiu no *Boêmio da Campina*. Lembra que “era metido a sambeiro” e saiu na ala de passistas. Atualmente não está mais desfilando e nem fazendo samba enredo, “está aposentado”. Fez jingle político, mas agora diz que, “só faz o que quer”.

Eu continuo fazendo música. Eu tenho um verdadeiro horror, tem uma coisa aí, é ”Nunca mais compusestes nada?” “Ih! Mas eu componho quase todo dia!” Mas eu acabei de compor 18 canções com meu parceiro carioca Paulo César Pinheiro, que eu já tinha feito. Já gravei algumas coisas minha e dele... É um balé que a gente escreveu chamado Pindorama e o Paulinho escutou essas coisas pelo telefone, que eu ligo o computador boto o telefone celular na beira da caixa e ele ouve tudo! Tá empolgado. Vamos ver se a gente grava isso logo! (BARATA, 2015, p. 9).

2.5.2. A parceria de Alfredo Oliveira e Paulo André Barata

Algumas parcerias de samba enredo são eventuais. No caso específico, entre os dois compositores do *Sonho Cabano*, ocorreu especificamente para a composição deste samba. Os dois compositores embora amigos, não tinham composição de samba de enredo em parceria (OLIVEIRA, 2015). Paulo André foi convidado por Alfredo Oliveira para, juntos compor o samba que já estava iniciado (OLIVEIRA, 2015).

⁶¹ O título do samba é *Foi Assim Não Te Fostes de Mim*, segundo o que consta em Oliveira (2006).

CAPÍTULO 3 - O SAMBA ENREDO

3.1. SAMBA: UMA BREVE REVISÃO BIBLIOGRÁFICA.

Nenhum pesquisador do início do século percebeu que a comunidade negra, instalada no Centro da cidade do Rio de Janeiro, criava, mais do que um gênero, uma cultura negra (CABRAL, 2011, p. 25).

No *Samba da Minha Terra* (1940), existe uma estrofe que diz: *Quem não gosta de samba, bom sujeito não é. É ruim da cabeça ou doente do pé*. Esta composição, do baiano Dorival Caymmi⁶², expressa uma tradição que se tornou identidade musical brasileira – o samba.

O samba ainda se configura em grande parte como um gênero que apresenta dificuldades nas pesquisas o que ocasiona lacunas no seu histórico, embora esteja sendo objeto de estudos abrangentes em diversas áreas do conhecimento. As causas destas dificuldades são muitas e as tentativas para sua explicação também. Eis uma delas.

A quase inexistência de uma história cultural do Brasil que tenha considerado sua característica plural e a importância, no seu conjunto, da contribuição das culturas de origem não europeia tem como consequência a impossibilidade de uma ampla compreensão do problema da nossa identidade cultural. Dados fundamentais do processo histórico são omitidos ou descartados. Há uma versão unilateral, a partir de uma visão eurocêntrica. Carece-se, pois, de uma versão da história do Brasil que seja representativa dos seus construtores culturais. Uma versão que encare a realidade desde a escravidão e a dominação dos diferentes grupos aqui existentes. Como enfrentar essa ausência? (SIQUEIRA, 2012, p.4).

Vianna (2002) analisa questões referentes à ascensão social do samba e Sérgio Cabral (em seu prefácio) afirma que “nenhum autor tenta explicar como se deu essa passagem (o que a maioria faz é apenas constatá-la) de ritmo maldito a música nacional e de certa forma oficial” (VIANNA, 2002, p.11).

Esta é uma das abordagens com que se deparam os pesquisadores do samba e, além dela, há a necessidade de se adentrar em outras pesquisas que tentam identificar a origem do gênero, suas características rítmicas e suas conotações sociais.

A origem do samba é objeto de inúmeras versões que provem de diversas áreas do conhecimento. A grande maioria elabora pesquisas que não chegam a conclusões unânimes.

⁶² Dorival Caymmi – cantor e compositor. 30/4/1914 – Salvador BA – 16/8/2008 – RJ. Cantor, compositor, violonista. Fonte HOUAISS, 2006, p.178

Uma coisa parece certa; criado a partir de várias fontes – com destaque para as raízes africanas – o samba é um gênero musical brasileiro, multifacetado e inexistente em outros lugares. Um gênero pode-se dizer essencialmente mestiço. O mesmo processo ocorrido aliás, com o soul e o jazz, com raízes africanas, mas criados e desenvolvidos nos Estados Unidos (AZEVEDO, 2013, p. 117).

A palavra samba seria polissêmica na visão de Azevedo (2013), visto que se refere não só a um gênero musical, mas também a um momento de encontro onde se toca e canta em uma festa. Pode ser também um baile popular, que pode ser conhecido por outras denominações tais como: “pagode, folia, bate coxa, fuzuê, mafuá, forró, forrobodó ou arrasta pé. Afinal, é possível tanto cantar samba como ir até ele.” (AZEVEDO, 2013, p. 117).

Uma das discussões em torno do samba diz respeito à sua raiz africana. A esse respeito se evidencia que existe uma quantidade significativa de publicações sobre a prática cultural dos escravos africanos e também de outros elementos que originaram a cultura do Brasil (AZEVEDO, 2013).

Dentro dessas discussões há opiniões contrárias, negando a raiz africana. Bibliografia a esse respeito se concentra no período inicial de 1920: “dela retiram informações os novos musicólogos e jornalistas, e também ideários de uma cultura nacional que não deseja vínculos estreitos com a cultura do negro” (SIQUEIRA, 2012, p. 57).

O vocábulo *samba* chegou com os negros da África, recebendo seu “batismo” na região tropical. Vestiu novas roupas e passou a adotar,

(...) tonalidade e conteúdo, dimensão e lirismo, caracterizando a designação marcante do século passado, quando negros em círculo batiam o ritmo batuque, umbigada ou semba, utilizando mãos, objetos de percussão... (ALVES, 1968, p. 16, apud SIQUEIRA, 2012, p. 23).

O estudo de toda a história das criações populares que engloba as músicas e danças, tanto na área rural quanto na cidade, deve ser estudada “a partir da realidade dessa mistura de influências crioulo-africanas e branco-europeias” (TINHORÃO, 2008, p. 56). Ainda a esse respeito, o mesmo pesquisador explica que:

(...) sua proposta de identificação da fonte comum do lundu ou baiano, do coco, do bambelô, do tambor de crioula, do jongo, do caxambu, do bate-baú e das várias modalidades do samba de roda baiano e carioca (batuque, batucada e partido alto) tem toda procedência. E isso porque não apenas essas danças, mas outras que omitiu – como a fofa e o fado - derivam todas da existência dentro dos batuques de negros dos três primeiros séculos de colonização, de

uma sobrevivência africana: a umbigada, simbólica das danças rituais e do lembamento (TINHORÃO, 2008, p. 56).

A relação da umbigada com o termo samba reveste-se de importância à medida que a umbigada também é reconhecida como semba.

(...) o batuque consiste também num círculo formado pelos dançadores, indo para o meio um preto ou uma preta que depois de executar vários passos, vai dar uma embigada, a que chamam de *semba*, na pessoa que escolhe, a qual vai para o meio do círculo, substituí-lo (SARMENTO, 1880, p. 127. Apud TINHORÃO, 2008, p. 59).

Vários pesquisadores consideram esse termo como originado na língua quimbundo de Angola, com o de umbigada. A umbigada acontece durante a dança de roda, em que em um momento os dançarinos batem no peito dos outros em uma atitude frontal (Azevedo, 2013).

Ainda no que diz respeito à origem da palavra samba é certo, porém que ela surge primeiramente na imprensa no jornal *O Carapuceiro* em 1832 em Recife no exemplar de número seis e acredita-se que tenha sido Frei Miguel do Sacramento Lopes Gama que a tenha publicado (AZEVEDO, 2013); (SIQUEIRA, 2012) entre outros.

O Carapuceiro era um jornal satírico e a publicação refere o samba como *samba d'almocreves* que significava coisa da região rural, da periferia, termo usado para diferenciar daquilo que ocorria nos salões da província. Almocreves dizia respeito àquele que cuidava de muares (AZEVEDO, 2013).

Nesta publicação nota-se que existe uma limitação do samba à zona rural, fato que foi confirmado por testemunhos que chegam do século XIX e que noticiam que a palavra *samba* era “quase desconhecida até o último quartel do século XIX” (SANDRONI, 2001, p. 86).

O termo “samba” é ligado à *semba* que aparece nas publicações de vários pesquisadores como originado na língua quimbundo de Angola e teria o significado de umbigada (Azevedo, 2013). Porém, o significado de samba é muito mais abrangente.

Samba é um verbo congôês da 2ª conjugação, que significa “adorar, invocar, implorar, queixar-se, rezar”. Quem reza queixa-se de seus males, invoca a divindade a quem adora, e pede remédio e consolação. *Samba* é, pois, rezar. No angolense ou bundo, igualmente, rezar é *cusamba*: na conjugação o verbo perde a sílaba inicial do presente do infinito; de sorte que além deste tempo e modo, em todos os outros termos bundo é samba, e assim é também o substantivo “adoração, reza”, samba, *mussambo*. Dançar é no bundo *cuquina*; no congo *quinina*. Como, pois, *samba* é dança? É sem dúvida; mas uma dança religiosa, como o *candomblé*, uma cerimônia do culto, dança em honra e louvor da divindade, homenagem semelhante à David, o rei profeta,

salmeando e dançando em frente do tabernáculo, dança como a dos sacerdote de todas as religiões primitivas, uma função hierática [...] ⁶³.

Em continuação, o verbete explica que esta dança no Brasil também tem este mesmo contexto. A dança do samba é ritual, é divertimento, é reza, é também do profano, do baile. Outra definição diz que “O termo “samba” é possivelmente uma corruptela de *semba* (umbigada), palavra de origem africana (Angola). A palavra referia-se a um tipo de folguedo popular dos negros da época...” (DICIONÁRIO HOUAISS, 2006, p.662).

Em um dos estudos a respeito das origens ou origem do samba – *Feitiço Decente; transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)* de Carlos Sandroni (2001) existe a preocupação em se pesquisar a origem do gênero musical *samba* através dentre outros fatores, da célula rítmica.

Essa pesquisa tem como ponto inicial, o fato relacionado à audição de “batidas” violonísticas de acompanhamentos de sambas compostos e gravados a partir do ano de 1917 e suas transformações. Ao ouvi-las, Sandroni constatou uma batida diferente daquelas que lhe eram familiares. Ele explica a importância deste achado esclarecendo que:

(...) a batida não é simples fundo neutro sobre o qual a canção viria passar com indiferença. Ao contrário, a primeira nos diz muito sobre o conteúdo da segunda. A batida é de fato, na música popular brasileira, um dos principais elementos pelos quais os ouvintes reconhecem os gêneros. Neste país, e certamente em outros também, quando escutamos uma canção, a melodia, a letra ou o estilo do cantor permitem classifica-la num gênero dado. Mas antes mesmo que tudo isso chegue aos nossos ouvidos, tal classificação já terá sido feita graças à batida que, precedendo o canto, nos fez mergulhar no sentido da canção e a ela literalmente *deu o tom* (SANDRONI, 2001, p. 14).

A partir desta constatação, Sandroni promove um estudo do samba “Acreditei que a existência de duas maneiras de acompanhar, designadas por minha sensibilidade de violonista como claramente incompatíveis, não poderia deixar de expressar uma divergência profunda sobre o significado do samba” (SANDRONI, 2001, p. 14).

Esta análise se reveste de importância visto que a divergência como ela pretende mostrar “dizia respeito não apenas a ritmos, instrumentos e versos, mas também a tipos humanos, trocas econômicas, festas, relações entre negros e brancos, concepções sobre o que é ser brasileiro” (SANDRONI, 2001, p. 14).

⁶³ Verbetes do pesquisador Antônio Joaquim de Macedo Soares. Fonte- Jangada Brasil. Fevereiro 2008 – Ano X – nº 109. Disponível em: <http://www.jangadabrasil.com.br/temas/fevereiro2008/te10902c.asp> Acesso em 04/4/2016.

Na análise da célula rítmica por exemplo, ele aborda a sincopa, que segundo ele, só aparece na música ocidental a partir do período barroco, quando passa a ser sistematizada na Europa. “O caráter culturalmente condicionado do conceito de síncope foi pela primeira vez trazido à baila num resenha publicada em 1960 pelo etnomusicólogo Mieczyslaw Kolinsk, a propósito do livro *Studies in Africa Music*, de A. M. Jones.” (SANDRONI, 2001, p. 21).

A relação do aparecimento da sincopa com a provável origem do samba, se estabelece a partir da constatação de que, enquanto na música ocidental ela é exceção, na música africana ela é uma característica dominante, levando com que os teóricos da música no Brasil atribuíssem sua paternidade à África e por continuidade aos escravos que foram trazidos para o Brasil (SANDRONI, 2001).

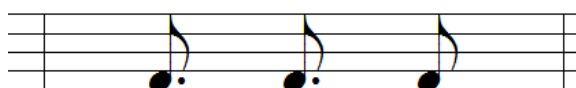
Em relação à sincopa e à cultura negra, é importante se ter conhecimento que:

Nas táticas de preservação da cultura negra nas Américas, a forma rítmica desempenhou papel importante. É sabido que, na música negra, a riqueza rítmica relega a segundo plano a melodia, que é simples, de poucas notas e frases pouco expressivas. No contato das culturas da Europa e da África, provocado pela diáspora escravizada, a música negra cedeu em parte a sua matriz rítmica através da deslocação dos acentos presentes na sincopação (SODRÉ, 1998, p. 25).

Algumas comprovações surgiram a partir da tentativa da reprodução no século XIX de partituras de músicas africanas. Músicos com formação acadêmica se depararam com deslocamentos, anormalidades e irregularidades provocadas por grupamentos de ritmos binários e ternários diferentemente da música por eles conhecida (SANDRONI, 2001).

Entre estes ritmos, encontra-se o que é designado pelos cubanos de *tresillo*, que aparece não só em Cuba, mas em outros locais das Américas onde houve a escravidão africana, incluindo o Brasil. Este termo se refere a uma célula rítmica que apresenta três articulações: uma semicolcheia pontuada, outra semicolcheia pontuada e uma colcheia (SANDRONI, 2001).

Figura 4 – (SANDRONI, 2001, p. 28)



Figuras rítmicas do tipo descrito acima, embora possam eventualmente ocorrer na música erudita ocidental – em particular na chamada música contemporânea -, só o fazem a título de exceções e são consideradas de execução difícil. Na música da África Negra, ao contrário, elas pertencem por

assim dizer ao senso comum musical, frequentando inclusive o repertório rítmico das crianças (SANDRONI, 2001, p. 25).

O *tresillo* configurado pelo padrão 3+3+2 faz parte da “música brasileira de tradição oral”. O Brasil está muito mais próximo da África que da Europa e sua música revela inúmeros exemplos semelhantes ao *tresilo*, sendo mais passíveis de descrição por este ritmo, do que através do sistema de compassos (SANDRONI, 2001).

Além deste padrão anterior encontram-se na música africana outros padrões tais como 3 +2 +3+ 2 +2 e 3+ 2+ 2+3+2+2 +2 que também são encontrados em músicas brasileiras como, por exemplo, no tambor de mina maranhense, em Pernambuco no xangô e maracatu, no candomblé, na capoeira da Bahia, na macumba e também no samba carioca (SANDRONI, 2001).

Assim, mesmo se a noção de síncope inexiste na rítmica africana, é por síncopes que, no Brasil, elementos desta última vieram a se manifestar na música escrita; ou, se preferirmos, é por síncopes que a música escrita fez alusões ao que há de africano em nossa música de tradição oral. É nesse sentido, e só nesse, que tinham razão os que afirmavam que a origem da síncope brasileira estava na África (SANDRONI, 2001, p. 26).

O tresilo apresenta-se com subdivisões tais como:

Figura 5 (SANDRONI, 2001, p. 29).



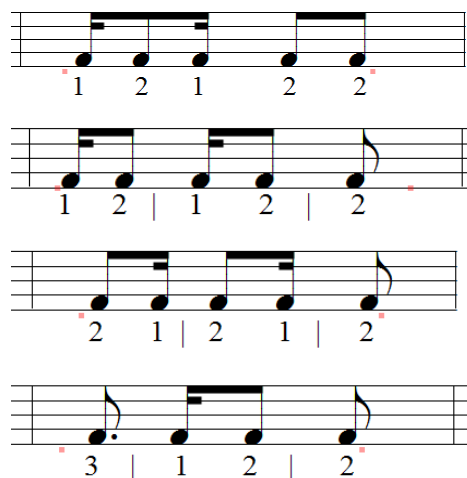
Este fato chamou a atenção de Mário de Andrade⁶⁴ que passou então a expressá-la com o termo “síncope característica” e que Sandroni (2001) considera, apesar de discutível, como uma variante do *tresillo*. Várias formas aparecem como variantes do tresilo, de tal forma que, Sandroni (2001) passa a denomina-las de “paradigma do tresillo”.

(...) que parte significativa da cultura musical brasileira lê a “síncope característica”, assim como o “ritmo habanera”, como variantes do *tresillo*, e que minha contribuição aqui consiste apenas em dar a essa leitura uma formulação explícita. Pelo menos no que se refere à música impressa carioca da segunda metade do século XIX e primeiras décadas do XX, três fórmulas rítmicas em questão parecem responder acerto critério cultural de equivalência. Elas são aceitas como intercambiáveis por compositores, editores públicos (...) (SANDRONI, 2001, p. 31).

⁶⁴ Mário Raul de Moraes Andrade (9/10/1893 São Paulo SP – 25/2/1945 id.). Escritor, músico, crítico, pesquisador. Fonte: Dicionário Houaiss Ilustrado Música Popular Brasileira. Ricardo Cravo Albin. Criação e supervisão Geral. Rio de Janeiro, 2006, p. 1155 .

Algumas variações do tresillo:

Figura 6 (SANDRONI, 2001, pp. 29-30)



A síncopa também é abordada como uma das principais características do samba por outros teóricos. Existe um “certo desconforto” no estudo do histórico do samba pelo fato de não haver uma explicação para a negação da cultura negra (SIQUEIRA, 2013).

Após algumas considerações a respeito da provável origem da palavra samba e dos primórdios da sua célula rítmica, é importante a abordagem de como a partir destes aspectos os teóricos elaboram o histórico do aparecimento do samba no Rio de Janeiro, tendo como base a cultura negra da África.

O negro veio para o Brasil para ser escravo e, portanto, dentro da óptica cultural da elite, oriunda do colonizador, não poderia participar do processo da formação cultural brasileira. Decorre daí a razão por que, para essa elite, tornou-se ideologicamente necessário ocultar as evidências e estabelecer uma história na qual sua participação no processo cultural fosse negada, segregando-a ao folclore, algo secundário e marginal, localizado fora do ambiente das cidades, mera reminiscência (SIQUEIRA, 2013, p. 49).

O tráfico dos negros em sua expansão ocorreu no período entre 1792 e 1815 e teve seu fim em 1850. Este tráfico continuou de forma interna até 1851. Entre 1840 e 1851 o Brasil importou 371.615 escravos (SIQUEIRA, 2013).

Esses africanos trouxeram sua cultura que apesar da opressão foi mantida através da oralidade e expressão corporal, com “uma elaborada filosofia e prática religiosa” (SIQUEIRA, 2013, p.69). Embutida na prática religiosa está a cultura universal da negritude africana e em um processo histórico contínuo,

(...) fatos socioculturais e históricos surgem não para romper com sua matriz, mas para dela derivar e ganhar vida própria, dentro do contexto da

urbanização, gerado pelo saber fazer dos negros, por seu aprender, seu assimilar, por sua cultura milenar (SIQUEIRA, 2013, p. 97).

Foram surgindo muitas formas para que a cultura negra fosse excluída e também para se provar que gêneros musicais como o jongo, o lundu, o maxixe, o samba, e outros gêneros que apareceram no Brasil não teriam uma origem negra, mas europeia, porém que, receberam influência africana (SIQUEIRA, 2013).

O aparecimento desses gêneros musicais no Brasil, oriundo dessas práticas em diferentes épocas e costumes através de dinâmicas das relações sociais, foram evoluindo para se tornar entretenimento e formas lúdicas também dos brancos (SIQUEIRA, 2013).

O processo pelo qual o samba aparece na cultura brasileira é extremamente complexo.

(...) que o samba é, num primeiro momento, um estrangeiro no Rio de Janeiro, não apenas por sua localização social na roça, que se opõe à cidade e em particular à capital federal que era precisamente o Rio, mas também por sua localização geográfica no “Norte” (especialmente Bahia). Mas há uma terceira “localização” do samba que é preciso abordar (...) que o associa ao universo dos negros (SANDRONI, 2001, pp. 87-88).

Esta citação deixa claro que o fato de o samba ter sua localização na roça implica em que já existia samba antes dele ser considerado carioca. É provável, que vários gêneros musicais tenham sido denominados de “samba” tendo em vista, por exemplo, uma publicação de 1859, feita pelo botânico Freire Alemão que afirmava que no interior do Ceará, se dançava um fado que eles denominavam de “samba” (SANDRONI, 2001).

Fado era a denominação de algumas danças no Rio de Janeiro, entre os grupos populacionais mais pobres. Houve, portanto, um momento em que o samba vem do rural para o urbano. Isto pode ser comprovado em diversas cartas que foram publicadas em Salvador, Bahia no início do século XX. Nestas cartas existem reclamações quanto à presença dos negros nos festejos, incluindo nestes – o carnaval⁶⁵.

Quanto ao aparecimento do samba no Rio de Janeiro, voltamos à situação dos escravos nesta cidade. O Rio de Janeiro era a capital do Brasil no período em que

⁶⁵ (...) acho que a autoridade deveria proibir esses batuques e candomblés que em grande quantidade alastram as ruas nesses dias, produzindo essa enorme barulhada, sem tom nem som, como se estivéssemos na Quinta das Beatas ou no Engenho Velho, assim como essa mascarada vestida de saia e torso, entoando o tradicional samba, pois que tudo isso é incompatível com o nosso estado de civilização... Demais, se o candomblé e o samba são proibidos nos arrebaldes e nas roças, como hão de campear dentro das cidades em um dia festivo como o carnaval? (TOLENTINO, 1969, p. 64, apud SANDRONI, 2001, p. 90),

ocorreu a Lei Áurea (1888). A população de escravos negros incluindo os alforriados, os de ganho, os de aluguel, os de ofício e todos os descendentes negros, se constituíam na maioria da população carioca (AZEVEDO, 2013).

Por volta de 1870, houve a decadência da produção da cultura cafeeira no Vale do Paraíba com a conseqüente migração de negros para a capital federal em busca de melhores situações de vida. Ao chegar ao Rio de Janeiro, esta massa populacional misturou-se à camada pobre lá já existente, aumentando-a (AZEVEDO, 2013).

Nesta camada pobre havia também brancos e mestiços e toda uma cultura já constituída.

A segunda metade do século XIX vê acentuar-se o fluxo migratório do Nordeste para o Sudeste do país, acompanhando a mudança do eixo econômico, que vinha já do século anterior e que se expressou também na mudança da capital de Salvador para o Rio de Janeiro. Uma parte desse contingente era constituída por negros baianos nascidos livres – ou porque filhos de escravos forros, ou porque beneficiados pela Lei do Ventre Livre - e que até, em certos casos, gozavam de relativa tranquilidade econômica. Esse grupo, unido por fortes laços de solidariedade, iria constituir uma ‘comunidade baiana’ no bairro da Saúde, no Centro do Rio (SANDRONI, 2001, p.100).

A situação desses negros era de exclusão social. Esta grande parcela da população ficava espremida entre a classe dos cafeicultores que detinham o poder econômico e a classe livre, que englobava os pequenos comerciantes, os funcionários públicos e outros tipos de trabalhadores autônomos (SIQUEIRA, 2013).

Com a abolição do regime de trabalho escravo e a Proclamação da República, o poder estatal passa às mãos da oligarquia cafeeira, que já se achava apoiada no colonato de imigrantes europeus. Para essa oligarquia, o índio, o negro e mesmo o branco nacional eram colocados em segundo plano. Valorizava-se o imigrante (IANNI, 1992, p.128, apud VIANNA, 2002, p. 60).

Os morros estavam povoados pelos negros libertos quase que exclusivamente, e nestas povoações se estabeleceram relações culturais mais homogêneas, provindas das mesmas origens étnicas. O fato é que a religião, a culinária, o batuque e a capoeira constituíam quase que uma unidade (SIQUEIRA, 2013).

Esta posição proporcionava a estas comunidades dos morros uma autonomia em relação à população da cidade, lhe conferindo de certa forma um grau de marginalidade (SIQUEIRA, 2013).

A população da cidade do Rio de Janeiro no final do século XIX apresentou um aumento considerável, em virtude principalmente de um contingente de negros

provindos além da decadência da produção da zona cafeeira do Estado do Rio de Janeiro e da Zona da Mata de Minas Gerais, e também em decorrência do fim da guerra de Canudos (CABRAL, 2011).

Também vieram para o Rio de Janeiro, negros alforriados da Guerra do Paraguai⁶⁶, além de pessoas de outras etnias que vinham de diversos pontos do Brasil. A consequência desses fatos foi que a população carioca apresentava-se como uma mistura de diversas etnias (SIQUEIRA, 2013).

A população de baixa renda passa a constituir “uma nítida linha de classe com os negros, mestiços e brancos mais pobres” (TINHORÃO, 1998, p. 274, apud AZEVEDO, 2013, p. 123).

Esta classe vai morar progressivamente, nos mangues da chamada Cidade Nova “a concentrar-se em cômodos e porões de aluguel de casas do centro da cidade [...] a subir os morros para armar barracos [...]” (TINHORÃO, 1998, p. 274, apud, AZEVEDO, 2013, p. 123).

O contato entre os recém-chegados e os crioulos, mestiços e africanos que viviam na zona central e portuária da capital cria as condições que levam ao estabelecimento da comunidade baiana do Rio de Janeiro, na região que vai da Pedra do Sal – no Morro da Conceição – até a Cidade Nova, área que Heitor dos Prazeres⁶⁷ definiu como Pequena África (MUSSA e SIMAS, 2010, p. 13).

A comunidade da Cidade Nova passou também a contar entre seus moradores, com um contingente humano proveniente das reformas urbanas que foram feitas pelo então prefeito Pereira Passos⁶⁸. Estas reformas tinham como objetivos, a higienização e urbanização da zona central da cidade seguindo o modelo parisiense (SIQUEIRA, 2013).

Uma das consequências desta reforma foi o deslocamento dos moradores pobres daquela área para as zonas periféricas (SIQUEIRA, 2013). O contato com outras referências urbanas existentes neste ambiente “moldou de forma diferente a matriz do

⁶⁶ Guerra iniciada em 1864 e finalizada em 1870 “a partir da ambição do ditador Francisco Solano Lopes, que tinha como objetivo aumentar o território paraguaio e obter uma saída para o Oceano Atlântico, através dos rios da Bacia do Prata. Fonte: Sua Pesquisa. Disponível em: www.suapesquisa.com/historia/guerradoparaguai/ Acesso em 07/4/2016.

⁶⁷ Heitor dos Prazeres [23/9/1898 Rio de Janeiro RJ – 4/10/1966 id.]. Compositor, instrumentista, pintor. É provável que tenha nascido na Praça Onze (RJ), berço do samba carioca. Fonte: Dicionário Houaiss Ilustrado Música Popular Brasileira Ricardo Cravo Albin. Criação e Supervisão Geral. Rio de Janeiro, 2006 p. 348).

⁶⁸ Prefeito do Rio de Janeiro entre os anos de 1902 e 1906. Fonte: pre.univesp.br/as-reformas-do-rio-de-janeiro-no-inicio-do-seculo-xx Acesso em 03/02/2016.

samba rural baiano, que em contato com outros gêneros musicais deu origem a outros estilos de samba. ” (MUSSA E SIMAS, 2010, p. 13).

Os negros baianos que vieram para o Rio e Janeiro estabeleceram uma comunidade com laços de solidariedade e em grande parte assegurada pela figura das “tias”, isto é, de baianas mais velhas que exerciam uma liderança na organização da família, da religião e do lazer’ (SANDRONI 2001, p.100).

Várias tias baianas são citadas pelos pesquisadores na história do samba, como tia Perciliana e tia Amélia entre outras, entretanto a mais famosa entre todas foi Tia Ciata. Seu nome era Hilária Batista de Almeida.

Mas não era Tia Ciata a única a promover noitadas musicais. Segundo João da Baiana⁶⁹, sua mãe também vivia ‘dando festas de candomblé. As baianas da época gostavam de dar festas. ... Era preciso ir até a chefatura e explicar que ia haver um samba, um baile, uma festa enfim’ (SANDRONI, 2001, p. 101).

Tia Ciata nasceu em Salvador, tendo como pais prováveis escravos forros. Ela veio para o Rio de Janeiro em 1876, onde se casou com o negro baiano João Batista da Silva que cursou dois anos na Faculdade de Medicina, fato que lhe proporcionou certa notoriedade conseguindo emprego no gabinete da chefia da polícia federal (SANDRONI, 2001).

A referência da Tia Ciata no universo negro baiano no Rio de Janeiro, não se deve somente ao seu marido, consta que ela era Iyá Kekerê no candomblé, posição de principal auxiliar do pai de santo. Ela também vendia doces de sua fabricação e confeccionava fantasias de baianas para os bailes carnavalescos (SANDRONI, 2001).

A importância das “tias” se estabelece na medida em que em suas casas ocorriam eventos de diversão popular que se constituíam em “extraordinários espaços de mediação cultural” (AZEVEDO, 2013, p. 125). As festas se configuravam de modo que:

Misturavam à cerimonia cristã a mística do candomblé e, após o fim dos preceitos e reverenciados os orixás, as ‘tias’ baianas preparavam suas receitas. Os homens tocavam seus instrumentos e formavam rodas de samba, de capoeira, e organizavam-se concursos de música popular com a presença dos seus mais importantes representantes (SIQUEIRA, 2012, p. 147).

⁶⁹ João da Baiana - nascido João Machado Guedes [17/5/1887 Rio de Janeiro – 12/1/1974 id.] compositor, pandeirista. Filho da Tia Perciliana. Fonte: Dicionário Houaiss Ilustrado Música Popular Brasileira Ricardo Cravo Albin. Criação e Supervisão Geral. Rio de Janeiro, 2006, p. 370.

Verifica-se um paradoxo, pelo fato de que a expulsão das classes menos favorecidas promove a reunião de diversidades sociais, culturais e étnicas tendo como resultado a “difusão cultural subalterna” (SIQUEIRA, 2012, p. 148).

Nas casas das “tias” as festas ocorriam tendo espaços divididos para os gêneros musicais. Pixinguinha⁷⁰ dizia que “O choro tinha mais prestígio naquele tempo. O samba, você sabe, era cantado nos terreiros, pelas pessoas muito humildes. Se havia festa, o choro⁷¹ era tocado na sala de visitas e o samba, só no quintal, para os empregados.” (PIXINGUINHA in SODRÉ, 1998, p. 79).

Percebe-se nesta declaração, que o samba ainda era estigmatizado como coisa de negro e de pobre. Esta declaração é confirmada quando se aborda o termo ‘biombo cultural’, explicando que na casa da Tia Ciata (que reproduz o funcionamento das casas das outras “tias”) o que havia era a um status de respeito, com a dança de pares enlaçados e o choro na sala, onde se tocavam musica de raízes europeias tais como a valsa, a polca, e outros. A esfera mais íntima de ritmo afro-brasileiro ocorria na sala de jantar “protegida” por este “biombo cultural” (SANDRONI, 2001).

Esta forma de divisão tem sua fundamentação em um processo “As crenças dos negros, ou de modo geral as práticas sociais e culturais que lhe eram próprias, teriam sido vítimas, num Brasil por três séculos escravocrata, de interdições e recalcamientos: tese repressiva.” (SANDRONI, 2001, p.110).

É fato descrito inclusive por sambistas da época, a perseguição que era imposta aos que eram flagrados em manifestações religiosas e também quando portavam um violão. O uso desse instrumento no samba passa a ser liberado pela polícia em 1907, entretanto apresentando ainda veladamente uma proibição. Era proibido se portar instrumentos musicais, e os sambas ficavam restritos ao canto, à dança, à percussão corporal e ao prato e faca (FERNANDES, 2001).

É neste cenário que acontece o aparecimento do que consta como o primeiro samba gravado no Brasil - *Pelo Telefone*. A origem desse samba foi motivo de vários questionamentos por parte de pesquisadores. Muitos acreditam que esta música teria sido fruto coletivo de uma noite musical na casa da Tia Ciata (SANDRONI, 2001).

⁷⁰ Alfredo da Rocha Vianna Filho – [23/4/1897 Rio de Janeiro – 17/2/1973 id.]. Compositor, orchestrador, flautista, saxofonista. Fonte: Dicionário Ilustrado Música Popular Brasileira, 2006.

⁷¹ Gênero criado a partir da mistura entre elementos das danças europeias (minueto, quadrilha, valsa, *schottisch* e, esp., polca) com o lundu, ritmo de origem africana. Fonte: Dicionário Música Popular Brasileira 2006, p. 193.

No final de 1916 esta composição foi levada por Donga⁷² para ser registrada na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Em sua indicação constava como um “samba carnavalesco” e foi o grande sucesso do carnaval de 1917 (SANDRONI, 2001).

A autoria única de Donga foi inclusive contestada pela própria Tia Ciata, pelo compositor Sinhô⁷³ e outros compositores, tendo sido publicada em nota no Jornal do Brasil em 4/2/1917 em forma de paródia que dizia:

*Tomara que tu apanhes
Pra não fazer mais isso
Escrever o que é dos outros
Sem olhar o compromisso.*
(SANDRONI, 2001, p.119).

O advento de *Pelo Telefone* se reveste de importância principalmente pelo aparecimento da palavra “samba” que “entrou na moda. Os dirigentes das poucas gravadoras da época, convictos de que ela contribuía para as boas vendas, trataram de usá-las até nas etiquetas dos discos que nada tinham a ver com o samba. ” (CABRAL, 2011, p.32).

Sintetizando, *Pelo Telefone* foi gravado na Casa Edison, em janeiro do ano de 1917, tendo como intérprete o cantor que respondia pela alcunha de Baiano. O tema do samba diz respeito ao jogo considerado ilegal. (SANDRONI, 2001).

Restam dúvidas se o chefe da polícia pedia “pelo telefone” que se agilisassem as providências para a apreensão do material e dos infratores, ou se era para avisar os diretores dos clubes para que retirassem o material do jogo antes da chegada da polícia (SANDRONI, 2001).

O samba se transforma de gênero perseguido, em identidade nacional brasileira através de inúmeros processos que vão se configurando ao longo do tempo, fato que se constitui em pesquisas de: Vianna (2002); Siqueira (2012) entre outros.

Com o tempo, vão aparecendo novas formas de samba como formas de “música popular urbana”. Entre essas se destacam: samba de partido alto, samba de terreiro, ou de quadra, samba de meio do ano, samba de breque, samba canção, samba-

⁷² Ernesto Joaquim Maria dos Santos [5/4/1890 Rio de Janeiro RJ – 25/8/1974 id.] compositor, violonista
Fonte: (Dicionário Música Popular Brasileira, 2006).

⁷³ José Barbosa da Silva [8/9/1888 Rio de Janeiro RJ – 4/8/1930] compositor, pianista, violonista, cavaquinista, flautista (Dicionário Música Popular Brasileira, 2006).

choro, samba batucada, samba de carnaval, samba marcha, samba exaltação, perpassando pelo gênero carnavalesco por excelência que é o samba de enredo (AZEVEDO, 2013).

Finalizando: em relação à origem do samba existem opiniões diversas.

não penso ser uma afirmação arriscada dizer que o samba não é produto somente de um único grupo como os negros pobres moradores dos morros do Rio de Janeiro, mas que outros grupos de outras classes e outras raças e outras nações, participaram desse processo, pelo menos como ativos incentivadores das performances musicais (VIANNA, 2002, p. 35).

O aparecimento do samba enredo se estabelece como um marco da música das escolas de samba, gênero que se perpetuou no carnaval brasileiro.

3.2. O SAMBA ENREDO

Se a música faz dançar, a letra deve convidar todos a participar de um sonho, da magia que é a história imaginada e contada por uma escola de samba na avenida (MARTINHO DA VILA ⁷⁴, in BLASS, 2007, p.66).

Falar de samba enredo implica em falar de carnaval carioca, onde ele nasceu e se propagou para o resto do Brasil, isto porque, este subgênero do samba foi criado justamente para integrar os desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro.

Nos antigos carnavais do Rio de Janeiro, o que se cantava e dançava eram gêneros europeus, tanto que, em 1900, os grandes sucessos eram polcas: polca-habanera, polca lundu, polca chula além de valsas e outros ritmos também europeus (VIANNA, 2002).

Atualmente conviver com samba de enredo se tornou um quase hábito para algumas pessoas, visto que, grande parte deles sai das passarelas do samba e invade nosso dia a dia, nos levando a um mundo de sensações rítmicas e melódicas, nos emocionando pela beleza poética de suas letras.

A origem do samba de enredo mostra uma mudança do “paradigma do tresillo” *Pelo Telefone*, o 1º samba gravado no Brasil apresentava-se com uma base rítmica semelhante ao “maxixe” ⁷⁵ base rítmica dos primeiros sambas (SANDRONI, 2001).

⁷⁴ Martinho José Ferreira [12/2/1938 Duas Barras RJ] Cantor, compositor, escritor. Fonte (HOUAISS, 2006).

⁷⁵ Maxixe – Dança urbana surgida no Rio de Janeiro por volta de 1870. Desenvolveu-se a partir do momento em que a polca, gênero musical de origem europeia tocada sempre ao piano, nos salões da corte imperial e da alta classe média carioca, passou a se executada por músicos populares ditos chorões com a utilização de flauta, violão e oficlíde. Fonte: Dicionário Música Popular Brasileira, 2006).

Em 1969, o compositor Donga fez um depoimento que foi gravado no Museu da Imagem e do Som no qual ele afirma “(...) fiz o samba, não procurando me afastar muito do maxixe, música que estava bastante em voga” (MATOS, 1982, p. 39).

Depois do *Pelo Telefone*, o samba passa a ter uma evolução, de forma que em 1920, já aparecem dois tipos de samba:

Um é aquele que se faz, toca e dança nas casas de Ciata e outras “tias” baianas. O outro, o do Estácio e cercanias, dos morros e subúrbios distantes. Com o primeiro, frequentado por doutores, intelectuais, políticos, gente importante, a polícia não se mete. Com o segundo, lazer das populações pobres daquelas localidades um tanto à margem da sociedade, o desemprego e o subemprego compelindo os homens à atividades malvistas ou mesmo proibidas (o jogo, o servicinho sujo, a exploração de mulheres, mil e um expedientes, mas nunca o trabalho fixo), cumpre-se a lei: lugar de malandro é na cadeia (MÁXIMO e DIDIER, 1990, p. 138).

Entre os dois tipos de samba existe uma separação, percebida não só no contexto musical, mas também no social. Por esta época, os músicos das casas das “tias” já gozavam de certas liberdades, a polícia os tolerava e até participava das festas. Quanto aos compositores dos morros, estes eram sumariamente perseguidos e rotulados de “malandros” (MÁXIMO e DIDIER, 1990). Desde os anos 20, já aparece esta relação entre samba e malandragem que se constitui em um dos focos de pesquisadores do samba.

Se o malandro transita na fronteira de classes é também para mostrar que ela está ali, ela existe. O que está contido na rejeição ao trabalho é a consciência de que a sociedade capitalista brasileira raramente permite o deslocamento do indivíduo negro dentro de sua hierarquia econômica e social. A possibilidade de tal deslocamento, a qual contribui para a vigência da ideologia e do modo de produção capitalista, só existe efetivamente em maior escala a partir do estrato social pequeno-burguês, e está geralmente vedada ou grandemente dificultada para trabalhadores negros (MATOS, 1982, p. 82).

O aparecimento de outra forma de samba diferente da que se fazia nas casas das tias baianas está relacionado ao paradigma do tresillo. É uma mudança de capital importância para o entendimento do samba dito “moderno” e em prosseguimento ao próprio samba enredo.

O novo ritmo não foi percebido pelos musicólogos que se incluíam na literatura musicológica brasileira, até que, o pesquisador Carlos Didier em 1984 publicou uma nota no jornal *O Catacumba*, editado no Rio de Janeiro que dizia o seguinte:

Os sambas de Ismael Silva, Bide e Nilton Bastos, entre outros, diferenciam-se daqueles consagrados por Sinhô, pelo menos por sua pulsação rítmica mais complexa. Enquanto estes vestígios de antigos maxixes, aqueles sambas que

vinham do Estácio [caracterizavam-se] pela agregação de mais uma célula rítmica à marcação (DIDIER, 1984, apud SANDRONI, 2001, p. 32).

Fazendo parte ainda desta explicação, constam estes dois exemplos dos novos ritmos percebidos por Didier (SANDRONI, 2001).

Figura 7 – (SANDRONI, 2001, p.32)

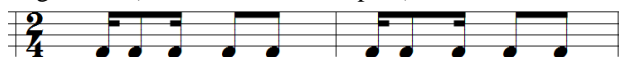
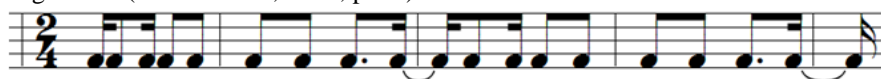


Figura 8 – (SANDRONI, 2001, p. 32)



O fato é que houve uma mudança no ritmo. Percebe-se esta mudança usando como exemplo a fórmula tocada pelo tamborim em dois sambas: *Sobrado Dourado* (LP Rosa de Ouro de 1965) e *Leva meu samba* do compositor Ataulfo Alves⁷⁶ (1941). Ritmo também tocado na cuíca, no surdo e no próprio tamborim, trio de instrumentos que compõe a base percussiva do novo samba (SANDRONI, 2001).

Em que pese esta diferença de ritmos, ela só é percebida “pelo ouvido”, visto que não existe na literatura uma descrição minuciosa das características dos dois ritmos (SANDRONI, 2001).

Figura 9 (SANDRONI, 2001, p.35)



É de inegável importância se conhecer como se estabelece historicamente o aparecimento de um novo ritmo do samba carioca, que se constitui na mudança do “paradigma do tresillo” para o “paradigma do Estácio”. O depoimento do compositor Ismael Silva⁷⁷ explica esta mudança:

Quando comecei o samba não dava para os agrupamentos carnavalescos andarem nas ruas, conforme a gente vê hoje em dia. O estilo não dava para andar. Comecei a notar que havia essa coisa. O samba era assim: tan tantan tan tantan. Aí a gente começou. Não dava. Como é que um bloco ia andar na rua assim? Aí a gente começou a fazer um samba assim: Bum bum paticumbumprugurundum (SILVA, apud CABRAL, 2011, p. 269).

⁷⁶ Ataulfo Alves de Sousa [2/5/1909 Miraflores MG – 20/4/1969 Rio de Janeiro RJ]. Compositor, cantor, Fonte: Dicionário Música Popular Brasileira, 2006).

⁷⁷ Ismael Milton de Oliveira Silva [14/9/1905 Niterói RJ – 14/3/1978 Rio de Janeiro RJ] Compositor, cantor. Fonte: Dicionário Música Popular Brasileira, 2006, p. 692.

Em relação a este depoimento, Sandroni (2011) discorda, pois acha não haver impedimentos entre o ritmo e a coreografia embora que para ele, isso aponta em uma direção importante segundo a qual Ismael se referia ao sentido prático de se desfilar de uma forma mais estimulante do que ao estilo antigo.

A percepção desta necessidade de desfilar diferente foi observada por alguns compositores do bairro do *Estácio*. Eles mudaram o samba já existente, trabalhando a sincopa que viria permitir uma nova forma de dançar (CABRAL, 2011).

Estes compositores criaram um bloco intitulado *Deixa Falar*, que posteriormente foi transformado em escola de samba “A gente precisava de um samba para movimentar os braços para frente e para trás durante o desfile.” (Ismael Silva in CABRAL, 2011, p.34). Explicando a diferença entre as duas formas de samba, Carlos Cachça⁷⁸ define que o samba do Estácio “Era samba de sambar.” (CABRAL, 2011).

Esta forma diferente de se fazer samba se constituiu na segunda geração do samba. Entre os compositores do novo samba destaca-se, Rubem de Maia Barcelos, que tinha a alcunha de Mano Rubem para o qual cabe a primazia de um novo samba (CABRAL, 2011).

O que aconteceu foi o “alongar das linhas melódicas e o cadenciar o ritmo do samba amaxiado de maneira a facilitar o canto durante as exibições.” (MUSSA e SIMAS 2010, p.13).

A *Deixa Falar* na verdade nunca foi uma escola de samba. Existiam duas linhas dentro desta agremiação: a de um *bloco* sustentada por Ismael Silva, e a de um *rancho* idealizado pelo seu presidente Osvaldo da Papoula (FERNANDES, 2001).

Em seu primeiro desfile em 1929, Ismael Silva introduziu a ideia da apresentação do grupo de baianas, entretanto não compactuava com: enredo, coreografias diferentes do samba, evoluções e destaques além de regulamentos. Também trouxe bateria composta de: tamborins, surdos fabricados com latas de manteiga que receberam couro, reco-reco, pandeiros e cuícas (FERNANDES, 2001).

Com relação aos primeiros sambas, estes eram divididos em duas partes:

A primeira era composta por letras previamente conhecidas e era cantada pelos puxadores acompanhados pelo coro da escola. A segunda tinha de ser improvisada na hora por sambistas especializados que cumpriam a função de versadores, improvisadores e solistas. Sem qualquer aparato técnico, o versador deveria ser também dono de potente voz que pudesse ser ouvida entre centenas de pessoas, de modo, que ao terminar seus improvisos, todo o

⁷⁸ - Carlos Moreira de Castro compositor carioca (03/08/1902 RJ – 16/08/1999 RJ). Fonte - Dicionário Música Popular Brasileira 2006, p. 159.

conjunto pudesse retomar com voz uníssona a primeira parte. Havia portanto a necessidade de um instrumento potente que marcasse este momento para o bloco. Daí a importância fundamental do surdo de marcação (FERNANDES, 2001, p.51).

Existe uma indefinição com relação à primeira escola de samba fundada no Rio de Janeiro. A única informação precisa se refere ao termo “escola de samba” que aparece no final da década de 20, e isso vem demonstrar a necessidade de legitimar e reconhecer o gênero musical samba e as comunidades negras do Rio de Janeiro (MUSSA E SIMAS, 2010).

No ano de 1933, aparecem cinco agremiações que se diziam escola de samba são elas: *Estação Primeira de Mangueira, Osvaldo Cruz, Vizinha Faladeira, Para o Ano Sai Melhor e Cada Ano Sai Melhor*. O enredo, tema com que as escolas norteiam seus desfiles, passou a ser exigência como critério de julgamento a partir em 1933 e provem da formação dos ranchos (MUSSA E SIMAS, 2010).

Já havia enredos nas agremiações cariocas desde 1920. Eles versavam sobre temas e personagens brasileiros, além da natureza. Estes enredos não se vinculavam ao samba. O atrelamento do enredo ao samba tem seus primeiros movimentos em 1933, quando havia entre os quesitos, um que julgava “poesia do samba” (MUSSA E SIMAS, 2010).

A Escola de Samba *Vizinha Faladeira* apresentou um argumento segundo o qual, não era possível estabelecer critérios precisos para julgamento dos versos improvisados da segunda parte do samba, a não ser que houvesse a obrigatoriedade de atrelar o samba ao enredo (MUSSA e SIMAS, 2010).

O samba precursor do samba enredo, foi composto para a escola carioca Unidos da Tijuca, é de autoria de Nelson Moraes (MUSSA e SIMAS, 2010). Eis a letra:

Somos Unidos da Tijuca
 E cantamos com harmonia
 E alegria
 O samba nascido no terreiro
 Não queremos abafar
 Nem desacatar
 Viemos cantar o nosso samba
 Que é nascido no terreiro
 Perante o luar (MUSSA e SIMAS, 2010, p.25).

Muitas são as hipóteses relacionadas à qual foi o primeiro samba de enredo, entre esses está o do compositor Carlos Cachça de título *Homenagem*, feito para a escola de samba da *Mangueira* também em 1933 (CABRAL, 2011).

Esta inovação do samba de enredo, não foi adotada pelas outras escolas de modo imediato.

Na realidade, só no final da década de 1940 é que o samba-enredo passou a ser uma tradição entre elas. Tão longo prazo entre o aparecimento e a transformação do samba-enredo em quesito obrigatório indica que foram necessárias demoradas elaborações e negociações até que os sambistas decidissem por sua incorporação definitiva. Essa lentidão foi uma exceção àquela regra geral do processo das invenções das tradições, a qual prevê prazos curtos para suas definições, que foi obedecida na maior parte dos elementos rituais constitutivos das escolas de samba. (FERNANDES, 2001, p. 81).

Em 1935, foi estabelecido que cada escola apresentasse dois sambas. Não havia instrumentos de sopro, estandartes nem carros alegóricos, pois esses elementos ao lado de “parafernália visual” poderiam ofuscar o samba. O desfile para cada escola era de quinze minutos (MUSSA e SIMAS, 2010).

Em sua constituição o samba enredo se configura como um gênero épico

Porque não é lírica - no que contraria uma tendência universal da música popular urbana. E porque integra o maior complexo de exibições artísticas simultâneas do mundo moderno; o desfile das escolas de samba [...] O único gênero épico genuinamente brasileiro – que nasceu e se desenvolveu espontaneamente, livremente, sem ter sofrido a mínima influência de qualquer outra modalidade épica⁷⁹, literária ou musical, nacional ou estrangeira (MUSSA e SIMAS, 2010, pp 9 e 10).

Existe uma noção básica segundo a qual, o samba enredo se constitui em um poema que é musicado. Representa um tema escolhido pela escola e que é denominado – enredo. A sua escolha é fundamental para a composição do samba enredo “Sem enredo, não há samba de enredo.” (MUSSA e SIMAS, 2010, p.24).

O enredo é como uma história que pode ter variados sentidos, conforme a escolha de cada escola.

Num sentido amplo, qualquer samba pode conter enredo: uma história de adultério, façanhas da malandragem, a vida dura do morro. Mas o termo enredo, no âmbito semântico das escolas de samba, tem duas acepções bem distintas. Na primeira, enredo tem um sentido abstrato, teórico: é o tema proposto pela escola, a ser apresentado no desfile. Nunca foi objeto de julgamento. O que se julga é o enredo em sua segunda acepção: o desenvolvimento ou a representação desse tema teórico nas alegorias,

⁷⁹ Fonte: Novo Dicionário Aurélio 1986 [Do gr. epikós, pelo lat. epicu.] Adj. Respeitante à epopeia e aos heróis.

adereços e fantasias. Ou seja, a manifestação plástica do enredo abstrato. É este segundo enredo que tradicionalmente vale pontos (MUSSA e SIMAS, 2010, p. 24).

Para a compreensão do samba enredo, segue-se o mesmo raciocínio, partindo do princípio, que o samba de enredo é uma forma lítero musical,

(...) uma conjunção de letra e música [...]. E, desde cedo, as letras de sambas cantados em desfiles começaram a se adequar ao ‘enredo’ da escola: não ao enredo em sua segunda acepção, mas ao enredo teórico, ao tema geral, proposto em forma abstrata (MUSSA e SIMAS, 2010, p.24).

No início deste aparecimento, não havia a exigência por parte das escolas de samba em atrelar o enredo ao samba, o que não invalida o significado de samba de enredo (MUSSA e SIMAS, 2010).

A música é considerada entre todas as artes a mais coletivista, o que exige a integração dos que a produzem. Também se encontra deste modo mais sujeitas formas de coletividade que as outras artes. Desta forma ela derruba barreiras se unificando ou servindo para meio de comunicação entre grupos sociais brasileiros diversos (CAVALCANTI, 2007). Em relação à poesia este pesquisador expressa que:

A relação entre música e poesia vem desde a Antiguidade. Na cultura da Grécia Antiga, por exemplo, a poesia e música eram praticamente inseparáveis: a poesia era feita para ser cantada. De acordo com a tradição, a música e a poesia nasceram juntas. De fato, a palavra ‘lírica’, de onde vem a expressão ‘poema lírico’ significava, originalmente, certo tipo de composição literária feita para ser cantada, fazendo-se acompanhar por instrumento de cordas, de preferência a lira (CAVALCANTI, 2007, p.51).

O samba enredo enquanto gênero lítero musical se estabelece na música e na literatura, contudo “o conceito de *literatura* tomado a rigor, se aplicaria apenas ao conjunto de textos produzidos com finalidade estética e veiculados exclusivamente em meio escrito” (MUSSA e SIMAS, 2010, p. 9).

A este respeito cabe uma elucidação segundo a qual, embora estando em um mesmo contexto dentro de uma obra musical, isso não significa que a poesia substitua a letra da música, porquanto se constituem em processos distintos culturalmente (CAVALCANTI, 2007).

A poesia usada na música mesmo se utilizando de elementos musicais tais como o ritmo e a própria musicalidade no sentido da sonoridade, ainda se constitui tal qual a música, em processo independente (CAVALCANTI, 2007).

Música e Poesia como expressões da Arte sempre se estruturaram com técnicas semelhantes usando para tanto – o ritmo. E é justamente o ritmo que se opõe entre elas fazendo com que cada uma possua seu próprio ritmo (CAVALCANTI, 2007).

A música usa de forma mais intensa o ritmo em sua estética, e o texto desta forma apresenta menos importância. O que se percebe é que nem toda obra musical necessita de texto para ser agradável a quem a ouve (CAVALCANTI, 2007).

O processo da criação da poesia musical é bem diferente do da poesia; uma não é melhor que a outra; são apenas diferentes. O processo da primeira é, pelo menos, mais sofisticado, isto porque quando se criam música e poesia juntas, há um processamento (teoricamente) mais complexo do que criar a poesia somente (CAVALCANTI, 2007, p. 59).

O samba enredo, por se tratar de uma forma poética, para ser perfeitamente compreendido necessita que seja definida a sua unidade de constituição fundamental que é o verso como o conceito intrínseco desta forma de samba “Nos gêneros orais, a noção de verso decorre do ritmo da enunciação, que pode ser reforçado por diversos tipos de marcadores, como rimas, por exemplo.” (MUSSA e SIMAS, 2010, p.29).

Ainda com relação ao verso⁸⁰, em se tratando de um poema musicado onde se associa uma melodia a uma rítmica, o ritmo cantado (já que se trata de uma forma oral) é que é considerado para que se defina o verso (MUSSA e SIMAS, 2010).

O refrão⁸¹ de um samba enredo é um elemento de grande importância na constituição e desenvolvimento do desfile, expressa “o que está internalizado por todos e preparando a passagem para o conteúdo a ser tratado nas estrofes seguintes. No caso de um desfile de carnaval, é preciso ainda conquistar a adesão dos espectadores presentes na Passarela do Samba.” (BLASS, 2007, p.18).

Um samba-de-enredo recria, de um lado, as tradições da oralidade das cantigas populares e religiosas; por outro, busca (...) a aceitação social, que ‘influenciou durante muitos anos a própria escolha dos enredos das escolas (VALENÇA, 1996, apud BLASS, 2007, p. 68).

Neste sentido, o refrão, segundo ainda Valença, é um recurso de grande valia na captação da “simpatia” e a participação do público que assiste das arquibancadas (VALENÇA, 1996, apud BLASS, 2007).

⁸⁰ Um poema é constituído de versos e estrofes. Seus versos podem apresentar ou não, rimas. Verso é cada linha poética. Estrofe é o conjunto de versos. Rima é a semelhança de sons entre as palavras, seja no final ou no meio do verso (rima interna). Fonte: Mundo Educação. Disponível em mundoeducacao.uol.com.br/literatura/versoestroferima.htm. Acesso em 03/02/2016.

⁸¹ Estribilho - verso (s) repetido (s) no fim de cada estrofe numa composição poética; refrão, Fonte: FERREIRA, Mini Aurélio, 2010, p. 322.

Atualmente, os sambas enredo após terem sido escolhidos pelas suas respectivas escolas de samba, são gravados, mas nem sempre isso foi regra. Os sambas “circulavam apenas no restrito meio dos sambistas e o público os ouvia pela primeira vez na hora do desfile” (VALENÇA, 1996, p.87, apud BLASS, 2007, p.68).

Após a escolha do enredo várias versões são criadas pela ala de compositores. Interessante a este respeito, é o depoimento colhido de um carnavalesco⁸² da *Vai Vai* de São Paulo em 28 de outubro de 2002.

(...) eu tive uma experiência de cabo a rabo no carnaval... No caso dos compositores, trazia ideias, mostrava imagens, soltava um texto... e com o mesmo argumento, o mesmo enredo a ala dos compositores criava um festival, um concurso de escolha de sambas-de-enredo. É todo um trabalho... Sei lá, vinte versões sobre o mesmo texto. Quer dizer, tenho vinte canções... Como cada compositor olhou aquele mesmo texto. Só isso eu acho uma coisa muito interessante (BLASS, 2007, p.73).

Após a regulamentação dos desfiles de carnaval no Rio de Janeiro entre os anos de 1946 e 1948, o vocábulo samba-enredo passa a ser difundido nesta cidade e a letra do samba passa a ser quesito de importância para julgamento nos desfiles (BLASS, 2007).

O enredo se apresenta através de códigos verbais, representado pelas letras dos sambas enredo, e por códigos não verbais que são as músicas, fantasias, alegorias, adereços, carros alegóricos, coreografias, iluminação e outras tantas criações dos carnavalescos (BLASS, 2007).

Enredo e samba-enredo são um lugar de ampla circulação de ideias, onde ecoam e se reinterpretem os mais diversos tópicos do imaginário social nacional. Sua análise revela a integração tensa entre níveis distintos de cultura, pois a passagem do enredo a samba-enredo e a confecção deste último, confrontam visões de mundos diferenciados sintetizados por dois personagens centrais no ciclo do desfile: o carnavalesco e os compositores (CAVALCANTI, 1995, pp. 81-82 apud PALHETA, 2012, p. 94).

O carnavalesco é o profissional que a escola de samba contrata para que haja a transformação de um enredo teórico para um enredo materializado sob forma de: fantasias, alegorias, adereços e outros elementos necessários para o desenvolvimento do enredo “A presença do carnavalesco na produção artística de um desfile de carnaval contribui para sua continuidade, refundindo tradições que, na perspectiva de Hobsbawm (1984) são sempre inventadas” (BLASS, 2007, p. 78).

⁸² Blass não refere a identidade deste carnavalesco, apenas que foi uma entrevista realizada em 28/10/2002 (Nota da autora).

A profissionalização do carnavalesco foi regulamentada no final da década de 1980 na cidade do Rio de Janeiro (SANTOS, 2009). O carnavalesco “(...) se constitui uma figura síntese, ao condensar e agregar em si uma pluralidade de funções e múltiplas tarefas na produção artística de um desfile de carnaval [...] é muito difícil, contudo, caracterizar as atribuições de um carnavalesco...” (BLASS, 2007, p.97).

Em alguns casos, esse profissional do carnaval pode criar o enredo e a partir dessa criação, imaginar e materializar as imagens que vão narrar o enredo escolhido através dos códigos verbais e não verbais “Para tanto, escolhe, seleciona certos símbolos que, codificados, possam ser decodificados por quem faz ou assiste às apresentações.” (BLASS, 2007, p. 98).

Os códigos verbais e não verbais podem por vezes estar em desalinho com o que o carnavalesco concebe na execução material do enredo se as partes que o compõem forem analisadas em separado. O enredo é justamente o elo de todos os elementos que produzidos em separado, se ligam durante o desfile (BLASS, 2007).

Uma das atribuições do carnavalesco é justamente destacar as partes da letra do samba enredo.

Certas partes de um samba-enredo se relacionam com as esculturas e com as alegorias, adereços e fantasias. A musicalidade da bateria, além de caracterizar uma escola de samba, dá expressividade ao tamanho, volume e cores das esculturas nas alegorias e dos adereços nas fantasias, seja as das alas da evolução, seja dos destaques. (BLASS, 2007, p. 99).

O samba enredo é executado na avenida pela bateria da escola que lhe dá a base rítmica, pela *ala da harmonia*⁸³ e pelo cantor principal também chamado de “puxador”.

Para ser puxador de samba-enredo não basta ter voz. É preciso possuir outras qualidades: fôlego para o número elevado de repetições da composição na avenida; habilidade para estabelecer um relacionamento harmônico com a bateria; potência vocal para se impor diante e tantos decibéis; criatividade para breques, enfeites, “ouriços e palavras de ordem; vibração para contagiar o astral dos brincantes, etc. (OLIVEIRA, 2006, p. 301).

Com relação à harmonia ela “(...) é coordenada pelo diretor de harmonia, que em geral é também o *primeiro puxador* da escola. A harmonia das escolas varia em

⁸³ Durante minhas participações como cantora em ala de cantores de samba de enredo em Belém, percebi que os instrumentos mais presentes são o violão e o cavaquinho. São quase nulas as referências relacionadas à instrumentação nas obras sobre carnaval no Pará (Nota da autora)

número e formação, dependendo muitas vezes da situação financeira da escola” (PRASS, 2004, p.59).

Um dos pontos fundamentais para a execução do samba de enredo sem dúvida é a bateria da escola. Os ensaios são intensos e exaustivos meses antes do desfile, dependendo é lógico, de cada escola. A responsabilidade da execução rítmica é total e exige o envolvimento de cada um dos seus elementos (PRASS, 2004).

O aprendizado dos ritmistas não comporta atenção exclusiva dos mestres já que o ensino é feito de forma coletiva. Ele se faz de forma oral “desenvolve saberes distintos daqueles normalmente enfatizados em cenários institucionais de educação musical, em que a escrita musical ocupa lugar de destaque” (PRASS, 2004, p. 170).

Cada escola de samba elege a disposição dos naipes de instrumentos da bateria de acordo com a identidade sonora de cada uma através da prática. Na tradição das escolas, os naipes pesados se situam atrás, os surdos de marcação ficam nas últimas filas e os de afinação mais agudos, se dispõem nas fileiras da frente (PRASS, 2004).

Os instrumentos que basicamente fazem parte da bateria de uma escola de samba são: o surdo, a caixa, o repique, os chocalhos (platinela), tamborim, cuíca, agogô, reco-reco, pandeiro e prato⁸⁴.

Com relação ao andamento do samba de enredo percebe-se que a cada ano vem apresentando aceleração.

[...] os sambas de enredo se transformam no sentido da ‘marcialização’ (tornam-se marchas) e aceleram cada vez mais os andamentos, no atendimento da otimização do ‘tempo’ (ritmo) à maneira de qualquer produção industrial e como reflexo do ‘ritmo’ próprio das grandes aglomerações humanas das metrópoles. Substitui-se assim o ‘tempo informal’ original do samba, ligado ao lazer descontraído dos fins de semana, e das noites após o trabalho, pelo ‘tempo formal’, otimizado, tenso, do cotidiano produtivo ortodoxo. [...] Sob ótica mais específica, o inchaço de participantes nas escolas – pela presença das classes médias e das elites – e a regulamentação do tempo do desfile contribuíram para a aceleração no andamento dos sambas de enredo (IKEDA, 1992, apud PRASS, 2004, p.74).

⁸⁴Fonte Estação Musical. Espaço de música e Arte. Aprendizado Musical. Disponível em: www.estacaomusical.com.br/aprendizadomusica/13/os-instrumentos-da-bateria-nas-escolas-de-samba. Acesso em 04/04/2016.

3.3. O SAMBA ENREDO PARAENSE

Percebi ao longo desta pesquisa, que o que afirmam alguns pesquisadores em relação ao histórico do samba de enredo se constitui em uma verdade.

Qualquer pessoa que queira estudar a história dos sambas de enredo acabará forçosamente, diante do problema das fontes de pesquisa. Os registros fonográficos sistemáticos só surgem no final da década de 60. Antes disso, as gravações são esporádicas e, não raro, apresentam poucos dados sobre as obras gravadas. Os estudos existentes sobre o tema privilegiam geralmente, análises qualitativas... (MUSSA e SIMAS, 2010, p. 19).

Esta constatação se aplica à Belém do Pará, onde as informações são em número reduzido. Entretanto, é justamente esta dificuldade que move a pesquisa em busca da informação, por mínima que ela seja.

Nesta busca encontrei *Foi no Bairro do Jurunas: a trajetória do Rancho Não Posso Me Amofiná (1934/199)* - Manito (2000) e *Carnaval Paraense* - Oliveira (2006), que se constituem nas fontes básicas para a pesquisa do carnaval em Belém do Pará. Embora de grande contribuição, percebe-se nelas a falta de estudos mais aprofundados em relação aos sambas de enredo nesta cidade.

Nas primeiras décadas do aparecimento das escolas de samba em Belém, havia uma tendência na temática de sambas passionais, de ufanismo da própria escola e os de desacato ou “chaveco”. Os enredos começam a ser citados a partir de 1939 não se conectando, contudo, com o samba.

No ano de 1939, o enredo do Rancho era sobre a mitologia grega e algumas lendas amazônicas. O samba, entretanto, versava sobre o amor passionais, tendo como título: *Não Pretendo Mais Amar*, composição de Raimundo Manito (MANITO, 2000). Eis a letra:

Não pretendo mais amar

Amar

Basta de tanto sofrer

Sofrer

É preferível morrer

Mas aquela beleza

Eu não posso esquecer

Outro samba de enredo desta feita com o tema “desacato” é de autoria de Zezé, um compositor do Rancho para o carnaval de 1941 (MANITO, 2000).

*Samba e Cadência
 Não Posso Me Amofiná
 A muita gente amofinou
 Teve goela que de desgosto
 A fantasia rasgou
 O carnaval requer
 Cadência e fantasia
 Cuíca e tamborim, isto sim
 E não trapaçaria.*

Neste período, as escolas apresentavam três sambas “No desfile de 1941, o Rancho cantou vários sambas, pois ainda não era obrigatório entoar somente o samba enredo por ocasião da batalha, o que só ocorreu quase trinta anos depois” (MANITO, 2000, p.48).

Neste mesmo ano, esta escola de samba apresentou o enredo – *A Índia Marajoara*, e o samba de enredo de título – *Samba da Índia*. Este samba de autoria de Moacyr Lourinho faz referência apenas uma vez à palavra índia. O contexto na verdade se constitui em um desacato.

*Quando o Rancho do Jurunas passar
 Entoando uma cantiga mimosa
 Tire logo seu chapéu pra cumprimentar
 Nossa índia que passa dengosa (bis)*

*Nossa gente já compreendeu
 Que você só sabe fazer pharol...
 Jurunas nunca, nunca morreu
 Todo ano está no rol
 Dos que vêm cheios de vida
 Pro banquete na avenida*

Já havia a apresentação de vários sambas, entretanto não existia ainda o quesito enredo e nem samba de enredo. Em relação ao julgamento do desfile havia o quesito: *melhor batucada* (MANITO, 2000).

Com relação às outras escolas, parece que havia por essa época também a tendência do atrelamento do samba ao enredo. A *Escola de Samba Boêmios da Campina*, por exemplo, em 1953 apresentou o enredo que exaltava o bairro da *Campina*, e o seu samba tinha o título de *Campina* (MANITO, 2000). Eis parte da letra:

Campina
Teu passado não desmente
Berço de heróis brava gente
Que o Brasil respeita e venera
Campina
Com teu Boêmios genial
Brincando no carnaval
Tanta beleza encerra
Caixa d'água
Velho monumento esquecido...

No carnaval de 1955 o *Rancho* apresentou seu desfile dividido em quatro partes: Tema Amazônico, Comissão de Frente, Enredo Histórico e Bateria. O compositor Haroldo Santos criou a terceira parte e apresentou o samba enredo *Brasil Antigo* que foi apresentado durante todo o desfile (MANITO, 2000).

Tempos depois, Haroldo Santos pressionado por Raimundo Manito presidente da escola, confessou que, ele tinha criado esse enredo em cima do samba da *Portela* do ano de 1952. Explicou que fez isso porque não havia tempo para compor um samba de enredo. Raimundo Manito guardou em segredo esse fato que nunca foi revelado por ele. O segredo foi divulgado por João Manito seu filho, que foi testemunha ocular da confissão (MANITO, 2000).

O enredo se tornou oficial em Belém no carnaval de 1957, quando passaram a subordiná-lo ao desenvolvimento dos desfiles. Entretanto, a obrigatoriedade do samba de enredo começa a ser respeitada nos desfiles oficiais por parte de algumas escolas de samba somente a partir de 1970, quando começam a acontecer os festivais de samba de enredo (OLIVEIRA, 2006).

No ano de 1971, aparecem para o julgamento das escolas os quesitos (em separado) música e letra. No carnaval de 1974, novos quesitos parecem: melodia e samba, totalizando quatro itens para julgamento do samba: música, melodia, samba e letra (MAITO, 2000).

Finalmente em 1978, aparece o quesito *samba enredo* na relação dos quesitos e também o *tema*. Em 1979 doze quesitos constavam para o julgamento das escolas de samba e blocos em Belém do Pará, e entre esses: enredo e samba enredo (MANITO, 2000).

Atualmente o samba enredo continua sendo um dos quesitos na apuração dos desfiles oficiais do carnaval de Belém do Pará. Como já abordado anteriormente por Oliveira (2006), ele segue o modelo (juntamente com outros quesitos) do carnaval carioca. No início havia um importante fator para que o carnaval paraense fosse adquirindo características regionais. Entre esses fatores Oliveira (2006) destaca o isolamento geográfico.

Contando com novos meios tecnológicos, este isolamento deixou de existir, propiciando a que os sambas enredo paraenses continuassem se inspirando nos sambas das escolas cariocas. Todavia, em que pese esta inspiração, percebe-se a inserção de elementos da regionalidade paraense, verificada principalmente pela preferência de enredos regionais como já abordado anteriormente nesta pesquisa.

Em pesquisa mais recente, verifica-se que a regionalidade na escolha dos enredos e conseqüentemente nos sambas enredos não é unanimidade entre as escolas de samba paraenses.

(...) a afirmação de uma identidade de um *ethos* Jurunense em um processo que inclui emoção e cognição, abrindo espaço a uma reflexividade acerca da relação entre a escola e o bairro [...] Diferente de outras escolas que se caracterizam por uma crítica social, política e ética, discutindo questões relacionadas à região amazônica (queimadas, biodiversidades, autonomia) de respeito à alteridade e de desigualdade de acesso à cidadania e aos bens de serviço urbano (RODRIGUES, 2006, p. 151).

Existe carência de estudos sobre as características do atual samba enredo no Pará. Como pesquisadora participante, pontuei alguns elementos em minha vivência no carnaval de Belem. Estes elementos se relacionam à melodia, arranjo e letra.

A melodia não parece apresentar aspectos distintos das escolas cariocas, mas em relação aos arranjos observei dois aspectos importantes: os sambas paraenses apresentam com grande frequência, uma introdução instrumental de andamento lento

precedendo a rítmica da bateria. No desenvolvimento, se verifica em alguns sambas a introdução de ritmos regionais como o tecno brega, apresentado, por exemplo, pela ONG Tradição Guamaense no samba enredo do carnaval de 2008. O carimbo também tem sido usado em alguns arranjos, este ritmo assim usado é popularmente conhecido como ritmo carimbolado.

Em relação à letra, na composição do samba de minha autoria, juntamente com Diego Xavier, Daniel Bastos e Cizinho para o festival do Quem São Eles em 2012, usei a expressão *manicobando*, termo não existente nos dicionários, mas que, tem o significado de *degustar uma boa maniçoba*, uma das mais características comidas típicas do Estado do Pará.

Vocábulos característicos da regionalidade paraense são inseridos nos sambas: como: capitá, cuia de açaí, peconha, alguidar, peneira, corre de boca pintada (boca suja de açaí) entre muitos outros.

A percepção destes elementos, no entanto a meu ver, não se comporta como características dos sambas enredo paraenses, visto que se apresentam de foma eventual, não se constituindo em um processo constante, ou seja, que seja verificado em todos ou grande parte dos sambas.

Os processos composicionais dos sambas enredo se originam como já sabemos, a partir dos enredos. Entre as pesquisas sobre os temas do *Rancho*, Ribeiro (226) relaciona esses enredos com os de outras escolas de samba de Belém nesta afirmação.

A criação do samba enredo é uma das fases de fundamental importância para uma escola de samba, para o desfile e para a própria continuidade da tradição do carnaval brasileiro. Esta festa nacional se constitui no *Maior Espetáculo da Terra*.

A indicação de Maior Espetáculo da Terra levou em consideração, evidentemente, a sua dimensão espetacular singular, sua repercussão mundial, o número de pessoas envolvidas entre público e participantes, seu impacto nas comunidades que o produz e as dimensões simbólicas e sociais, além de suas projeções midiáticas de alcance internacional (SANTA BRÍGIDA, 2007, p. 200).

Sem samba enredo não há a transformação de um enredo em música, música que, no desfile carnavalesco é a célula matriz do movimento, da dança, da encenação em que se constitui o desfile das escolas de samba.

No carnaval, o samba de enredo não é somente cantado e dançado, ele é encenado, já que, a representação musical do enredo poderia se constituir no drama.

Não há como limitar a função do samba de enredo à sua linguagem musical e à dança. O cênico é também expresso de forma contínua pelos participantes da escola de samba.

Este processo criativo foi sempre conduzido pelo samba enredo, não só como matriz musical, mas como texto que provocaria as mudanças de cada cena, ou seja, a encenação não se constituía numa “representação do samba”, em uma resposta à letra e à música, e sim uma sobreposição dramática na música (SANTA BRIGIDA, 2007, p.132).

Ainda com relação à encenação que se processa no desfile das escolas, ela seria uma “narrativa em movimento”, sendo considerada como uma das mais características singularidades, que se desenvolve através de processos criativos e de diversos estilos de dramaturgia (SANTA BRÍGIDA, 2007).

Várias formas de expressão interagem na produção do desfile de uma escola de samba: literatura, música, artes visuais, artes cênicas, iluminação, dança, figurino, maquiagem entre outras.

As artes – da maneira como as compreendo desde o meu horizonte teórico-metodológico, demarcado pela antropologia do imaginário, pela sociologia compreensiva do atual e do cotidiano e pela etnocologia - não são linguagens. A meu ver, as artes são, sim, experiências, expressão e fruição, simultâneas e coletivas. As artes são do âmbito da estética, enquanto sensibilidade, suscetibilidade, sentido compartilhado: são representação, festa, ritual, brincadeira, espetáculo, jogo e cotidiano “estéticos”. A dinâmica histórica e interativa de definição de fronteiras entre as artes constrói-se, e tem-se construído, sobre as noções de espaço, poder, tolerância e domínio, ou domínio – hierárquico? – de uma arte sobre outra (BIÃO, 2009, p.77).

A prática do teatro no carnaval carioca foi a muito observada por Moraes (1987). Esta estudiosa do carnaval brasileiro já expressava a necessidade de um estudo mais aprofundado do *cênico* relacionado ao carnaval, pois “sempre andaram unidos, um e outro” (p. 214).

O carnaval das segundas feiras, ou ‘dia dos ranchos’, era por ventura ainda mais bonito, mais artístico, mais delicado que o da terça feira. As pequenas sociedades eram primorosas; mais homogêneas e mais encantadoras em suas exibições em conjunto, na excelência das fantasias e da música, na riqueza da indumentária e, como coroamento, teatral em seu caráter eminentemente (MORAES, 1987, p. 217).

Esta estudiosa do carnaval brasileiro também dá importância não só aos desfiles carnavalescos, mas às peças teatrais escritas tendo como tema o carnaval e que eram encenadas no período momesco. Ela se expressa de maneira saudosista com relação aos enredos que ela elaborou e materializou em tantos carnavais “São fatos que nunca relatei em crônicas e que cito como reminiscência que me parece digna para a

devida caracterização de uma época. De uma feliz época em que o carnaval e o teatro formavam proveitosa simbiose” (MORAES, 1987, p. 217).

Verifico através dos inúmeros textos abordados, que o carnaval é um processo dinâmico, não só em sua forma de apresentação enquanto espetacularidade, mas também quanto à sua forma de evolução em seu processo histórico.

3.4. O SAMBA ENREDO AMANHECEU

*Vem meu grande amor
Vem contemplar a natureza
Em cores, as flores se abrindo.
O sol vem sorrindo... Oh que beleza
O galo cantando anuncia
O despertar de um novo dia
Meu denço me faz cafuné
Amanheceu até amanhã
Se Deus quiser (chegou a hora)
Chegou a hora, chegou.
O jornaleiro, a notícia está no ar
No bar, doce lar da boemia
a “saideira”... Violão vai descansar (o astro rei)
Brilha no céu
Reflete na avenida o resplendor
Nesta festa o povo dança
se renova a esperança
de quem não se amofinou
É carnaval
É hora do meu Rancho desfilar
E lá vou eu...
Amanheceu um novo dia*

Em 1985 o Rancho desfilou na Avenida com o samba enredo *Amanheceu*, de autoria da dupla de compositores ranchistas Osvaldo Garcia e Albertino Garcia. O ano ainda estava envolvido politicamente pela ditadura militar que determinou drásticas mudanças na vida do povo brasileiro.

A realidade político social em que o Brasil se encontrava não abalava inteiramente a vontade de desfilar e disputar o título de melhor escola de samba de Belém do Pará em 1985. Esta charge esboça esta realidade.

FIGURA 10 - Charge Biratan Porto disputa do Carnaval paraense 1985



Fonte: A Província do Pará, caderno 2, p.1, 19-20/02/1985.

3.4.1. Fatos determinantes na escolha do enredo

É neste contexto, que o jornalista Euclides Bandeira, mais conhecido como Chembra, elabora o enredo para o desfile do Rancho. Este enredo tem uma conotação relacionada a este momento político como Garcia explica:

Colocando toda a telúrica carnavalesca e colocando todo e também esta parte do amanheceu do Brasil, um novo Brasil [...] Então, tinha uma frase muito importante ‘Se renovam as esperanças de quem não se amofinou’. Então, renovar as esperanças do povo brasileiro ‘que não se amofinou’, ou seja, que sempre lutou, quer votar, etc. Mudança no país! Diretas! Chega de militar! (GARCIA, Osvaldo, 2015, p.20).

O carnaval se processa inserido no contexto político social onde ele ocorre e esse fato não poderia ficar à margem do carnaval enquanto produção cultural, servindo se não como um enredo direto, talvez pela própria proibição e perseguição políticas, pelo menos metaforicamente. Acredito que isso ocorreu neste samba enredo.

A cultura popular sempre lidou com os processos de interdição na sua relação com o estado e com a sociedade. Podemos pensar que na origem, este processo se dá em torno de um modelo de sociabilidade que se define também por uma posição de classe e de forma mais específica como disputa no espaço público como forma de representação e deliberação (ALVES e AMARAL FILHO, 1985, s/ n).

A respeito da ditadura militar, acredito que justamente pelo fato de ela ter provocado mudanças em diversos setores da vida dos brasileiros chegando inclusive a ser inspiração para um enredo carnavalesco, merece algumas considerações.

No dia 31 de março de 1964, o general Olympo Mourão Filho, comandante da 4ª Região Militar, sediada em Belo Horizonte, Minas Gerais, ordenou às tropas sob seu comando, que se dirigissem ao Rio de Janeiro para exigir a renúncia do presidente João Goulart, Iniciava-se o vitorioso golpe de estado que instauraria a ditadura civil-militar que perduraria em suas diferentes fases do governo, sempre controlada pelas Forças Armadas, até março de 1985, quando pela primeira vez desde abril de 1964, um civil José Sarney assumiu a presidência da República (CUÉLLAS e PETIT, 2012, s/p).

FOTOGRAFIA 22 - Abaixo a Ditadura Militar



Fonte: Disponível em
<http://psolouvidor.blogspot.com.br/2015/10/tres-mini-documentarios-para-entender.html>

Este fato foi publicado em um jornal paraense justamente vinculando o samba Amanheceu ao momento político “[...] numa saudação até mesmo à nova fase democrática iniciada em 15 de janeiro com a eleição de Tancredo Neves para a presidência da República” (O Liberal, 16/2/1985, 1º caderno, p. 10).

O enredo depois de criado e escrito pelo Chembra, foi levado para a aprovação da diretoria do Rancho. Chembra já era uma figura inquestionável dentro da escola, e o aval já estava dado pela competência dele. Com relação à participação dos compositores que eram muitos, eles apenas receberam a sinopse do enredo sem mudar nada (OSVALDO GARCIA, 2015).

Tive a grata satisfação de receber do compositor Osvaldo Garcia, a sinopse que lhe foi entregue para que compusesse o samba de enredo *Amanheceu*. Contemplei com

emoção a página datilografada e amarelada pelo tempo na qual, após o título *Amanheceu*, está escrito *Tema do Rancho Não Posso Me Amofiná para o Carnaval/85*.

Vale a pena ter conhecimento desta sinopse que embora não esteja assinada, é de autoria do Chembra segundo confirmação de Garcia (2015). Ei-la na íntegra⁸⁵.

O amanhecer é o reviver, o recomeço, a renovação, o novo dia, as cores que voltam, a nova esperança. É o fim da escuridão, do medo e dos pesadelos da criança. O momento do adeus entre os amantes que se contemplam pela última vez. Ou do reencontro de corpos apaixonados que se reabraçam na preguiça do sono.

É quando o boêmio, cansado, volta para casa, o violão vazio de notas, todas perdidas na noite morta. É hora do leiteiro, do padeiro, do vigilante que boceja, guarda arma, agradece a Deus por estar vivo e vai dormir, é o peixeiro, o jornaleiro, o fruteiro. Um radinho de pilha ligado num quarto distante.

O garçom esperando ônibus, casaca no ombro, gravata no bolso. A moça da rua que se esconde dos sinais da pintura desfeita pela noite intensa. A mercearia que se abre. O bar que fecha, guardando muitas histórias. Os primeiros ruídos numa cozinha ainda escura, o garoto com o pão debaixo do braço. A moça que se espreguiça redobrando a camisola transparente.

O apito da fábrica, o sino da Igreja. O operário que passa de bicicleta pedalando lento. O homem de paletó, apressado, o estudante de cabelos molhados e cara emburrada. O ônibus, o navio, o avião, partindo e levando, gente para nunca mais. O galo que canta, o relógio que desperta, a mulher do missal e terço.

O orvalho transparente, surpreendido no corpo delicado de uma flôr. A praia que acorda e redescobre e sempre-chegar das ondas, o cheiro de lenha. O farofeiro madrugador que desce do ônibus fretado corre na areia e chuta a bola para o alto. A feira que começa a vibrar nas cores das frutas flôres e carnes e nos pregões que espantam o último sono. O cheiro do café, que se espalha como a luz do dia, invadindo todos os lugares.

O sino que toca outra vez. O último aviso da fábrica que chama o operário atrasado. O estudante que senta e sonha com o recreio. O homem que afrouxa a gravata e começa a trabalhar. É o sol, que traz todas as cores de um recomeço.

Além de ter a oportunidade de ter em mãos a sinopse, pude verificar as marcações feitas com caneta vermelha em algumas palavras e frases. Eis as marcações:

⁸⁵ A transcrição foi feita respeitando a ortografia original do autor (Nota da autora).

a nova esperança; volta para casa; jornaleiro; o galo que canta; a feira; nos pregões; espalha; começa a trabalhar; é o sol que traz todas as cores de um recomeço.

Percebe-se pela letra do samba, que essas palavras e frases que foram pontuadas por Osvaldo Garcia, se constituíram em parte da inspiração para compor o samba de enredo *Amanheceu*. Logo abaixo do título da sinopse consta o nome - Osvaldo Garcia, escrito a caneta.

3.4.2. O processo criativo do Amanheceu

Quando se aborda o processo criativo do samba *Amanheceu*, Osvaldo Garcia expõe um fato da sua intimidade.

Eu tava (sic) no motel com uma namorada. Nessa época eu fumava né? Uma das coisas que eu me arrependo é de ser fumante, de ter fumado, isso quase que eu fiquei fumado por causa disso. Então, eu tava, tinha saído de algum lugar, aí fomos pra um motel. Quando eu senti aquela vontade de fazer xixi, ‘um rum. Aí fui acender um cigarro: que eu fui abrir a cortina pra ver que horas mais ou menos que seria aí eu olhei assim para baixo, tinha um jardim, tava assim ainda molhado pelo orvalho. Aí eu chamei, disse assim: ‘Oh! Vem ver que coisa bonita, o sol tá bonito, o sol vem sorrindo, as flore se abrindo’. Aí notei: ‘Pô! Isso aí é o Amanheceu né? É um amanhecer muito bacana cara’ (GARCIA, Osvaldo, 2015, p. 35).

Só depois de quinze dias é que ele escreveu a letra do samba e depois então é que foi mostrar para o parceiro Albertino Garcia, que disse “Pô cara! O sol vem sorrindo? Não, é o sol vem surgindo! Isso é uma redundância! ”. Ante essa postura do Albertino, Osvaldo explicou “Fazendo uma poesia aqui, né? O sol vem sorrindo, as flores se abrindo aqui! ”. Frente a essas ponderações Albertino falou “É, vê se colhe! Tem que colher, tem que dar certo! ” (GARCIA, Osvaldo, 2015, p. 35).

Em alguns momentos da entrevista com Osvaldo se estabeleceram momentos mágicos e sem dúvida este foi um deles. O momento foi de tamanha intensidade que, tempos depois ao escrever esta parte do trabalho, me dei conta que não havia sido esclarecido em que momento, em que parte do samba Albertino havia participado.

Por conta deste fato, fui novamente a casa dele no dia 19/2/2016 para que ele me esclarecesse esse pormenor. Como já abordado anteriormente, Albertino já faleceu e Osvaldo lembrou que: Albertino e ele foram “costurando” juntos a letra e adequando a melodia até que, os dois satisfeitos, contemplaram sua obra pronta.

Com relação a este aspecto do processo criativo Langer explica que

O primeiro estágio é o processo de concepção, que tem lugar inteiramente na mente do compositor (não importando quais os estímulos externos que possam inicia-lo ou mantê-lo), e resulta num reconhecimento mais ou menos súbito da forma total a ser alcançado. Emprego a expressão ‘mais ou menos súbito’ porque o ponto dessa revelação provavelmente varia amplamente na experiência típica de diferentes compositores e mesmo nas várias experiências de qualquer deles. Um músico pode sentar ao teclado, congregar toda espécie de temas e figuras numa fantasia livre, até que uma idéia (sic) se apossa dele e uma estrutura emerge dos sons vagueantes; ou ele pode ouvir, imediatamente, sem a distinção de qualquer de quaisquer tons físicos, talvez mesmo ainda sem a cor tonal exata, a aparição musical inteira (LANGER, 2011, p.128).

Amanheceu

1

Osvaldo Garcia e
Albertino Garcia

Meu ran choé luz é se du ção a ma nhe ceu
 ba te fe liz meu co ra ção Meu ran choé luz é
 se du ção ana nhe ceu ba te fe liz meu co ra ção
 vem meu grande a mor
 vem con tem plar a na tu re za em co.....res as
 flo res sea brin..... do o sol.....vem so rrin do oh que be le.....e za
 o ga.....lo.. can tan doa nun ci.....a
 o des pe rtar...deum no vo di.....a.....a... meu den go me faz ca fu né
 a ma nhe ceu a téa ma nhã se Deus qui zer

2

Amanheceu

49 meu den go me faz ca fu né..... a ma nhe ceu

54 a téa ma nhã se Deus qui zer..... che

59 gou a ho ra che gou o jor na lei ro a no tí ciaes tá no ar

64 no bar... do ce lar da bo e mi a

69 a sa i dei ra ví o lão vai des can sar

74 bri lha no céu re fle te naa ve ni

79 dao res plen dor e nes ta fés tao po vo dan ça se re

85 no va es pe ran ça de quem não sea mo fí nou

90 é car na va.....al é ho ra do meu

3

Amanheceu

95 ran cho des fí lar e

99 lá vou eu a ma nhe ceu um no vo di

104 a Meu ran choé luz é se du ção

108 a ma nhe ceu ba te fe liz meu co ra ção Meu ran choé luz

111 a ma nhe ceu ba te fe liz

118 meu co ra ção

Com relação ao uso de instrumentos na construção do samba, Osvaldo Garcia esclarece que como nem ele nem Albertino tocavam instrumentos musicais “A letra e a música vão saindo no batuque da caixa de fósforo” (GARCIA in O Liberal/Aqui Belém, s/ ano, p.10).

Observa-se na composição da letra, que o tema ditadura militar se apresenta de forma metafórica. A chegada das *Diretas Já* aparece nas frases: *Chegou, chegou a hora, chegou; Nesta festa o povo dança (porque) se renova a esperança de quem não se amofinou* (quem acreditou na mudança); *Amanheceu um novo dia* (a democracia que retorna). A letra também é uma apologia à boemia, tema indiscutivelmente atrelado ao samba e ao carnaval.

Na análise estrutural pontuei como elementos importantes, a forma se desenvolve em A-B. Assim temos a abertura do samba que tem seu início no refrão claramente em duas frases que se estendem de oito em oito compassos simetricamente na distribuição dos compassos com 16 compassos de refrão formando 8 compassos em cada frase. Seção A com 39 compassos e seção B com 39 compassos, uma ponte para retornar ao refrão. É um samba tonal, que gira em torno da progressão harmônica I – II^m – V7 - I e I – IV – V7 - I, que claramente forma uma cadência perfeita e nos remete à letra do samba enredo que acompanha a progressão nos revelando o movimento de estabilidade ao acorde de tônica, de afastamento pelo acorde de II grau e tensão no acorde de dominante com 7 (V7) retornando sempre ao acorde de repouso, e essa progressão dá um sentido de rondó.

A parte A tem seu início partir do compasso 18 e se estende até o compasso 56. Interessante notar que a seção A tem seu início com ritmos métricos e em seguida segue-se com síncopas e contratempos que vão ser os ritmos predominantes da melodia.

Osvaldo Garcia explicou que queria colocar a frase: *Diretas já, diretas já*, mas foi alertado pelo então presidente da escola - Bosco, para que não o fizesse, e ele então substituiu por *É carnaval*. Este samba foi o vencedor do festival interno do Rancho para levar a escola para o desfile oficial.

O desfile aconteceu na Avenida Visconde de Souza Franco mais conhecida como Doca que a partir de 1982 passou a ser o local dos desfiles.

Recordo que a Doca da minha infância era um alagado por onde passava o igarapé das Almas ou das Armas, os dois nomes utilizados então. As canoas, atracadas nas beiras lamacentas, permaneciam de velas arriadas, compondo o cenário com uma feira livre, onde o artesanato de barro ficava à espera dos compradores. Podiam ser vistos à distancia pelas janelas do bonde, que cortava o Reduto. Na administração do prefeito Nélio Lobato a área foi drenada. Os serviços concluídos em 1973 mudaram a fisionomia do local (OLIVEIRA, 2006, p. 163).

O desfile havia mudado de local algumas vezes. Uma série de fatores motivava a escolha do palco dos desfiles: a dispersão rápida das escolas, o fácil acesso, a altura da fiação elétrica, a proximidade com os barracões da escola entre outros (OLIVEIRA, 2006),

Os locais anteriores foram: a Avenida Presidente Vargas (Praça da República); Avenida Magalhães Barata; Avenida Nazaré; Avenida Castilhos França; Rua João Alfredo, e em 1985, a Avenida Visconde de Souza Franco, mais conhecida como Doca (OLIVEIRA, 2006).

Em 1985, ano do da apresentação oficial do *Amanheceu*, o prefeito de Belém Almir Gabriel providenciou a construção de 250 camarotes para 2.500 pessoas, arquibancadas cobertas para 8.000 pessoas e arquibancada sem cobertura para um público de 5.000 pessoas. O desfile deste ano foi um dos mais “empolgantes” (OLIVEIRA, 2006).

O desfile do Rancho em 1985 se reveste sem dúvida, de fatos pitorescos e faz parte dos momentos de grande emoção que marcaram a vida do compositor Osvaldo Garcia.

O Rancho desfilou tipo assim 6.15 da manhã, aí, parou de chover, além de parar de chover, o sol apareceu na Doca. Fico emocionado até hoje, impressionante, você sabe? Um negócio assim que, pode perguntar para qualquer pessoa que viveu esse carnaval, até dos concorrentes [...]. Parou, parou de chover, parou mesmo, parou de chover. Foi uma emoção incrível sabe? A coisa foi, acho até, o desfile mais bonito até do Jubileu, entendeu por quê? (GARCIA Osvaldo, 2015, p.20).

FOTOGRAFIA 23 - Comissão de frente do Rancho - 1985.



Fonte: A Província do Pará em 19/20/2/1985 caderno 2, p. 3.

A organização do desfile foi dividida em três atos:⁸⁶ 1º Ato – O despertar de um novo dia; 2º Ato – É Carnaval; 3º Ato – Se renova a esperança.

1º Ato – Comissão de frente; Carro-abre-alas; tripé de borboletas; Ala das borboletas; Estandarte do galo; Ala do galo; Ala do sol; Ala do orvalho.

2º Ato – Tripé sedução; Mestre sala e porta bandeira; Tripé do jornalista; Ala do Jornaleiro; Carro Carnaval; Ala dos palhaços; Tripé de Pierrot - Ala dos Pierrots; Ala da Colombina; Estandarte das Máscaras; Ala das máscaras; Passistas; Estandarte do violão;

Ala da poesia; Carro da Praça; Tripés da Boemia; Ala da última Estrela; Baianas; Tripés das flores; Ala das flores; Porta Estandarte; Ala das folhas.

3º Ato – Estandartes com inscrições: “Amanheceu um novo dia” e “Bate Feliz meu coração”; Carro Amanheceu; Ala da Esperança; Estandarte dos pássaros; Ala dos Pássaros; Ala do folião; Estandarte da feira; Ala da feira.

Neste ano de 1985, o carnaval em Belém do Pará foi vencido pelo Rancho Não Posso Me Amofiná com *Amanheceu*. A escola desfilou com a comissão de frente composta pela “velha guarda” da escola. No carro abre alas, um imenso galo vermelho-amarelo-laranja⁸⁷ entra na avenida anunciando um novo dia.

⁸⁶ Tivemos a grata satisfação de receber de Osvaldo Garcia a planta baixa e o roteiro do desfile do Amanhecer (Nota da autora).

⁸⁷ Na obra *Foi no Bairro do Jurunas* de Manito (2000, p. 346), consta que, a cor do galo era branca: “O carro abre alas era um enorme galo todo branco, trazendo também uma coroa (o símbolo da escola) que girava em torno dos destaques” (Nota da autora).

Como destaque à frente deste carro aparece a cantora paraense Fafá de Belém (OLIVEIRA, 2015). Em um desfile “alegre” a escola vai desfilando compactamente na avenida com:

(...) galos, jornaleiros boêmios, palhaços, pierrôs, borboletas etc. Dezenas de alas pintaram a Doca com suas fantasias. No final, surgiu o carro da ‘Democracia’, lembrando o amanhecer de uma nova era no País. Detalhe curioso; a careca de Tancredo Neves compunha o sol de um painel. Para coroar o espetáculo, um dos melhores sambas da dupla Albertino Garcia e Osvaldo Garcia explodiu na avenida (OLIVEIRA, 2006, p.168).

FOTOGRAFIA 24 - Carro abre-alas Rancho - 1985



Fonte: A Província do Pará em 19/20/2/1985 caderno 2, p. 3.

Na ficha técnica do desfile consta: Comissão de frente: Fundadores do Rancho; Carro abre alas: Enorme galo amarelo-laranja, tendo atrás um sol sorrindo; Porta estandarte: Paulo; Porta bandeira: Neusa; Mestre sala: Piriquitinho (O Liberal, 20/2/1985, 2º caderno, p. 3).

O desfile do Amanheceu se revestiu de momentos especiais.

Foi a última escola a desfilarem, e arrastou o público da avenida Doca, que cantou seu samba do princípio ao fim [...] todo mundo de pé. Os aplausos começaram a chegar quando começaram a passar as alegorias do Rancho, numa sequência do lirismo de um amanhecer: o galo, o sol, pierrots, o bar, a praça etc. Mas, os aplausos se intensificaram quando antecedido por Fafá de Belém apareceu um painel lembrando em cores fortes, o céu ao alvorecer com uma caricatura do presidente eleito Tancredo Neves [...] saiu com 3.800 brincantes e uma bateria de 200 ritmistas (O LIBERAL, 18/2/1985, 1º CADERNO, p.5).

E desta forma, o samba enredo *Amanheceu* (que recebeu a nota máxima no quesito) ficou na história do Rancho e na história do carnaval paraense. Em qualquer

ponto da cidade de Belém, nos bares, festas e grupos de amigos que gostam de samba, ele é cantado com emoção, por tudo que ele significa para o povo do Bairro do Jurunas e para o paraense.

3.5. O SAMBA ENREDO PAI D'ÉGUA

(...) ecoava ali na Doca, eu fiquei emocionado de escutar, porque eu participei de toda a confecção dele, eu vi como ele foi construído e poxa, deu tudo certo (...) nem toda vez a gente acerta, mas no Paid'égua o samba colou e até hoje é repetido. Até a turma mais nova que não viveu esse carnaval, sabe, porque eu, os cantores sempre interpretam e não deixam que aquela lembrança vá pro fundo. Então o Paid'égua é importante para nós por toda essa história e nasceu de algo que não tinha nada e que a gente – pobreza total - vamos dizer o que é Paid'égua. Pô! O pobre dizendo o que é paid'égua! Mas deu certo, o carnaval pra mim é isso! (PROENÇA, Edgar, 2015, p. 7).

A cidade de Belém tem sua história unida à história do estado do Pará do qual é sua capital. Em 12 de janeiro de 2016 Belém completou quatrocentos anos de sua fundação.

A cidade teve início em uma fundação a que se deu o nome de Presépio e hoje tem a denominação de *Forte do Castelo*. Inicialmente a povoação que se formou em torno desta fundação foi chamada de Feliz Lusitânia que foi colonizada e após diversas guerras com invasores holandeses, ingleses e franceses e por problemas de escravização de indígenas passa a ter a denominação de Nossa Senhora de Belém do Grão Pará.⁸⁸

Belém cresceu em população e urbanização, tendo seu grande desenvolvimento no sentido da modernidade marcado pelo ciclo da borracha no período de 1870 a 1910, período que se conhece como a Belle- Époque. Este desenvolvimento foi possível graças ao enriquecimento de alguns setores sociais notadamente aos relacionados à produção da borracha (SARGES, 2002).

O período da urbanização e modernização de Belém se deu durante a gestão do intendente Antônio Lemos tendo como modelo a cidade de Paris de onde se importavam desde o calçamento das ruas até os artigos da indumentária (SARGES, 2002).

Esta cidade tem uma população estimada no ano de 2015 em 1.439.561 habitantes⁸⁹. Seu povo é conhecido por vários aspectos da sua cultura: a gastronomia, a

⁸⁸ Fonte: IBGE|CIDADES|PARA´BELÉM. Disponível em: ibge.gov.br/painel/historico.php?codmun=150140. Acesso em 13/02/2016.

⁸⁹Fonte:I BGE|CIDADE| PARA´BELEM. Disponível em: cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?codmun=150140 Acesso em 13/02/2016.

religiosidade principalmente no Círio de Nazaré⁹⁰; a geografia, onde se destacam a exuberância de seus rios e igarapés; a fauna; a música onde se destacam o carimbo, o tecno-brega e a guitarrada.

FOTOGRAFIA 25 - Foto aérea de Belém do Pará⁹¹



No linguajar, o paraense usa de expressões típicas que já fazem parte da sua rotina diária. Entre essas expressões, uma se notabilizou pelo uso frequente para expressar diversos sentimentos e situações. Embora não seja um vocábulo nativo a expressão *pai d'égua* se tornou quase que um hábito paraense.

Este vocábulo⁹², conhecido desde o século XIX provém do estado do Ceará. Nesse estado, os agricultores usavam éguas mansas para transportar a produção da lavoura. Para conseguir éguas não ariscas, os agricultores faziam seleção dos reprodutores, escolhendo aqueles mais mansos⁹³.

Desta forma, esses reprodutores passavam a ter convívio com outros animais para gerar animais de boa índole e entre esses - as éguas que se adaptassem ao trabalho. Paid'égua, portanto, significa literalmente o *pai da égua*. O termo extrapolou os limites

⁹⁰ Romaria em honra a Nossa Senhora de Nazaré que ocorre desde 1793. Fonte: História – Círio de Nazaré Disponível em: www.ciriodenazare.com.br/portal/historia.php. Acesso em 18/02/2016.

⁹¹ Disponível em <https://masuhcaramba.files.wordpress.com/2011/07/vistaarea.jpg>

⁹²Fonte: Dicionário inFormal. Disponível em: www.dicionarioinformal.com.br/significado/pai%20d'égua/6670 Acesso em 13/02/2016

⁹³ Idem.

do estado do Ceará e vai aparecer nos estados do Acre, Amazonas e Pará através do fluxo dos cearenses para os seringais⁹⁴.

Em 2011, o vocábulo passa a integrar juntamente com outros termos o patrimônio cultural de natureza imaterial do Estado do Pará como linguagem regional, constando no Diário Oficial nº 32008 de 28/09/2011 da Assembleia Legislativa do Estado Lei nº 7.548⁹⁵.

Embora conste como significado de excelente, *pai d'égua*⁹⁶ no Estado do Pará apresenta várias conotações. Algumas dessas podem ser conhecidas na composição musical do paraense Billy Blanco.⁹⁷

Pai d'égua

(...) Existe um termo chamado Pai d'égua

Para definir tudo quanto é mais bonito ou (melhor)

Não adianta esquadro ou régua

Para provar o que é tanto.

Pai d'égua é sempre maior ...

Sou paraense, fui criada em Belém e faço uso rotineiro da expressão pai d'égua como todo paraense, porém a uso também de forma a expressar desagrado, situações adversas em que me sinto decepcionada. Entretanto foi com o sentido de expressar boas situações, bons sentimentos, objetos e tantas coisas positivas que motivou a escolha do enredo Paid'égua por parte do Império de Samba Quem São Eles em 1986.

⁹⁴ Idem.

⁹⁵ A ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO DO PARÁ estatui e seu Presidente, nos termos do &7º do art.108 da Constituição do Estado do Pará promulga a seguinte Lei.

Art. 1º Fica reconhecido como patrimônio cultural de natureza imaterial para o Estado do Pará a **linguagem regional**, nos termos do art.286, da Constituição do Estado do Pará.

Art. 2º Integra-se ao patrimônio cultural imaterial do Estado do Pará a linguagem regional com as seguintes palavras.

I – pai d'égua – excelente (...).

⁹⁶ Pai-d'égua – adj. Forte. “Mas se admirava deles, eram de pés de prancha, possantes punhos, pai-d'égua no trabalhar”. Fonte: E vem chuva... um glossário de Dalcídio Jurandir (Rosa Assis*Ana Cerqueira).

⁹⁷ William Blanco de Abruñhosa Trindade [8/5/1924 Belém Pará]. Compositor, cantor, instrumentista, arquiteto. (Houaiss, 2006). Faleceu em 8/7/2011. Fonte POP&ARTE. Disponível em: gl.globo.com/pop-arte.../morre-o-cantor-e-compositor-billy-blanco.htm...

3.5.1. Fatos determinantes na escolha do enredo

Em 1985 o Império de Samba Quem São Eles não se apresentava em boa fase. Sua diretoria já dava mostras das dificuldades conforme o depoimento de Ademir da Marcação.

Em 1986 o Quem São Eles estava com muita dificuldade porque, em 85 nos tínhamos feito um carnaval de luxo e a escola chegou num declínio financeiro. Chegou quebrada pra 86. Eu já estava fora da escola e acabei voltando por consequência disso, mas com o coração partido já - e o enredo era paid'égua (...) (MARCAÇÃO, 2015, p. 14).

A escola saiu no ano de 85 com o samba enredo de autoria de Edyr Proença e Antônio Carlos Mararanhão (MANITO, 2000). O enredo era o maestro Waldemar Henrique que havia sido integrante da ala de compositores desta escola. O título do samba: *Waldemar Henrique: O canto da Amazônia* (OLIVEIRA, 2006).

O presidente era Luiz Guilherme Pereira, que estava retomando os destinos da escola. Desde 1978 sua escola não conseguia ganhar o título, e essa era a sua meta. No ano de 86, Luiz Guilherme Pereira lembra que:

(...) dificuldades, sem dinheiro, sem nada, até porque, a partir da entrada do Arco Iris, nos penamos pra manter o mesmo nível de competição [...] me apresentaram pro Luisinho lá no Lapinha do Alencar, ai ele disse 'Qual o problema?' Eu disse e ele: 'Acabou o problema! Eu vou trazer a Alcione'. E trouxe a Alcione, botou dentro da sede do Quem São Eles, sede bombou e com o dinheiro nós podemos ir pra rua enfrentar o Arco Iris (PEREIRA, 2015, p. 29).

A condição desfavorável do Quem São Eles piorou em 1986 devido ao fato da diretoria anterior haver sido deposta. Luiz Guilherme assumiu como um tipo de intervenção e diante desta situação convocou os integrantes que haviam se retirado da escola. A questão era: Se a escola iria desfilar em 1986 (PROENÇA, Edgar, 2015) – pode deixar o primeiro nome para diferenciar os autores.

Após muitas discussões e confabulações, chegou-se a um denominador comum “Não! Uma escola de samba tem que ir pra rua de qualquer maneira. Mas como a gente está sem dinheiro, que é que a gente vai fazer?” (PROENÇA, Edgar, 2015, p. 5).

Houve então, a intervenção de Rosenildo Franco perguntando por que o Quem São Eles não sairia tipo assim de paid'égua? Os outros responderam com perguntas: “Mas paid'égua o que é? O que é que é paid'égua?”. Rosenildo respondeu

O que a gente achar que seja. É a escola que vai dizer o que é paid'égua. O que a escola não incluir no paid'égua, se alguém perguntar, a gente responde:

‘ Porque a gente não acha que seja. Tudo que a gente achar que seja paid’égua a gente vai traçar’ (PROENÇA, Edgar 2015, p. 5).

Os outros presentes concordaram com Rosenildo Franco. E ficou decidido que: todo mundo iria escrever o enredo e todo mundo iria compor o samba “Nós estávamos unidos ali em apoio. Eu encabecei esse movimento – confesso. Levei o Dr. Alfredo Oliveira, que já era meu amigo particular” (PROENÇA, Edgar, 2015, p. 5).

FOTOGRAFIA 26 - Vinil Paid’égua



Fonte: Acervo Alfredo Oliveira

Esta relação de compositores é a mesma que consta em Oliveira (2006, p.182) na ficha técnica do samba por ocasião do desfile.

3.5.2. O processo criativo do Paid’égua

O tempo se encarrega de mudar muitas coisas, algumas positivamente e outras nem tanto. Acredito que, um dos pontos negativos do passar do tempo esteja relacionado à perda das lembranças. Digo isso porque percebi como alguns fatos relacionados ao processo criativo dos sambas desta pesquisa estão sendo de alguma forma esquecidos pelos seus compositores.

Portanto, enveredar pelos fatos que cercam a composição do samba Paid’égua não foi uma tarefa das mais fáceis, haja vista também que, dos sete compositores, pude contar com o depoimento apenas de Alfredo Oliveira, Edyr Augusto Proença e Laury Garcia.

Como já esclarecido anteriormente, Davi Miguel, Edyr Proença e Antônio Carlos Maranhão já faleceram e Ronaldo Franco se encontrava impossibilitado de participar das entrevistas.

Embora não tendo feito parte da composição do samba de enredo *Paid'égua*, Edgar Proença⁹⁸ trouxe através de sua entrevista, subsídios de relevante importância com relação a este samba de enredo. Edgar fazia parte da escola, já havia criado enredos, samba de enredo e cantado inclusive no desfile oficial do carnaval nesta escola, mas não está entre os compositores do *Paid'égua*.

(...) no Quem São Eles fiz de tudo, sempre ajudei e continuo ajudando. Hoje sou um tipo de eminência parda, eu sei o que acontece, as coisas sempre passam, não pela minha aprovação, não é isso, mas tudo que acontece ali eu sei, eu sou informado, dou a minha opinião (PROENÇA Edgar, 2015, p.3).

A paixão de Edgar Augusto pelo *Quem São Eles* é antiga e continua existindo. Percebi esta paixão ao procura-lo para entregar a autorização da sua entrevista, lá estava ele, compenetrado na sede do Quenzão em reunião da diretoria da escola.

Pude contar também com a valiosa colaboração de Luiz Guilherme Pereira, Alcyr Guimarães e Ademir da Marcação, que, embora não fizessem parte da ala de compositores, estavam inseridos na escola.

Ao longo desta pesquisa, detectamos algumas divergências com relação a quem compôs algumas partes da letra deste samba, divergências percebidas através dos dados das entrevistas dos compositores. Embora que não seja objetivo deste trabalho verificar minuciosamente as partes da letra de cada compositor, este detalhe aguçou minha curiosidade de pesquisadora.

A escolha do enredo é também um dos dados que apresenta divergência; Para Luiz Guilherme Pereira (2015) foi de autoria de Paulo Afonso Campos de Melo, para Edgar Proença (2015) foi de Rosenildo Franco⁹⁹.

⁹⁸ Na obra de Manito- Foi no Bairro do Jurunas: A trajetória do Rancho Não Posso Me Amofiná (2000) na página 356 consta o nome de Edgar Augusto como um dos compositores deste samba, entretanto, como não consta o nome de Edyr Augusto (irmão de Edgar) acredito ter sido um lapso do autor ou erro de grafia (Nota da autora).

⁹⁹ Em Oliveira (2006) consta como o autor do enredo - Paulo Afonso Campos de Melo (Nota da autora).

Definido o enredo, os compositores se reuniam periodicamente, “Cada um escrevia uma frase, abordava. Daqui a pouco ficou aquela colcha de retalhos. Foi se reunindo e nós tivemos muita sorte porque deu tudo certo” (PROENÇA Edgar Augusto, 2015, p. 6). Eis a “colcha de retalhos”, a letra do samba.

Estrelas semeadas no infinito/cobrem pastores da noite

Olha o Quem vem tão bonito/

faz o samba amanhecido amanhecer

Levanta meu povo e abre os braços/

Vem ver, vem ver/vem ver.

Queria ter um rio de dinheiro/e um quarteirão de mulher

Queria ver do céu chover cerveja/ ser rei só por um dia

Pra fazer o que quiser

É paid'égua ou não é / É paid'égua ou não é

Quem está no samba tem que ter fogo no pé

É paid'égua doutor /é paid'égua doutor

Paid'égua é fazer amor com meu amor

Paid'égua é não ter régua e compasso

Pra medir o teu abraço / na medida que eu quiser

Paid'égua é tomar uma na esquina/

Jogar na loto e acertar na quina

Paid'égua é curtir a juventude

Paid'égua é saber envelhecer

Contemplar bumbum de fora

Comer/ comer/comer.

O trabalho para a composição deste samba não foi fácil “Cada um tinha uma coisa que não encaixava no conjunto. É muito difícil você fazer um negócio desses. E aí, nós resolvemos fazer o seguinte: eu e o Maranhão começamos e depois os outros prosseguiram cada um com seu pedaço” (OLIVEIRA, 2015, p.12).

As diversas sugestões não conseguiram juntar-se musicalmente, na primeira tentativa. A presença num trabalho coletivo tão amplo não fazia parte da experiência de nenhum participante do grupo. Depois de vários encontros noturnos, nas semanas seguintes, afinal, resolveu-se delegar a Antônio Carlos Maranhão e Edyr Proença a tarefa de escolher e costurar os pedaços apresentados por cada compositor. A minha parte letra e música, ficou abrindo o samba (OLIVEIRA, 2006, p.180).

A parte que inicia o samba é a seguinte:

Figura 11 – Partitura Paidégua (início)

Paid'égua 1

Es tre las se me a das noin fi ni to co brem pas
 7 to res da noi te o lhao Quem vem tão bo ni to
 13 faz o sam baa noi te ci do a ma nhe cer le van C ta meu
 19 po vo ea bre os bra ços vem ver vem ver vem ver

Ele fez a parte da continuação. Com isso, se abriu um caminho melódico que o samba podia seguir com harmonia [...] Assim foi feito o samba, foi feito aos pedaços. Mas para poder juntar na mesma música, você tem que ter harmonia, você não pode juntar aleatoriamente os vários pedaços. Por isso, o que eu fiz com o Maranhão, foi o que possibilitou acrescentar musicalmente os pedaços que vieram depois, senão como fazer o entrosamento? Isso no caso do Paid'égua, da forma como foi feito (OLIVEIRA, 2015, p. 13).

Eis a continuação dos outros compositores:

Figura 12 – Partitura Paidégua (continuação)

25 le van ta meu po vo ea breos bra ços vem
 30 ver vem ver vem ver que ri
 34 a ter um ri o de di nhei ro eum quar tei
 39 rão de mu lher que ri a ver do céu cho ver cer ve ja ser um
 45 rei só por um di a pra fa zer o que qui seeeeeeeer e é pai
 50 d'é guaou não é é pai d'é guaou não é quem tá no sam

Paid'égua

54 *Dm* *G7* *Gm* *C7* *F*
ba tem que ter fo go no pé é pai d'é gua dou tor

59 *G7* *C* *A7* *Dm* *G7* *Gm* *3*
é pai d'é gua dou tor pai d'é gua é fa zer a mor com meu a

65 *C7* *F* *G7* *C* *A7* *Dm*
mor é pai d'é gua dou tor é pai d'é gua dou tor pai d'é gua é fa

71 *G7* *C* *A7* *Dm* *G7* *Dm* *3*
zer a mor pai d'é gua é não ter ré gua e com pas so pra me

77 *G7* *3* *C* *E7*
dir o teu a bra ço na me di da que eu qui ser pai d'é gua é to mar

83 *Am* *D7* *G7*
uma na es qui na jo gar na lo toe a cer tar na qui na

89 *F* *G7* *C* *E7*
pai d'é gua é cur tir a ju ven tu de pai d'é gua é sa ber

95 *Am* *A7* *F* *F#* *C*
en ve lhe cer..... com tem plar bum bum de fo ra

101 *A7* *Dm* **1.** *G7* *C* **2.** *G7* *C*
co mer co mer co mer mer co mer

O processo criativo coletivo deste samba que foi iniciado por Alfredo Oliveira, se reveste de peculiaridades que são explicadas desta forma.

A matriz, em música o movimento fundamental de progressão melódica ou harmônica, que determina o ritmo maior da peça e dita seu alcance, nasce do pensamento e sentimento do compositor, mas, no momento em que este a reconhece como um símbolo individual e estabelece seu contorno, ela se torna a expressão de uma Idéia (sic) impessoal e abre, para ele e para os

outros, uma mina profunda de recursos musicais. Pois a forma dominante não é essencialmente restritiva, mas fecunda (LANGER, 2011, p.130).

A análise estrutural mostra que este samba apresenta uma simetria em sua forma, sendo estruturado inicialmente com sua seção A, seguida de um primeiro refrão e uma seção B, seguida de um segundo refrão distinto. Ambos são melodicamente fortes, ressaltando o linguajar local “Pai’égua”, que justifica o título do samba. Os respectivos refrões também se caracterizam pela presença de acordes que não pertencem à escala da tonalidade do samba.

A tonalidade é Dó Maior, apresentando ritmos sincopados. A harmonia se processa em volta do Campo Harmônico sem modulações e melodia simples sem intervalos compostos. Primeiro acorde de Dó, seguido da dominante representado por Gsus (V), e retornando a sua tônica. No compasso 7 temos a dominante secundária com preparação para o IIm, no compasso 12 a dominante com sétima preparando o I grau no compasso 16. Nos compassos 82 e 83 há uma ponte com dominante secundária, preparando a relativa da tônica que aparece no compasso 84. No final do primeiro refrão temos um acorde de Gm (sol menor) que não pertence à tonalidade de Dó maior. O mesmo acontece no segundo refrão, onde um Fá sustenido diminuto aparece servindo de passagem para a tônica trazendo novidades sonoras e criatividade para a construção de um novo refrão.

As divergências com respeito às partes do samba (que acredito sejam provocadas talvez pelo tempo) acontecem em alguns momentos, um deles nesta declaração de Edyr Augusto Proença.

*E aí nos fizemos uma letra e quando chegamos lá começaram... Nós cantamos, mas ninguém tinha nada pronto, só nós e aí começamos a mostrar nosso samba e vieram *colaborações graças a Deus, desse e daquele, tá entendendo? E acabaram compondo a letra e eu acho que a maior motivação melódica é do meu pai. E na letra eu deixei alguns pedaços que ficaram meus, sobretudo um pedaço que é muito forte que cantam ‘ É paid’égua doutor, é paid’égua doutor, pai d’égua é fazer amor com meu amor (...). Esse pedaço era meu, muito forte, que ensejava muito canto na multidão...* (PROENÇA, Edyr Augusto, 2015, p. 7).*

Partes dos significados da palavra paid’égua são definidas no samba: para Davi Miguel – “paid’égua mesmo - é mulher e dinheiro no bolso”; Para Edyr Proença – “paid’égua, é saber envelhecer”; Para Antônio Maranhão – “paid’égua, é ver a cerveja rolar no reinado da folia”; Para Laury Garcia – “paid’égua, é acertar na Quina e na Loto e contemplar bumbum de fora”; Para Ronaldo Franco – “paid’égua, é fazer amor com a

bem amada, ter o carinho na medida que quiser. ” Para Edyr Augusto – paid’égua, é curtir a juventude (OLIVEIRA, 2006, p,180).

Pode-se definir quem escreveu as partes relacionadas, observando-se os critérios de significados de cada compositor para “paid’égua”, entretanto as informações de Laury Garcia concedidas em sua entrevista (2015) divergem com respeito ao trecho que ele compôs, pois mostra um acréscimo na letra.

Jogar na Loto e acertar na quina, e essa outra parte que eu vou contar agora, que eu não fechava, lutando, lutando, não saía. ‘É agora? E agora? O samba está muito grande.’ Aí, eu fui lá no Ranolfo¹⁰⁰. ‘Espera aí que eu vou no banheiro e já volto.’ Quando voltei de lá eu cantei pra eles: ‘Contemplar bumbum de fora. Comer, comer, comer.’. Aí foi uma gritaria! Todo mundo aplaudiu! Todo mundo gostou, porque terminou fechando o samba (GARCIA, Laury, 2015, p. 9).

Com relação à parte da letra que diz: *paid’égua é fazer amor com meu amor* segundo Edyr Augusto é da sua autoria e foi escrita originalmente como: *É paid’égua doutor, é paid’égua doutor, paid’égua é fazer amor com meu amor*. E outro trecho que fala: *comer, comer, comer* também é dele. Com relação a esse trecho (*comer, comer, comer*) Edyr lembra que deturpam a letra “coisas de carnaval” (PROENÇA, Edyr Augusto, 2015).

Era necessário que se unissem as diversas partes, e essa tarefa ficou a cargo de Antônio Maranhão e Edyr Proença. O samba apresentou uma boa qualidade, obtendo sucesso nas rádios, bares e festas (OLIVEIRA, 2015).

Estão ali vários estilos, de cada pessoa, a tendência de cada pessoa. O doutor Alfredo, com aquela... Elegância poética de ‘Estrelas semeadas no infinito, cobrem pastores!’. Olha que inventão bonito. Eu achei aquilo maravilhoso. Foi uma introdução do Alfredo que estimulou os outros. Égua uma pintura dessas ninguém pode ficar por baixo... (PROENÇA, Edgar, 2015, p.9).

A respeito desta introdução, Edgar Augusto (2015) ainda opina que, em relação aos compositores o clima era de “alegria”, e que embora a abertura solene do Alfredo não combinasse com “Queria ter... De um céu chover cerveja e ter um quarteirão de mulher”, acredita que essa abertura foi uma necessidade de expressar a grandeza da escola, que “... estamos aqui, nós somos bons [...] mas nos somos uns sacanas também, porque nos somos carnavalescos” (PROENÇA, Edgar, 2015, p.10).

¹⁰⁰ Bar do Ranolfo – situado ao lado da sede do Quem São Eles é tradicional ponto de encontro dos participantes e amigos desta escola de samba (Nota da Autora).

O clima na ala dos compositores era fraternal. Alguém vinha com uma frase, outro opinava que não ia ficar bom, porque ia “quebrar”. Outro vinha e dizia pra colocar a melodia. O fato é que os compositores ficaram em torno de três semanas para aprontar o samba (PROENÇA, Edgar, 2015).

Depois de pronto Paid’égua ficou um samba de vários autores “(...) mas o que eu posso dizer a bem da verdade, é que eu e o meu pai levamos o samba pronto, mas que evidentemente obedecemos à ideia. [...] Eles enxertaram dentro desse tema, e a harmonia reuniu a turma...” (PROENÇA, Edyr Augusto, 2015, p. 7).

Nota-se infelizmente, que não existe indicação de quem compôs a frase *Quem tá no samba tem que ter fogo no pé*. O fato é que, “ficou tudo certo.”. “O samba precisava ser gravado, e na ausência do cantor oficial da escola – Fernando Gogó de Ouro, Edgar Augusto gravou o samba e convidou o Théo Pérola Negra.” (PROENÇA, Edgar, 2015, p. 6).

Por essa época existia em Belém um cantor que Edgar Augusto (2015) assim descreve “era um cantor famoso de samba da época, que já morreu, e o Roberto Ribeiro tinha um jeito bom de cantar, parece que ele cantava sorrindo”. Então, Edgar chegou à casa do Théo e disse: “Théo! Tá aqui aprende o samba. Eu quero que tu graves esse samba com se fosses um Roberto Ribeiro. Théo! Tu conheces o Roberto Ribeiro, eu quero que tu graves mais ou menos nessa linha” (PROENÇA, Edgar, 2015, p. 6).

O samba foi realmente gravado pelo Théo, foi prensado e começou a ser vendido no bairro do Umarizal por vendedores que ficavam nas esquinas. O “compacto” teve uma boa vendagem e o Quem São Eles conseguiu assim angariar algum dinheiro extra. Várias pessoas fizeram camisetas com frases da letra desse samba e venderam muito, sem que a escola tivesse algum lucro (PROENÇA, Edgar, 2015).

No desfile oficial realizado no dia 8/2/1986 – sábado gordo, a ficha técnica do desfile da escola estava preparada do seguinte modo:

Império de Samba Quem são Eles. Enredo: Paid’égua’. Brincantes: 2.000. Carnavalesco: Paulo Afonso de Melo. Samba-enredo: Alfredo Oliveira, Antônio Carlos Maranhão, Davi Miguel, Edyr Augusto, Edyr Proença, Laury Garcia, e Ronaldo Franco. Puxador oficial Théo. Porta Estandarte: Haroldo. Mestre-sala: Fernando. Porta-bandeira: Margarida. Bateria: 200 ritmistas. Chefe da bateria: Cibalena (OLIVEIRA, 2006, p.182).

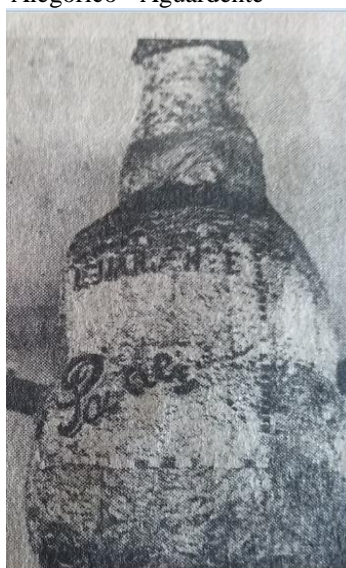
FOTOGRAFIA 27 - Carro Alegórico - Fazer amor com Amor



Fonte: Acervo Bichara Gaby - A Província do Pará – 1º cad. p. 10 - 6/2/1986

O desfile do Quem São Eles iniciou com a comissão de frente composta por componentes da velha guarda da escola. Um dos destaques foi Waldemar Henrique em pessoa representando “paid’égua é saber envelhecer”. Como alegorias: garrações de cachaça, cerveja dentro de tulipas, moedas, cartões da Loto, mulheres de topless e bumbum de fora (OLIVEIRA, 2006).

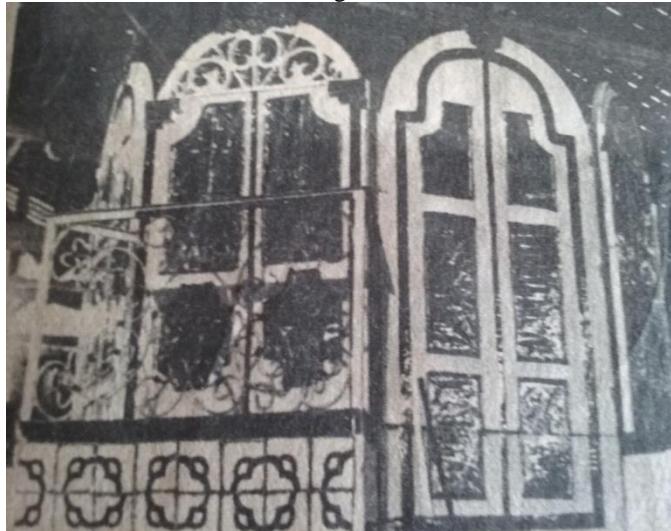
FOTOGRAFIA 28 - Carro Alegórico - Aguardente



Fonte: Acervo Bichara Gaby - A Província do - 1º cad. p. 10 - 6/2/1986

O Quem São eles desfilou com cinco carros e 18 alas, sendo as principais: Tomar Uma; Chover Cerveja; Paid'égua; Seresteiro; Feirante. A Bateria desfilou com 250 integrantes, sob o comando de Ademir da Marcação e Cibalena (MANITO, 2000).

FOTOGRAFIA 29 - Carro Alegórico - Saber envelhecer



Fonte: Acervo Bichara Gaby - A província – 1º cad. p. 10 - 6/2/1986

O Império de Samba Quem São Eles ficou em 4º lugar na apuração final do desfile, mas para alegria da escola e principalmente de seus compositores, Paid'égua recebeu a nota máxima no quesito samba enredo (OLIVEIRA, 2006).

Paid'égua continua a ser cantado pelo povo paraense e sempre com deturpação naquele momento do “Comer, comer, comer!” (PROENÇA, Edgar, 2015).

3.6. O SAMBA ENREDO SONHO CABANO

Se tivermos a curiosidade de ler sobre a história da música em seus períodos e seus compositores, veremos o quanto a música tem sido usada em adequações artísticas, sociais, políticas e históricas. A este respeito, Langer expressa que,

(...) a gama de formas musicais, como a diversidade de experiências vitais é enorme, abarcando paixões extravagantes que só podem ser apresentadas em escala grandiosa, e também a vida emotiva profunda, não espetacular, que exige símbolos sutis, intrincados e auto-suficientes (sic) intensa e qualquer outra coisa, menos vaga, para sua articulação (LANGER, 2011, p164).

Em 1985, uma escola de samba de Belém do Pará trouxe para a avenida o movimento revolucionário paraense conhecido como *Cabanagem*. Segundo Oliveira (2006), neste ano este movimento fez o seu sesquicentenário e se processou em Belém

uma série de eventos para comemorar a data; entre esses, a inauguração do Monumento à Cabanagem obra de Oscar Niemeyer¹⁰¹, pelo então governador do estado, Jader Barbalho (OLIVEIRA, 2006).

Cabanagem, palavra derivada de cabana, termo até então inusitado na Amazônia. Palhoça, barraca, tejupá eram, na realidade, os sinônimos de que se serviam os nativos para denominar as suas casas construídas com material da floresta (MOREIRA, 2012, p.145).

Em sete de setembro de 1822 o Brasil se torna independente de Portugal. O Pará, no entanto, preferiu continuar ligado a Portugal. Este impasse gerou uma série de fatos políticos sociais que culminaram com o movimento denominado Cabanagem no período de 1835 a 1840 (MOREIRA, 2012).

Os que lutaram nesta contenda passaram a ser conhecidos como cabanos. Na realidade, os rebelados não se consideravam cabanos, mas sim “patriotas” inclusive essa era a senha que os revoltosos usavam entre si em suas identificações. A revolta teve início em sete de janeiro de 1835 (MOREIRA, 2012).

Na madrugada de 7 de janeiro de 1835, enquanto a cidade dormia, quatro colunas de homens armados atacavam Belém. Desencadearam a partir daí a mais sangrenta e importante insurreição popular do império brasileiro. Mas a Cabanagem não se restringiu aos cinco anos de luta intensa entre rebeldes e legalistas. Suas origens podiam ser fixadas no momento em que Estado português assumiu o controle absoluto da economia amazônica e impediu os possíveis protestos através de uma opressiva ditadura política. A ‘inteligência’ nacional procurou revelar essa dominação, tornando-a um fato preferencialmente político, mas a revolta só irrompeu depois de uma irreversível polarização entre possuidores e despossuídos (PINTO, Dossiê 9/ Jornal Pessoal – Cabanagem 180 ANOS).

Os descontentes se dividiam: por um lado, o povo que vivia em extrema condição de miséria, constituído por índios, negros e caboclos e por outro lado, a classe da elite representada por fazendeiros e comerciantes que almejava maiores poderes de decisão (MOREIRA, 2012).

Foram várias as causas determinantes desta revolução que se resumem em uma “... a terrível anarquia que assolava a capital e toda província, nas mais francas manifestações” (VIANNA, Pontos da História Do Pará, apud PINTO, p. 31).

Considera-se como pródromos da Cabanagem a tragédia do Brigue Palhaço (navio José Diligente) ocorrida em 1823 quando 252 presos políticos, “a maioria

¹⁰¹ Arquiteto brasileiro (1907-2012). ”Foi arquiteto brasileiro. Responsável pelo planejamento arquitetônico de vários prédios de Brasília, capital do Brasil. Possui mais de 600 projetos em todo o mundo. É um dos maiores representantes da arquitetura moderna da história. Tem como característica principal o uso do concreto armado para suas construções, com seu estilo inconfundível”. Fonte; e-Biografias. Disponível em www.e-biografias.net/oscar_niemeyer/ Acesso em 7/04/2016.

soldados do 2º Regimento de Artilharia de Belém” morreram após serem jogados no porão deste navio que era comandado pelo Tenente Joaquim Lúcio e Araújo (MOREIRA, 2012).

FOTOGRAFIA 30 - A tragédia do brigue Palhaço¹⁰²



A partir deste momento o movimento se intensificou e em 1835 eclode a revolta.

Se antes os paraenses opunham-se à tirania portuguesa, os libertadores do Rio de Janeiro, senhores da nova ordem política – contra quem os cabanos, em última análise insurgiram-se apenas 12 anos depois – iniciavam de forma desastrosa e lamentável a conquista das mentes e dos corações dos compatriotas nortistas. O Grão Pará a bem da verdade, foi desde então abandonado pelo poder imperial (MOREIRA, 2012, p. 257).

Muitos foram os nomes que fizeram e ficaram na história da Cabanagem que ao terminar não conseguiu seus objetivos¹⁰³. Ao final da rebelião, o vencedor, foi o Marechal Soares Andréa, presidente da Província que, em dois de Março, na primeira sessão da Assembleia resumiu desta forma, o terror que foi a Cabanagem.

Não farei a exposição detalhada dos horrores de tal revolução espantosa em que o barbarismo parecia querer devorar de um só trago toda a civilização existente; direi somente em resumo alguma coisa de seus resultados gerais. `A exceção da vila de Cameté, freguesia de Abaeté, praça de Macapá, e das vilas e pequenas povoações do rio Xingu, não me consta que alguma outra parte desta vasta Província escapasse ao furor dos malvados. Assim foram destruídos em sua maioria os engenhos e fazendas, dispersos ou mortos os seus escravos, consumidos os gados de criação, extinta até a sementeira dos gêneros mais preciosos ao sustento ordinário. Há distritos onde não deixaram

¹⁰² Disponível em: <http://jesocarneiro.com.br/memoria/a-tragedia-do-brigue-palhaço.html>

¹⁰³ Fonte: Sua Pesquisa. Cabanagem. A história da Cabanagem, causas, objetivos, revolta regencial, os cabanos, Brasil Império. Disponível em: www.suapesquisa.com/historiadobrasil/cabanagem.htm

vivo nem um só homem branco; por toda parte sente-se falta de população em todas as classes (RAIOL, 1970, p. 976, vol.3, apud MOREIRA, 2012, p. 390).

3.6.1. Fatos determinantes na escolha do enredo

A escola de samba Acadêmicos da Pedreira tinha (como já abordado anteriormente) a fundamentação “de enredos políticos, que denunciasses: denunciar, mas anunciar, esse era o binômio”. Aproveitando o ensejo dos cento e cinquenta anos da Cabanagem, a sua diretoria decidiu por esse enredo (BERBARY in ACADÊMICOS, 2015).

A ideia teve início em uma conversa entre o presidente da escola, Waldir Fiock, Regina Alves e o escritor, jornalista e pesquisador Carlos Rocque. Ao expor a ideia do tema, Carlos Rocque ponderou que a ideia era boa. Este jornalista estava à frente dos festejos da Cabanagem e era um dos seus historiadores (ALVES, in ACADÊMICOS, 2015).

O que Carlos Rocque propunha, no entanto, era que o enredo não mostrasse a realidade! “Olha! Não levem assim porque vocês vão se dar mal. Vocês tem que falar de sonho cabano, que aí vocês não vão estar presos à realidade” (ALVES, in ACADÊMICOS, 2015, p. 5).

Então foi um negócio de uma sacada genial, que foi acho a melhor coisa que aconteceu, que ai se trabalhou com um sonho. Qual era o sonho da Cabanagem? - Liberdade e justiça social [...] autoestima. Foi uma coisa boa porque realmente deu uma outra direção... (ALVES, in ACADÊMICOS, 2015, p. 5).

Outra contribuição foi dada por outro jornalista, escritor e pesquisador paraense Walcir Monteiro, estudioso da Cabanagem; segundo ele, nesta revolução, existia uma associação de mulheres cabanas, cujo objetivo era arrecadar dinheiro para o movimento. O esclarecimento deste pormenor deu origem a uma ala no desfile do *Sonho Cabano* (ALVES, in ACADÊMICOS, 2015).

A partir daí, elaborou-se a sinopse do *Sonho Cabano* que em sua introdução explica o que a diretoria da escola idealizou:

No ano em que os paraenses comemoram o sesquicentenário da Cabanagem, o Grêmio Recreativo Acadêmicos de Samba da Pedreira associa-se ao trabalho de resgate histórico do real sentido do movimento - tanto tempo estigmatizado pela história oficial - levando à avenida o 'Sonho Cabano'. Como o próprio nome indica, não se trata de uma reconstituição histórica da revolução cabana: mesclando a proposta de levar ao povo, episódios de sua própria cultura com a fantasia típica do carnaval, aborda-se a questão pelo

ângulo do sonho de justiça, liberdade, igualdade e paz que está na raiz das lutas de Batista Campos, Vinagre, Angelim e de milhares e amazônidas que jogaram a própria vida na defesa de sua terra. Passados 150 anos, o sonho continua irrealizado. O Pará continua esperando a redenção, enquanto assiste à exploração de suas riquezas sem, com isso, usufruir benefícios significativos. A prepotência dos que, ao tempo da Cabanagem, bombardeavam Belém e ostentavam colares feitos com orelhas secas de paraenses massacrados, se traduz hoje na cobiça dos que só pensam em exaurir as reservas minerais, a floresta, na sem-cerimônia com que surgem projetos de redivisão do Estado, privando-o do que tem de melhor. Ao apresentar o 'Sonho Cabano, o Acadêmicos segue a trilha iniciada por Jorge Hurley¹⁰⁴, em 1936, com o primeiro trabalho que, dedicado à juventude do Pará, mostrava que os cabanos não eram os bandoleiros sem ideal da história escrita pelos vencedores, mas sim, o fruto de uma situação de opressão, na qual não lhes restou mais do que seguir o preceito bíblico: 'Se queres a paz, prepara a guerra'.

O processo para a materialização desta sinopse não foi fácil. Os dirigentes do Acadêmicos se depararam com o problema “Como procede, quer dizer, como transformar isso no concreto, sem deixar de ser carnaval, sem passar para ser essa história de ser. A realidade” (BERBARY, in ACADÊMICOS, 2015, p. 6).

Partiram então da ideia principal, que era a Cabanagem. “O cabano foi escravizado, derrotado. Na verdade, o cabano era o paraense, era o povo no poder. Nós tínhamos que culminar com o povo no poder” (BERBARY, in ACADÊMICOS, 2015, p. 6).

Também se fazia uma reflexão: “O povo da Pedreira nem sabia o que era Cabanagem, e se perguntassem o que é isso? Por que se estava levando esse tema para o carnaval?” (FIOCK, in ACADÊMICOS, 2015, p. 6).

A decisão foi mostrar alguma coisa dentro do contexto Cabanagem, mas de uma forma diferenciada da história. Por exemplo: houve o massacre do Brigue Palhaço, mas na avenida se idealizou um navio transparente, como se fosse um navio fantasma e os prisioneiros querendo sair dos porões.

Mas, o que acontecia sempre? Havia sempre o aspecto da glória do corpo e ele dava a volta por cima. Então logo a seguir vinham os outros carros. Lembra daquela história? Aqueles tripés que nós colocamos, por exemplo, que já vinha assim no sentido da liberdade; veja! Ele começa preso, massacrado, ressuscita e é glorificado quer dizer, é mais ou menos essa nuance na avenida (BERBARY, in ACADÊMICOS, 2015, p. 6).

¹⁰⁴ Jorge Hurley “lançou-se ao esmerilhamento da Cabanagem, nas suas origens, nos seus episódios, nas suas consequências. No arquivo de Belém fez colheita magnífica, selecionada. Escreveu, então uma trilogia interessantíssima, de que nos manda o primeiro tomo sob o título Traços cabanos” (PINTO, Dossiê9/Jornal Pessoal. Cabanagem/180 anos).

Ao se ter conhecimento da sinopse do Sonho Cabano, percebe-se que existe uma clara conexão não só relativa à Cabanagem como também a problemas historicamente opressivos enfrentados pelo Estado do Pará. Alie-se a isso, o grave momento político pelo qual passava o Brasil com a instalação da Ditadura militar em 1964, embora que neste ano de 1985 ocorresse a abertura política através das *Diretas Já* e a eleição de Tancredo Neves para presidente da República.

No dia 15 de novembro de 1984, a emenda Dante de Oliveira, que iria restabelecer as eleições diretas para presidente, foi rejeitada pelo Congresso Nacional. Começou então a batalha para eleger Tancredo Neves indiretamente através do colégio eleitoral parlamentar. No dia 15 de novembro de 1984, o candidato da situação, Paulo Maluf, perdeu de goleada. O povo exultante cobriu-se com a bandeira brasileira e subiu a rampa do Congresso [...] O adeus da ditadura terminou repercutindo no carnaval de 1985 (OLIVEIRA, 2006, p.159).

3.6.2. O processo criativo do Sonho Cabano

A escolha de Alfredo Oliveira para criar o samba do Sonho Cabano foi uma ideia de Paulo Chaves Fernandes que era secretário de cultura “Quem faria essa ideia, botaria essa ideia que a gente tinha, ideia louca vamos dizer assim, aquele sonho de fazer. Ele (Paulo Chaves) disse: ‘Tem, e eu levo pra tu falares com o Alfredo’...” (FIOCK, in ACADÊMICOS, 2015, p.8).

Depois da conversa, Alfredo Oliveira e os diretores foram convidar Paulo André Barata “O Alfredo ficou empolgado, ele se encarnou no que a gente sonhou, como o Paulo também (Paulo André). Eles fizeram super-rápido” (FIOCK, in ACADÊMICOS, 2015, p. 8).

O desafio de compor Sonho Cabano me deixou igualmente excitado, ao sabor dos impulsos de ufanismo e cultura política. Julgo sempre indispensável sonhar, preservar a utopia do poder nas mãos do povo. Inclusive, anteriormente, abordara a Cabanagem em trechos de livros escritos por mim como *O touro passa?*(Grafisa, 1981) e *Belém, Belém* (Falangola, 1983) (OLIVEIRA, 2006, p. 160).

A composição do Sonho Cabano foi iniciada também pela releitura de algumas obras sobre o tema Cabanagem, entre essas obras Oliveira destaca: *Compêndio das Eras da Província do Pará*, de Antônio Ladislau Monteiro Baena; *Motins Políticos*, de Domingos Antônio Raiol - Barão de Guajará; *Cabanagem, o povo no poder*, de Júlio José Chiavenato. Além dessas obras Oliveira consultou pesquisas de Carlos Roque e Pasquale di Paolo (OLIVEIRA, 2006).

As vivências políticas de Oliveira, juntamente com antigos companheiros do PCB (Partido Comunista Brasileiro), as leituras sobre o tema, a sinopse e a ideia de um cabano não derrotado como queria a diretoria da escola, se constituíram na inspiração para compor a melodia e a letra de *Sonho Cabano*. A partir desta fundamentação Oliveira foi compondo o samba “Fui compondo letra e música progressivamente” (OLIVEIRA, 2006, p. 160).

A composição de um samba de enredo como já comentado, não parece uma tarefa fácil, é de se imaginar a responsabilidade que é assumida no momento em que o compositor aceita esta tarefa. Talvez por sentir este peso da responsabilidade é que Alfredo Oliveira pensou em dividi-la com mais alguém “Não ousei permanecer sozinho, precisava do apoio de uma parceria” (OLIVEIRA, 2006, p. 160).

(...) gostava de fazer música e letra, mas, às vezes mostrava pra uma pessoa e se essa pessoa me oferecia ou me propunha uma alteração que me convencesse, eu fazia a alteração e, logicamente, a pessoa entrava na parceria. Foi o que aconteceu com o Marco André na Chuva. e com o Paulo André no Sonho Cabano, que eu lhe mostrei já musicado e letrado. Ele me propôs duas alterações que eu achei muito boas, e aí eu as incorporei e dei parceria pra ele (OLIVEIRA, 2015, p.6).

O samba em construção foi levado então para o compositor Paulo André Barata. Os dois já se conheciam de longa data, desde o tempo em que Rui Barata, pai de Paulo André era vivo. Ao ver o samba, Paulo André gostou. Algumas mudanças foram propostas por Paulo André e aceitas pelo parceiro (OLIVEIRA, 2015).

Referindo-se à colocação da palavra *Vingança* que só aparecia uma só vez, Paulo André optou pela repetição, ficando: - *Vingança, vingança, vingança!* Também repetiu - *É festa, é festa, é festa*, que só aparecia uma vez (OLIVEIRA, 2015).

Esta mudança embora pareça de pequena importância, reforçam os argumentos da ideia da sinopse e da adesão do público ao sentimento de união ao momento político que se vivenciava no Pará e no Brasil.

Percebe-se mais uma vez, que Alfredo Oliveira inicia o processo criativo musical e Paulo André incorporando a ideia lítero musical realiza a substancial introdução. Esta forma é explicada também em Langer.

De fato, é quando a primeira semelhança da forma orgânica é alcançada que uma obra de arte exhibe suas possibilidades simbólicas gerais, como uma enunciação feita de maneira imperfeita ou mesmo meramente indicada, mas compreensível em sua intenção geral [...] Na música, o movimento fundamental tem esse poder de plasmar a peça toda através de uma espécie de lógica implícita, que todo trabalho artístico consciente serve para tornar explícita. A exigência implacável no tocante às faculdades do músico surge

principalmente da riqueza de possibilidades que residem numa matriz desse gênero e que não podem todas serem realizadas, de maneira que cada escolha é também um sacrifício (LANGER, 2011, p.129).

Feitas as alterações, Alfredo Oliveira aprovou “Aí eu achei aquilo interessante e falei pro Paulo: ‘Então você vai entrar como meu parceiro nesse negócio aí!’. Porque, era uma alteração importante, apesar de que ele nem exigia nada” (OLIVEIRA, 2015, p. 09).

Sonho Cabano estava pronto. Sua letra fala da Cabanagem de forma não derrotista. O samba conclama o povo para a luta dos ideais cabanos: igualdade, justiça social e autoestima enquanto subjetivamente conclama a uma luta pela Democracia.

Eis a música:

Sonho Cabano

1

can ta pe drei ra põe a mor na me mó
ria a noi teé be.....la
 o ca ba noé his tó.....ria o so
 nho re be la doi lu mi nou co briu a ma tae se mi rou no ri o mar
 ru fam tam bo res ca ba.....nos
 gló riaó grão pa rá..... meu pa rá cho veu te mor na ri
 que za dos pa lá cios ca lou o san gue ca da bo ca de ca nhão
 ta pu.....ios e ne gros a rei nar
 de tra bu co na mão bu co na mão
 vin gan ça vi gan ça vi gan.....ça

2

59 cha ma o bri gna lha.....ço gue rrei ro da li ber da

65 de fe reo ar da ser vi dão nos a rrai ar da ci da..... de é

71 fes ta é fes ta é fes..... ta nos qui lom bos e ro

77 ças nas vi e las e co ças co ra ção dean ge lim

83 can ta pe dre i.....ra pôe a mor na me mó ria

90 a noi te be.....la o ca

96 ba noé his tó.....na nia ô ô ô ô im

102 pe ra dor mu ru cu tu em Na za ré pa ra

108 en se quan do quer não tem me do nem se nhor im pe ra dor

FOTOGRAFIA 31 – Vinil Sonho Cabano



Fonte: Acervo Alfredo Oliveira

Na análise estrutural observei que este samba aparece na forma rondó. O 1º refrão com 16 compassos, seção A com 24 compassos. O 2º refrão com 10 compassos. Seção B com 29 compassos, 3º refrão (o mesmo refrão inicial com 16 compassos) e finalizando, uma coda que é também refrão com 12 compassos. Os refrões são fortes, marcados pelos contrastes rítmicos se tornando o elemento principal do samba, diferenciando-se das seções A e B que nos apresentam características melódicas. As repetições e os contrastes das seções nos possibilitam a visualização e audição das partes que compõem este samba de enredo.

A harmonia envolve características tonais, composta pelos acordes principais da tonalidade tônica, subdominante e dominante, com aparecimento do acorde dominante secundário do acorde de segundo grau.

Os fundamentos que moviam a existência do Grêmio Recreativo Acadêmicos da Pedreira enquanto escola de samba que se propunha “a denunciar, mas anunciar” estavam justificados. Eis a letra:

*O sonho rebelado iluminou
Cobriu a mata e se mirou no Rio Mar¹⁰⁵
Rufam tambores cabanos
Glória ó Grão Pará! Meu Pará.
Choveu temor na riqueza dos palácios
Calou o sangue cada boca de canhão
Tapuios e negros a reinar
De trabuco na mão
Vingança! Vingança! Vingança!
Clama o Brigue Palhaço,
Guerreiro da Liberdade,
Fere o ar da servidão,
Nos arraiais da cidade.

É festa! É festa! É festa!
Nos quilombos e roças,
Nas vielas e choças
Coração de Angelim*

¹⁰⁵ Substantivo masculino. O rio Amazonas por sua extensão. Fonte Disponível em: <https://www.google.com.br/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=0%20que%20significa%20rio%20mar> Acessado em 30/3/2016.

*Canta Pedreira,
Põe amor na memória,
A noite é bela,
O cabano é história*

*Ô,ô, ô Imperador,
Murucutu. Em Nazaré,
Paraense quando quer
Não tem medo nem senhor
Imperador.¹⁰⁶*

É importante fazer uma breve análise do texto onde a história se impõe:

O sonho rebelado iluminou, cobriu a matas e se mirou no Riomar - A Cabanagem traz um novo alento aos ideais dos socialmente injustiçados. O termo *iluminou* representa simbolicamente, a esperança de melhores dias. Esse ideal revolucionário se propaga através das matas e do rio Amazonas com seus afluentes, onde sobrevivia em condições de miséria - o povo das matas e dos rios.

Choveu temor na riqueza dos palácios - A revolução cabana tomou proporções dramáticas, com saques e homicídios que eram dirigidos principalmente à nobreza e à burguesia. *Calou o sangue cada boca de canhão* – Um dos costumes durante a revolta era colocar o inimigo cabano na boca de um canhão e o explodir.

Tapuios e negros a reinar de trabuco¹⁰⁷ na mão – A revolução cabana colocou por algum tempo o povo armado no poder.

Vingança! Vingança! Vingança! Clama o Brigue Palhaço – A tragédia do Brigue Palhaço que precedeu a revolução, ficou como um marco na história, conclamando justiça e vingança por seus mortos.

Guerreiro da Liberdade fere o ar da servidão, nos arraiais da cidade – Ainda se referindo à importância da tragédia do brigue Palhaço, que representa a liberdade através dos mortos em seus porões e que repercutiu por toda cidade.

¹⁰⁶ A letra corresponde à grafia original cedida juntamente com a sinopse, parte do acervo da Dr^a Regina Alves.

¹⁰⁷ Forma antiga de se denominar uma arma de fogo, que poderia ser um revólver ou uma espingarda. Fonte: Trabuco - Dicionário informal Disponível em: www.dicionarioinformal.com.br/trabuco/ Acessado em 31/3/2016.

É festa! É festa! É festa! Nos quilombos e roças, Nas vielas e choças, Coração de Angelim – Esse trecho alude aos festejos que ocorriam nos momentos em que os cabanos habitantes de casebres, cabanas e palafitas, obtinham vitórias. Angelim foi um dos seus maiores líderes.

Canta Pedreira, põe amor na memória, a noite é bela, o cabano é história - O samba faz uma saudação e um convite para que o povo do bairro da Pedreira se lembre do que foi a Cabanagem e cante o samba juntamente com a escola.

Ô,ô, ô Imperador, Murucutu. Em Nazaré, paraense quando quer, Não tem medo nem senhor Imperador - Alude à caminhada de cabanos do engenho Murucutu até a estrada de Nazaré, onde se encontrariam com outros grupos de rebeldes para atingir seus objetivos.

FOTOGRAFIA 32 – Engenho Murucutu.



Foto: Engenho do Murucutu em 1860 - fotografado por Felipe Augusto Fidanza

Cabem ainda neste ponto algumas considerações com respeito a significados: *Angelim* - Eduardo Nogueira Angelim (Aracati - CE 6/7/ 1814 – Barcarena - PA 20/7/1882). Angelim veio para o Pará fugindo de uma seca. Foi um dos presidentes desta província no período de novembro de 1835 a 9 de abril de 1836. Ganhou a alcunha de Angelim por ser uma madeira considerada muito resistente. Sua chegada deu-se por volta da década de 1820¹⁰⁸.

¹⁰⁸Fonte: Clássicos da Política Latino Americana – Estratégia & Análise. Disponível em: [estrategiaeanalise.com.br/clássicos-da-plitica-latino-ameriaca/Eduardo-nogueira-angelim-\(aracati-6-de-julho-1814-20-de-julho-de-1882-martircabano,8e9e](http://estrategiaeanalise.com.br/clássicos-da-plitica-latino-ameriaca/Eduardo-nogueira-angelim-(aracati-6-de-julho-1814-20-de-julho-de-1882-martircabano,8e9e). Acessado em 30/3/2016.

FOTOGRAFIA 33 - Cabeça de Angelim



Fonte: Acervo Bichara Gaby - O Liberal 18-02-1985, 1º cad. p.1

Murucutu – Esta palavra é uma corruptela do canto “murcutu” do pássaro coruja. O Engenho Murucutu era um engenho de cana de açúcar, está situado às margens do igarapé de mesmo nome, atualmente bairro do Curió-Utinga (periferia de Belém). As análises mais recentes datam o seu início em torno de 1610. Foi utilizado temporariamente em 1935 pelo movimento cabano liderado por Angelim e outro líder cabano de nome Galvão. A partir do Murucutu, iniciou-se uma caminhada com o objetivo de tomar a cidade de Belém.¹⁰⁹

Nazaré - Este termo tem várias significações em Belém do Pará. É nome de sua santa padroeira, nome de um bairro central da cidade e atualmente uma avenida que pela ocasião da revolta cabana era – a estrada de Nazaré.

Concluído o samba, restava a escolha do seu puxador. Para o carnaval de 1984 a diretoria do Acadêmicos havia pensado em trazer a cantora paraense Fafá de Belém para que cantasse na avenida o samba de enredo daquele ano – *Salve-se Quem Puder*. O convite foi declinado em vista de a cantora em questão já estar comprometida com o *Rancho Não Posso Me Amofiná* (ALVES, in ACADÊMICOS, 2015).

O *Salve-se Quem Puder* tinha como enredo uma sátira política em cima do fracasso econômico do regime ditatorial militar do Brasil. Fafá de Belém havia tomado uma postura política em prol das *Diretas Já*, e em decorrência dessa postura ela passou a ser conhecida como a “Musa das Diretas”. O interesse da diretoria do Acadêmicos se baseava justamente neste ponto (ALVES, in ACADÊMICOS, 2015).

¹⁰⁹Fonte: Sítio-escola do Murucutu - Historia. O Engenho do Murucutu: Um Patrimônio Histórico de Belém. Disponível em: <https://sites.google.com/sites/sitioescolaenghodomurucutu/historia>. Acessado em 30/3/2016.

A ideia de convidar Fafá de Belém partiu mais uma vez de Paulo Chaves e dessa vez, o convite não foi declinado. A cantora gravou o samba e não só aceitou o convite como também deu continuidade pelas Diretas Já. No ensaio geral do Sonho Cabano, a escola saiu do bairro da Pedreira, seguiu até a Praça da República e retornou para a Pedreira (FIOCK, in ACADÊMICOS, 2015).

Durante o trajeto, Fafá deu uma lição de cidadania “Tinham feito uma replantação da Praça da República, e ela com o microfone cantando ‘Olhem! Quem for paraense não pise na grama’. E o povo todo aqui sabe? Aquela coisa assim...” (BERBARY, in ACADÊMICOS, 2015, p. 12).

O desfile de 1985 aconteceu na Doca de Souza Franco

O Sonho Cabano entrou na passarela da Doca. Caía uma chuva miúda. Em vez de atrapalhar, servia para disfarçar as lágrimas dos que viveram momentos penosos impostos pela ditadura militar. Celebravam a alvorada democrática, cantando: Vingança! Vingança! Vingança! (OLIVEIRA, 2006, p. 166).

No início do samba, a cantora Fafá de Belém mais uma vez se posicionou pela volta da Democracia e pela defesa das riquezas do solo paraense. Ao iniciar o samba ela fez seu grito de guerra “Ai paraenses! Segurem nossas riquezas” (ALVES, in ACADÊMICOS, 2015)

O Acadêmicos foi a primeira escola a desfilar neste ano e levou para avenida em seu desenvolvimento:

1 - Comissão de frente - cabanos com trabucos nas mãos; trajando branco e vermelho, as cores da bandeira paraense;

2 - Carro Abre-Alas – Carro com cabanos (negros e tapuios) que percutiam tambores e a grande figura de um cabano¹¹⁰.

3 - Bateria - Com 200 ritmistas trajando fantasias semelhantes às usadas pela Guarda Imperial da época;

4 - Ala Portugueses - os detentores do poder no início da revolução. Traziam escudos portugueses;

5 - Ala Burguesia - precedida por casarões de luxo, estilo colonial.

6 - Ala Fazendeiros - representando o latifúndio;

¹¹⁰ Com relação à figura do cabano aconteceu um incidente: O encaixe de um dos braços da escultura (provavelmente o esquerdo), não funcionou e diante do desespero do carnavalesco Paulo Pontes e da diretoria do Acadêmicos, surgiu a ideia de se jogar um líquido vermelho que simulasse sangue e se fizesse uma atadura. Realizado o “curativo” a impressão é que o cabano estava com o braço amputado e sangrando, mostrando um maior realismo ao enredo (FIOCK e BERBARY in ACADÊMICOS, 2015).

7 - Ala Marinheiros - simbolizando as quadras da marinha imperial, com a qual os cabanos combateram de forma aguerrida;

8 - Carro Brigue Palhaço – A representação da tragédia ocorrida menos de 12 anos antes da deflagração da Cabanagem;

9 - Ala Cabanos Presos - Representava a o sofrimento pelo qual passou quem sonhou com sonhava com igualdade;

10 - Carro das cabanas - habitações dos cabanos: cabanas, palafitas, choupanas;

11 - Porta estandarte;

12 - Ala Cabanos Livres - A representação das primeiras vitórias dos cabanos. Tapuios e negros no poder;

13 - Ala Lavradores - A representação da questão agrária. Os instrumentos de trabalho se tornaram instrumentos de luta;

14 - Ala Pescadores - Os rios e igarapés eram um grande meio por onde os cabanos se deslocavam.

15 - Ala Vaqueiros - Os vaqueiros também foram personagens da Cabanagem;

16 - Ala Índios - Ala que representava os primeiros donos das terras e que se tornaram contingentes de revolucionários;

17 – Ala Novas Amazonas - A representação da figura feminina na luta pelos ideais cabanos. As mulheres cabanas doavam joias e dinheiro para ajudar o movimento cabano;

18 - Porta-Bandeira e Mestre Sala;

19 - Carro Ruínas do Murucutu – Representação de um dos pontos de abrigo dos revoltosos, que lá se reuniram para o levante da tomada de Belém em 14 de agosto de 1835;

20 - Ala dos Escravos Libertos – A esperança da liberdade chegou até os escravos que, muitas vezes no afã desta liberdade, matavam seus senhores e se juntavam às forças cabanas;

21 - Passistas;

22 - Ala Baianas – Simbolizaram as velhas escravas, que alcançaram sua libertação, mostrando que, “não tem mais medo, nem senhor”;

23 - Ala Cabanos Vitoriosos - Vestidos com roupas vermelhas que foram tingidas de urucum a mando de Angelim.

24 - Ala Novos Cabanos – O vermelho da Cabanagem se transforma no verde da esperança “... que o Pará possa cumprir seu destino e os paraenses possam viver como sonharam os cabanos. ”;

25 - Carro Memorial da Cabanagem – Construído pelo arquiteto brasileiro Oscar Niemeyer este monumento representa “a luta heroica da Cabanagem...”. Este carro estilizava um sol guarnecido por bandeiras vermelhas dos cabanos¹¹¹. Foi a grande mensagem que o Acadêmicos deixou a avenida.

Outra observação a se fazer sobre o desfile na Doca foi a absoluta preferência da intelectualidade presente ao tema e exibição da escola Acadêmicos da Pedreira. Com ‘Sonho Cabano’ a escola foi a preferida dos chamados intelectuais paraenses, muitos dos quais chegaram a invadir a avenida para se misturar entre os sambistas... (DIÁRIO DO PARÁ, Coluna Repórter DIÁRIO, apud OLIVEIRA, 2006, p. 170).

O samba de enredo *Sonho Cabano* extrapolou os limites do carnaval.

O Repórter 70 do jornal *O Liberal* informou que os trabalhos escolares passados aos alunos, no Colégio Nazaré dos maristas, requeriam a interpretação da letra do samba. O Diário do Pará também noticiou que o texto constaria da aula magna do historiador e crítico de arte Mário Barata sobre história e sociologia das escolas de samba a ser ministrada no Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (OLIVEIRA, 2006, p. 170).

A *Cabanagem* volta a ser um fato histórico e retorna para as páginas dos livros. *O Grêmio Recreativo Cultural e Social Acadêmicos da Pedreira* igualmente como a Cabanagem, não conseguiu alcançar seu mais alto objetivo – O Grêmio Recreativo Escola de Samba Não Posso Me Amofiná arrebatou o título, sobrando para a escola da Pedreira o terceiro lugar.

Na apuração dos votos, o quesito samba de enredo foi da responsabilidade de dois jurados: maestro João Bosco Castro e o compositor Albery, que aferiram as notas cinco e quatro, ficando no total a nota máxima *cinco* (MANITO, 2000).

Este samba quando cantado, evoca nos paraenses sentimentos altruístas de patriotismo e orgulho. Se ainda lutamos nós os paraenses, por dignidade, igualdade e justiça social, se ainda sentimos na pele o menosprezo que provem das regiões que se dizem mais ricas e desenvolvidas do Brasil, este samba nos faz lembrar com imenso

¹¹¹ Com relação ao vermelho das bandeiras, a diretoria as camuflou de certa forma como se fossem as bandeiras da indicação do açaí, como ainda acontece tradicionalmente no Pará. Isso aconteceu para fugir da censura imposta pela Ditadura Militar, já que a cor vermelha tem historicamente representatividade ligada aos partidos de ideologia esquerdista (ALVES e BERBARY, in *ACADÊMICOS*, 2015).

orgulho que: A cabanagem foi o único movimento revolucionário brasileiro que, colocou por algum tempo o povo paraense no poder.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O samba enredo é um dos elementos que compõe o universo das escolas de samba. Fator de primordial importância, não só porque é um dos quesitos obrigatórios para o julgamento nos desfiles oficiais do carnaval, mas também porque é o fio musical que conduz o desfile.

Em Belém do Pará (em que pese algumas opiniões contrárias), o carnaval continua existindo e as suas escolas de samba apresentam formas semelhantes às que surgiram no Rio de Janeiro, embora que apresentem alguns elementos regionais. Ainda que a primeira escola de samba em Belém tenha surgido em 1934, sente-se ainda a necessidade de análises em relação a vários segmentos do carnaval no Pará e entre esses segmentos, o samba enredo.

Este trabalho que não teve a pretensão de esgotar este tema se propôs a investigar aspectos dos processos criativos de três sambas de enredo de três escolas de samba de Belém do Pará: *Amanheceu - Grêmio Recreativo Jurunense Rancho Não Posso Me Amofiná*; *Paid'égua - Associação Cultural e Carnavalesca Império de Samba Quem São Eles*; *Sonho Cabano - Grêmio Recreativo Cultural e Social Acadêmicos da Pedreira*.

O samba de enredo *Amanheceu* tem dois compositores: Osvaldo Garcia e Albertino Garcia; *Paid'égua* foi composto por sete compositores: Alfredo Oliveira, Antonio Carlos Maranhão, Davi Miguel dos Santos, Edyr Proença, Edyr Augusto Proença, Laury Garcia e Ronaldo Franco; *Sonho Cabano* também foi composto por dois compositores: Alfredo Oliveira e Paulo André Barata.

Após o “desfile” das três escolas de samba que evoluíram ao som dos sambas enredos, cabe uma retrospectiva que justifique esses sambas nas fundamentações em Etnomusicologia.

O que se percebe ao se ter conhecimento da trajetória artística dos compositores dos três sambas, é que suas vivências fazem parte dos fatores relacionados a seus processos composicionais.

Verifica-se que estes compositores viveram e alguns ainda vivem em um ambiente cultural semelhante, e este ambiente lhes inculcou uma forma de compor. Estas composições apresentam elementos desta cultura, sendo estas composições aceitas pelos indivíduos que nela estão contidos.

(...) merece consideração especial a dialética da criação /composição musical como atividade individual condicionada pelo sistema de valores do grupo social correspondente e refletindo esses valores . O sistema estético de uma cultura não é outra coisa que uma hierarquia de valores determinados pelos processos cognitivos dessa cultura. (BÉHAGUE, 1992, p. 11).

Os elementos extramusicais estão representados pelo convívio familiar, a ideologia, o momento político e outros elementos intrínsecos da cultura em que os compositores estavam inseridos. Embora que apresentem formação escolar diversa, eles quase que não apresentam diferenças em seus processos de criação musical.

É bastante evidente que a experiência cultural vivencial do indivíduo criador forma a própria base da criação. O que não é tão evidente é o mecanismo específico que une essa experiência à obra criada em termos concretos. O criador tem como referência a tradição musical com que se identifica e é provavelmente a sua percepção dos limites ou das fronteiras desta tradição que o guia na busca de suas expressões. A própria natureza da tradição e do estilo ou estilos musicais que a compõe em geral indica a possibilidade ou não de se aventurar nos extremos do sistema musical (BÉHAGUE, 1992, p. 11/12).

Observei que o compositor de samba enredo embora que compunha segundo uma sinopse, apresenta certa flexibilidade em seu processo composicional “O grau de flexibilidade corresponde em geral ao tipo de ideologia do grupo social” (BÉHAGUE, 1992, p.12).

O ambiente onde se processa a convivência social tem uma conotação fundamental no comportamento e na própria existência dos compositores, incidindo na forma como ocorrem os seus processos criativos musicais.

(...) o meio ambiente exerce influência considerável não só no processamento da informação, como também, considerando-se tempos muito largos onde essa influência é permanentemente exercida, modificam paulatinamente as próprias disposições genéticas. Não é à toa, portanto, que cérebro, corpo, memória e linguagem são dotados de plasticidade: a plasticidade é o fundamento da capacidade de sobrevivência da espécie (MEDEIROS, 2012, p. 133).

Com respeito à formação musical, percebeu-se que com exceção de Paulo André Barata e Paulo Maranhão, que eram instrumentistas, e Afredo Oliveira que refere ter algum conhecimento de violão, todos os outros compunham de forma mais ou menos semelhante, seguindo processos não ligados às regras formais de aprendizado musical.

Os processos criativos dos sambas enredo provêm dos processos internos individuais e coletivos dos compositores aliados às regras impostas pela sinopse das

escolas de samba. Existe, entretanto uma observância com respeito à inspiração e à estética:

Com relação à inspiração, elemento que alguns compositores admitem em seus processos criativos, ele “não se resume apenas a sua existência ou não, ou a suas manifestações polimorfos através da história ou das culturas, mas sim do insinuante juízo de que, da maneira com que é concebida, é um atributo das altas culturas civilizadas” (BÉHAGUE, 1992, p. 11).

Com relação à análise dos sambas de enredo, observei que, o samba *Amanheceu* demonstra um apelo poético ao raiar do dia, com o sol que aparece depois de cada anoitecer, trazendo o acordar dos elementos que fazem o dia a dia das coisas e pessoas no cotidiano da vida. Demonstra também subjetivamente, a sua inserção no contexto político da Ditadura Militar de 1964 com suas funestas consequências.

O processo criativo deste samba se constitui em um trabalho de uma dupla de compositores que já havia partilhado da composição de outros sambas. Suas vivências artísticas aconteciam quase que nos mesmos espaços culturais.

O samba *Paid'égua* nos remete ao “ser paraense”, com interpretações e usos em vários contextos de um vocábulo que não sendo nativo em sua origem passou a ser um dos mais usados na linguagem coloquial do povo do Pará. O processo criativo desse samba apresenta uma característica que o diferencia por se tratar de um processo criativo coletivo, em que participaram sete compositores. Algumas divergências foram encontradas com relação a algumas partes da letra do samba e suas autorias.

Com relação a este aspecto composicional coletivo, optei por estabelecer uma divisão na partitura, demonstrando a forma inicial criada por Alfredo Oliveira. Destaquei desta forma, o impulso criador inicial que propiciou a abertura para os processos criativos dos demais compositores em termos melódicos e harmônicos. Em seguida demonstrei este prosseguimento através da continuação da partitura.

Finalizando com *Sonho Cabano*, enredo que foi buscar na Cabanagem sua força constitutiva e que se reforça em um momento de relevante importância para o povo brasileiro - as Diretas Já, o fim da Ditadura Militar. Esta ditadura desde 1964 cassou os direitos políticos do povo brasileiro, envolvendo o Brasil em um clima de terror que de certa forma, foi comparado aos terrores da Cabanagem. O samba acabou por se constituir em um apelo a essa luta libertária.

Os sambas enredo paraenses embora que tenham como modelo os sambas enredo do Rio de Janeiro, cidade que lhe deu origem, apresentam alguns elementos

inerentes à própria cultura local. A regionalidade se estabelece em seus enredos, em alguns arranjos melódicos e na própria letra, onde se verifica o uso de expressões características do linguajar paraense.

Penso que esta pesquisa alcançou seus objetivos: Verifiquei o histórico das escolas de samba: Grêmio Recreativo Jurunense Rancho Não Posso Me Amofiná; Associação Cultural e Carnavalesca Império de Samba Quem São Eles; Grêmio Recreativo Cultural e Social Acadêmicos da Pedreira. Dei conhecimento da trajetória artística dos compositores dos três sambas enredo e investiguei os processos criativos dos sambas *Amanheceu*, *Paidègua* e *Sonho Cabano*.

Fatos ainda desconhecidos ou pouco conhecidos sobre a história do carnaval do Pará foram surgindo, principalmente através das entrevistas. Algumas lacunas históricas foram preenchidas, mormente com respeito ao Império de Samba Quem São Eles em seus aspectos históricos.

Esta pesquisa passa a contribuir para os acervos do PPGARTES e LabEtno e também para a Música Popular Paraense, a Música Popular Brasileira, o Carnaval Paraense, a Etnomusicologia, a Etnocenologia e a Antropologia entre outras áreas do conhecimento.

Que a partir desta pesquisa, outros pesquisadores se interessem por este tema, minimizando cada vez mais com seus estudos os espaços em branco da história do carnaval paraense e do samba enredo.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Gabriela Sandes Borges. **Projeto Pixinguinha: 30 anos de música e estrada**. Dissertação de Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais. UFBA, Salvador CPDOC, 2009.
- ALVES, Regina de Fatima Mendonça. **In Acadêmicos**. Entrevista em 11 de Junho de 2015. Belém Pará. Disponível no Laboratório de Etnomusicologia do PPGARTES – UFPA.
- ALVES, Regina de Fatima Mendonça; AMARAL FILHO, Otacílio. **Iludindo a vigilância: o sonho cabano no Carnaval de Belém do Pará**. IV Colóquio Semiótico das Mídias. Centro Internacional de Semiótica e Comunicação - CISECO, Alagoas, 2015.
- AZEVEDO, Ricardo. **Abençoado& Danado do Samba: um estudo sobre o discurso popular**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
- BARATA, Paulo André. **In Acadêmicos**. Entrevista em 24 de fevereiro de 2015, Belém do Pará. Disponível no Laboratório de Etnomusicologia do PPGARTES - UFPA
- BASTOS, Rafael. **A Festa da Jaguatirica: uma partitura crítico interpretativa**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.
- BEHÁGUE, Gerard. **Fundamento Sócio Cultural da Criação Musical**. Art 19 (ago) 5-17, 1992.
- BELÉM FOLIA. **Carnaval 2014**, Cancioneiro. Belém: FUMBEL
- BELÉM FOLIA. **Carnaval 2015**, Cancioneiro. Belém: FUMBEL.
- BERBARY, Edson. **In Acadêmicos**. Entrevista em 11 de Junho de 2015. Belém Pará. Disponível no Laboratório de Etnomusicologia do PPGARTES – UFPA.
- BEZERRA, Frederico Freire de Lima Neibert. **O samba-enredo em Florianópolis; Perspectivas Históricas e a Produção de sambas entre membros da “Protegidos da Princesa**. UDESC- Programa de Pos Graduação em Música Centro de Artes – CEART, 2010.
- BIÃO, Armindo. **Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos**. Salvador: P e A. Gráfica Editora, 2009.
- BLACKIING, John. **Hay Música en el hombre?**. AYATS, Jaume. In Prólogo Madrid: Alianza Editorial, 2006. Título original - How Musical is Man?
- BLASS, Leila Maria da Silva. **Desfile na Avenida, Trabalho na Escola de Samba**. A dupla face do carnaval. São Paulo: Annablume, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. **O sociólogo e o historiador**. Tradução: Guilherme João de Freitas. Belo Horizonte. Autêntica, 2011.

CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. 1. Ed – São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editora Nacional, 2011.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. **Música Popular Brasileira e Poesia**. A valorização do “pequeno” em Chico Buarque e Manuel Bandeira. Belém: Paka-Tatu, 2007.

CHADA, Sonia. **Caminhos e Fronteiras da Etnomusicologia da Etnomusicologia**, In Lília Barros e Guerreiro do Amaral (Org.). Cadernos do Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia – GPMIA. V2 Belém: Paka-Tatu. Pp.9-22, 2011.

DICIONÁRIO HOUAISS Ilustrado Música Popular Brasileira. Ricardo Cravo Albin. Criação e supervisão Geral. Rio de Janeiro, 2006. 1155 p.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. **Escolas de samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados**. Rio e Janeiro, 1928-1949. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas. Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.

FERREIRA, Felipe. **O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro**. Rio de Janeiro> Ediouro, 2004.

FIOCK, Waldir da Silva. **In Acadêmicos**. Entrevista em 11 de Junho de 2015. Belém Pará. Disponível no Laboratório de Etnomusicologia do PPGARTES - UFPA

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Ao som do samba: uma leitura do Carnaval carioca**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2009.

GARCIA, Laury. **Entrevista Laury Garcia**. Em 13 de outubro de 2015, Belém do Pará. Disponível no Laboratório de Etnomusicologia do PPGARTES - UFPA.

GARCIA, Osvaldo. Entrevista O Liberal Aqui/Belém. s/ano, p.10 Belém Pará.

GARCIA, Osvaldo. Entrevista O Liberal 1º Caderno em 18/2/1985. Belém Pará.

GARCIA, Osvaldo. Entrevista O Liberal 2º Caderno em 20/2/1985. Belém Pará

GARCIA, Osvaldo. **Entrevista Osvaldo Garcia**. Em 13 de setembro de 2014, Belém do Pará. Disponível no Laboratório de Etnomusicologia do PPGARTES - UFPA.

_____ **Entrevista Osvaldo Garcia**. Em 04 de dezembro de 2015, Belém do Pará. Disponível no Laboratório de Etnomusicologia do PPGARTES - UFPA.

GUIMARÃES, Alcyr. **Entrevista Alcyr Guimarães** em 28 de fevereiro de 2015, Belém do Pará. Disponível no Laboratório de Etnomusicologia do PPGARTES - UFPA.

LANGER, Susane, K. **Estética, Sentimento e Forma**. Uma teoria da arte desenvolvida a partir de Filosofia em nova chave. São Paulo: Perspectiva, 2011.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Romanceiro do Quem São Eles**. Poesia. Belém-Pa. 2012.

MANITO, João. **Foi no Bairro do Jurunas**: a trajetória do Rancho Não Posso Me Amodinã (1934/1999), Belém: Editora Bresser Comunicação e Produções Gráficas, 2000.

MARCAÇÃO, Ademir. **Entrevista Ademir da Marcação**. Em 23 de março de 2015, Belém do Pará. Disponível no Laboratório de Etnomusicologia do PPGARTES - UFPA.

MATOS, Cláudia Neiva. **Acertei no milhar**: Samba e Malandragem no Tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MATTA, Roberto da. **Carnavais Malandros e Heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1997.

MÁXIMO, João. DIDIER, Carlos. **Noël Rosa**: uma biografia. Brasília: Editora Universidade de Brasília: Linha Gráfica Editora, 1990.

MERRIAM, Alan, P. **The Anthropology of Music**. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1964.

MEDEIROS, Afonso. **A Arte Em Seu Labirinto**. Belém: IAP, 2012.

MEIHY, Jose Carlos Sebe Bom. **História Oral**: como fazer, como pensar. São Paulo: Contexto, 2011.

MERRIAM, Alan, P. **The Anthropology of Music**. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1964.

MONTENEGRO, Antonio Torres. **História Oral**: a cultura popular revisitada. São Paulo: Ed. Contexto, 1994.

MORAES, Eneida. Eneida: **História do Carnaval Carioca**. Rio de Janeiro: Record, 1987.

MOREIRA, Flávio. **Pródromos da Cabanagem**. Belém: Paka-Tatu, 2012.

MOREIRA, Nélio Ribeiro. **A música e a cidade**: práticas sociais e culturais na cena da canção popular em Belém do Pará na década de 1980. Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Sociologia e Antropologia – PPGSA da Universidade Federal do Pará, 2014.

MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz A. **Samba de enredo**: história e arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NOVAES, José. **Nelson Cavaquinho**: luto e melancolia na Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro. Ed. Oficina do Autor, 2003.

OLIVEIRA, Alfredo. **Carnaval Paraense**. Belém: SECULT, 2006.

_____, Alfredo. Entrevista em 9/5/2015. Belém do Pará. Disponível no Laboratório de Etnomusicologia do PPGARTES - UFPA

ORTIZ, Elza M. N. **O sujeito do samba-enredo**. Linguagem & Ensino. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, Vol. I, n. 2, 1998.

PALHETA, Cláudia Suely dos Anjos. **Artes Carnavalescas: Processos criativos de uma carnavalesca em Belém do Pará**. Dissertação de Mestrado, PPGARTES/ UFPA, 2012.

PEREIRA, Carlos Victor. **Belém Retrospectiva**. Belém. 1962.

PEREIRA, Luiz Guilherme. **Entrevista Luiz Guilherme Pereira**. Em 01 de maio de 2015, Belém do Pará. Disponível no Laboratório de Etnomusicologia do PPGARTES - UFPA.

PETIT, Pere; VELARDE, Jaime. Cuéllas. O golpe militar de 1964 e a instauração da ditadura civil-militar no Pará; apoios e resistências, Revista Estudos Históricos; [S.I.], v.25,n.45,p.169-189,jul, 2012.

PINTO, Lúcio Flavio. **A guerra de um povo**. Dossiê 9/JornalPessoal . Cabanagem 180 ANOS. Editor Lúcio Flávio Pinto.

PRASS, Luciana. **Saberes Musicais em uma Bateria de Escola de Samba: Uma Etnografia entre os Bambas da Orgia**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2004.

PROENÇA, Edgar. **Entrevista Edgar Proença**. Em 17 de abril 2015, Belém do Pará. Disponível no Laboratório de Etnomusicologia do PPGARTES-UFPA.

PROENÇA, Edyr. **Entrevista Edyr Proença**. Em 20 de outubro de 2015, Belém do Pará. Disponível no Laboratório de Etnomusicologia do PPGARTES-UFPA.

PUGET, Dayse Maria Pamplona. **Os blocos e as escolas de samba; a resistência do carnaval em Belém do Pará**. SIMA, Manaus-AM, 2014.

RODRIGUES, Carmem Izabel. **Vem do Bairro do Jurunas: sociabilidade e construção de identidades em espaço urbano**. Belém; Editora do NAEA, 2008.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2001.

SANTA BRÍGIDA, Miguel. **A Etnocenologia como desígnio de um novo caminho para a pesquisa acadêmica - ampliação do modo e do lugar de olhar a cena contemporânea**. In: V Colóquio Internacional de Etnocenologia. Salvador; Fast Design, 2007.

SANTOS, Regina Celi dos. **Entrevista Regina Celi**. Em 116 de março de 2015, Belém do Pará. Disponível no Laboratório de Etnomusicologia do PPGARTES - UFPA.

SANTOS, Nilton. **A arte do efêmero**. Carnavalescos e mediação cultural na cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Apicuri, 2009.

SARGES, Maria de Nazaré. **Belém**; Riquezas produzindo a Belle-Époque (1870-1912).

SEEGER, Anthony. **Por que os índios Suya cantam para assuas irãs?** In: VELHO, Gilberto (Org.). Arte e sociedade. Rio de Janeiro: Zahar, 1977, p. 39-63.

SIQUEIRA, Magno Bissoli. **Samba e identidade nacional**: das origens a era Vargas. 1. Ed, São Paulo: Editora Unesp, 2012.

SODRÉ. Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons dos negros no Brasil**. Cantos, danças, folguedos: origens. São Paulo: Ed. 34, 2008.

VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ZAMBONI, Silvio. **A Pesquisa em Arte**. Campinas, SP: Autores Associados, 2012.

Vídeo

JABOR, Andrea. Vídeo - análise - “**Matrizes do Samba Carioca** - Samba de Terreiro”. Arquitetura do Movimento. Rio de Janeiro, 2009.