

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP

Tatiane do Socorro Correa Teixeira

CARNAVAL BELENENSE EM TEMPOS DE ESTADO NOVO (1938-1946)

MESTRADO EM HISTÓRIA SOCIAL

SÃO PAULO

2013

Tatiane do Socorro Correa Teixeira

**CARNAVAL BELENENSE EM TEMPOS DE ESTADO NOVO
(1938-1946)**

MESTRADO EM HISTÓRIA SOCIAL

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em História Social sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Maria do Rosário da Cunha Peixoto.

SÃO PAULO

2013

À Luzia Maria, minha mãe querida e grande companheira de vida. À Celeste Pinto, amiga e tantas vezes mãe. As paixões da minha vida, duas mulheres intensas, com as quais aprendo a ser forte.

AGRADECIMENTOS

Nessas linhas iniciais, registro minha gratidão a todos que de diversas formas contribuíram para que esta dissertação fosse concluída. Ciente da possibilidade de cometer injustiças, ainda assim optei por fazer alusão a algumas pessoas, das muitas que colaboraram comigo nesta caminhada. Agradeço a Deus pela sabedoria e conhecimento, por ter me guiado e ensinado a trilhar meu próprio caminho. À minha família, pela confiança e entendimento dos tantos momentos de ausência, para que hoje concretizasse meu intento. Em especial, à minha mãe Luzia Teixeira, razão da minha vida e fonte do meu viver, que entendeu o porquê do meu distanciamento nestes anos de lutas. Ao meu pai João Novaes por ter contribuído significativamente na consolidação do conhecimento que hoje posso. Ao meu irmão Gilmar Teixeira pelos tantos carinhos dados, que me fortaleceram nesta caminhada.

A Eleidimar Cardoso e Dario Cardoso e Daniel, amigos queridos, que não mediram esforços em me receber em sua residência, convivendo comigo nestes anos de pesquisa, ensinando-me a lidar com as diversidades e adversidades da vida. Aos meus avós, Sebastião e Tereza, dos quais ouvi tantas histórias, proporcionando meu deslumbramento e paixão pela memória viva.

À minha amiga e segunda mãe prof.^a Celeste Pinto, por acreditar que eu poderia ser capaz de voar além dos limites e ultrapassar as fronteiras do que parecia muito distante, quase impossível, por confiar na menina-mulher, que no primeiro momento não acreditava em si mesma. À minha orientadora Dr^a. Maria do Rosário da Cunha Peixoto, por ter confiado no meu trabalho e ter sido uma fonte permanente de estímulo, partilhando com carinho e atenção cada etapa de desenvolvimento da pesquisa que originou este estudo, propiciando o seu bom andamento, mesmo quando me mostrava insegura em seguir adiante.

Meus inúmeros agradecimentos aos funcionários do Centro Cultural Tancredo Neves (CENTUR), por terem me auxiliado no contato com as fontes durante as inúmeras vezes em que coletei dados de pesquisa. A minha gratidão à direção, presidência e demais componentes da *Escola de Samba Rancho Não Posso me Amofiná* por terem me recebido com carinho, atenção e espontaneidade, possibilitado o contato com pessoas que vivenciaram o carnaval do período estudado, dos quais alguns se transformaram em fontes orais deste estudo e grandes amigos da minha história de vida. Externo meus mais sinceros agradecimentos ao senhor João Manito, filho do fundador do *Rancho Não Posso Me Amofiná*, que além dos dados fornecidos nas entrevistas, também compartilhou com esta pesquisadora seu riquíssimo acervo particular

de documentos sobre o Rancho, contribuindo significativamente para a realização do presente estudo. Ao Sr. João dos Santos, um dos mais antigos participantes do *Rancho Não Posso Me Amofiná*, pelo carinho, atenção e disponibilidade para caminhar comigo em diferentes momentos pelas ruas do bairro do Jurunas, me permitindo compreender melhor o bairro e episódios do carnaval belenense.

A todos os entrevistados que colaboraram no desenvolvimento desta pesquisa. Obrigada por terem sido companheiros de muitos momentos, ao Fernando Pessoa, Guilherme, pela atenção e disponibilidade, por terem me emocionado em muitos momentos quando as lembranças afloravam e, junto a elas, a nostalgia de uma juventude envolta pela folia carnavalesca. Obrigado por me fazer apaixonar cada vez mais pela pesquisa.

Agradeço em especial a todos os professores do curso de mestrado da PUC-SP por terem sido companheiros e constituírem base intelectual durante estes dois anos de estudo. Agradeço por terem me proporcionado conhecer a “história ao avesso”, na contramão do que tinha vivenciado em outras etapas de minha formação. Agradeço a contribuição dos colegas nos vários debates travados ao longo do curso, em especial aos amigos Egnaldo e Sandra Portuense. Agradeço a PUC São Paulo por ter me acolhido durante o mestrado sendo meu abrigo intelectual, ao CNPq, por ter me concedido bolsa de estudo custeando parte da pesquisa e inclusive minha estada em São Paulo, sem a qual teria sido impossível concluir esta pesquisa. A todos que direta e indiretamente atuaram no sentido de possibilitar a conclusão desta pesquisa, muito obrigada!

RESUMO

TEIXEIRA, Tatiane do Socorro Correa. **Carnaval Belenense em tempos de Estado Novo (1938-1946).** Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). São Paulo, 2013.

O presente estudo tem como objetivo compreender o carnaval belenense de meados de 1938 a 1946, momento de vigência do regime do Estado Novo, atuante sobre as manifestações carnavalescas pelo país. Visamos apresentar um carnaval para além do controle, enfocando resistências das camadas populares no momento em que inúmeras portarias buscavam restringir sua espontaneidade nos dias de folia carnavalesca. Propomos, com isso, apresentar como o Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda do Pará (DEIP) atuou, mudando a fisionomia do carnaval belenense, com suas normas e regras estabelecidas pelo regime, na tentativa de domínio sobre grupos carnavalescos que destoassem dos seus propósitos. Objetivamos conhecer o *Rancho Não Posso me Amofiná* através de sua história, memória e resistência no carnaval belenense. Assim, esta dissertação busca, a partir de técnicas da história oral e do cruzamento com fontes escritas, compor um quadro de análise e interpretação que possibilite a compreensão acerca do carnaval no contexto do Estado Novo em Belém.

Palavras-Chave: Carnaval, Estado Novo, Belém.

ABSTRACT

This study, Belenense Carnival in Times New State (1938-1946), aims to understand the belenense carnival mid-1938 to 1946 in a time when the Estado Novo regime will act on demonstrations across the country carnival. Aims to present a carnival beyond the control focusing on grassroots resistance when they sought numerous ordinances restrict their spontaneity in the days of carnival revelry. It proposes to submit like the Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda do Pará (DEIP) acted changing the face belenense Carnival, with its rules and regulations established by the regime in an attempt to control over the carnival groups that disagreed its purposes. Objective know Rancho Não Posso me Amofiná throughout its history, memory and resistance in the belenense carnival. Thus, this thesis proposes techniques from oral history and the intersection with written sources, composing a framework of analysis and interpretation that enables the understanding belenense carnival in the context of the Estado Novo Regime in Belém.

Keywords: Carnival, Estado Novo, Belém.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Jantar carnavalesco no Palace Teatro.....	43
Figura 2 - Jazz Leal em ensaio para mais um assustado.....	66
Figura 3 - <i>Escola de Samba Tá feio</i> no carnaval de 1938.....	79
Figura 4 - A chegada de Magalhães Barata a Belém em 1943.....	95
Figura 5 - Capa da Revista <i>Atualidades</i> de 1943.....	99
Figura 6 - <i>Bloco Não é mais é</i>	102
Figura 7 - Primeira sede do <i>Rancho Não Posso me Amofiná</i>	147
Figura 8 - <i>Rancho Não Posso me Amofiná</i> em 1935.....	149
Figura 9 - <i>Rancho Não Posso me Amofiná</i> em 1939.....	152

LISTA DE MAPAS

Mapa 1 - Mapa da cidade de Belém.....	184
Mapa 2 - Assustados existente no Bairro da Campina.....	185
Mapa 3 - Assustado existente no Bairro de Nazaré.....	186
Mapa 4 - Assustado existente no Bairro do Reduto.....	187
Mapa 5 - Assustado existente no Bairro de São Braz.....	188
Mapa 6 - Assustado existente no Bairro de Umarizal.....	189
Mapa 7 - Assustado existente no Bairro de Batista Campos.....	190
Mapa 8 - Circuito das batalhas de confete.....	191

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

API - Apoio Proteção aos Idosos.

CENTUR - Centro de Cultura Tancredo Neves.

DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda.

DEIP - Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda.

UNE - União Nacional dos Estudantes.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO I - CARNAVAL DE MÚLTIPLAS FACES.....	23
1.1 OS TRAÇADOS DA CIDADE.....	23
1.2 APENAS PARA CONVIDADOS: FESTA CARNAVALESCA DA ELITE.....	38
1.3 FESTA DE ASSUSTADOS.....	52
1.4 A BRINCADEIRA ESTÁ NA RUA: CORDÕES, BLOCOS E RANCHOS CARNAVALESCOS.....	71
1.4.1 Dos cordões carnavalescos às escolas de samba no carnaval belenense.....	71
1.4.2 Concursos carnavalescos e imprensa belenense.....	82
CAPÍTULO II - O ESTADO NOVO NAS FOLIAS CARNAVALESCAS BELENENSE.....	94
2.1 BELÉM E O ESTADO NOVO.....	94
2.2 O DEPARTAMENTO DE IMPRENSA E PROPAGANDA E A FOLIA CARNAVALESCA.....	96
2.2 OS CONCURSOS DE MÚSICA POPULAR.....	107
2.3 A GUERRA PEDE PASSAGEM: O CARNAVAL DA VITÓRIA.....	121
2.4 O FIM DO ESTADO NOVO E A VOLTA DOS CONCURSOS CARNAVALESCOS DE RUA.....	131
CAPÍTULO III - RANCHO NÃO POSSO ME AMOFINÁ: HISTÓRIA, MEMÓRIAS E RESISTÊNCIA NO CARNAVAL BELENENSE.....	137
3.1 O RANCHO NÃO POSSO ME AMOFINÁ: MEMÓRIAS DE UMA HISTÓRIA DO CARNAVAL BELENENSE.....	137
3.2 O RANCHO NÃO POSSO ME AMOFINÁ E A FOLIA CARNAVALESCA BELENENSE.....	146
3.3 O RANCHO NÃO POSSO ME AMOFINÁ E A RESISTÊNCIA AO ESTADO NOVO.....	153
3.4 O JURUNAS DO RANCHO, O RANCHO DO JURUNAS: A RESISTÊNCIA DO RANCHO NÃO POSSO ME AMOFINÁ ATRAVÉS DOS SAMBAS.....	159
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	170
FONTES.....	174
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	176
ANEXOS.....	182

INTRODUÇÃO

Ao iniciar uma pesquisa, seja ela de cunho sociológico, antropológico, historiográfico ou que diga respeito ao ofício de historiador, faz-se fundamental trazer algumas ponderações acerca dos caminhos percorridos, dificuldades encontradas e questões levantadas. É importante caminhar pelos labirintos da realidade que nos conduzem a história e a sua escrita, tal como Teseu recebeu de Ariadne um fio que lhe orientou pelo labirinto, onde encontrou e matou o minotauro¹. Assim, o historiador deve enveredar em busca de novos “minotauros”, deve ser marcado pela ânsia das incontáveis possibilidades diante de sujeitos históricos em estudo, pela angústia de uma página em branco, buscando sempre a materialização da pesquisa.

No entanto, o ofício de historiador não se baseia numa consecução de fatos, na escrita pela escrita, pois busca pormenores, indícios, vestígios, fragmentos da história. Segundo Walter Benjamin, o historiador é como um cronista que narra acontecimentos, sem distinguir grandes e pequenos, levando em conta que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Assim, os múltiplos aspectos da história devem ser valorizados, sendo a arte de historiar uma leitura da história não só a partir dos vencedores, mas também a partir do ponto de vista dos vencidos. Nossa tarefa constitui escovar a história a contrapelo, nas palavras de Benjamin, e esta pesquisa emerge nesta perspectiva².

Nesse sentido, a presente dissertação deve ser entendida como um processo de revisão de conceitos, elaboração de análises, estudos e interpretações de livros, sendo possível delimitar um “certo começo”, no entanto, praticamente impossível direcionar um fim. Logo, o ponto final desta pesquisa não deve ser entendido como uma conclusão para os problemas propostos, sendo, pelo contrário, apenas mais um caminho traçado pela história do carnaval paraense. Entre discussões e conceitos, discorrer sobre o termo cultura tornou-se uma necessidade, uma vez que o carnaval emerge como elemento expressivo da cultura brasileira e paraense, como uma representação e um momento idealizado da experiência social.

Nesse sentido, o contato com autores como Raymond Williams e Edward Thompson foi fundamental para minha reformulação teórica. Obras como *Cultura*, de Williams e *Costumes em Comum*, de Thompson, contribuíram para reflexões significativas.

¹GINZBURG. Carlos. **O fio e os rastros**. Verdadeiro, Falso, Fictício. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 454.

²BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**: Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas volume I. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996, p. 223.

Com a obra *Marxismo e Literatura*, de Raymond Williams, pude desconstruir ideias arraigadas, principalmente, no que se refere aos conceitos, percebendo que estes não são pré-estabelecidos como uma fórmula a ser seguida, pelo contrário, “não são conceitos, mas problemas e não problemas analíticos, mas movimentos históricos ainda não definidos (...)³. Isso suscita o fato de que os próprios conceitos estabelecidos neste trabalho, como carnaval, cultura, samba são problemas, por isso, a complexidade em defini-los.

No entanto, tentarei discorrer sobre o conceito de cultura, analisando as concepções apresentadas por Williams. O autor alerta-nos no sentido de não pensarmos a cultura dissociada de sociedade e economia, pois apesar dos três conceitos não se moverem no mesmo ritmo, cada um deles, em um ponto crítico, foi afetado pelo movimento dos outros⁴. Logo, pensar em cultura é pensar em um complexo de relações que tem como base a sociedade. Por isso, o autor se preocupa com a reprodução no pensamento cultural idealista, dessa dissociação entre cultura e a vida social material, sendo essa dicotomia tomada de forma errônea por muito tempo. Conceituava-se cultura como “a vida intelectual”, “as artes” e não, como bem define Williams, enquanto um processo social constitutivo, um modo de vida global.

Nesse sentido, as preocupações apresentadas por Williams nortearam minha pesquisa, pois me fizeram pensar questões que pareciam interrogáveis, entender a complexidade dos conceitos, pensar o carnaval como uma manifestação cultural não isolada do social, sendo uma representação, um elemento constitutivo do social, tal como a cultura.

Concomitantemente, o historiador E. P. Thompson contribui de forma incisiva, levando a compreender o costume como algo dinâmico, logo, susceptível a transformações ao longo do tempo, uma vez que “longe de exigir a permanência sugerida pela palavra tradição, o costume é um campo para a mudança e a disputa, uma arena na qual interesses opostos trazem reivindicações conflitantes⁵.

Ao lado destes autores, foi importante para as análises elaboradas o contato com as obras de Franz Fanon, Stuart hall, Eduard Glissant, Antônio Risério, que permitiram entender Cultura em uma perspectiva do atlântico sul⁶. As discussões trazidas nestas obras possibilitaram a esta dissertação seguir o caminho inverso das perspectivas eurocêntricas com

³WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahah Editores, 1979, p. 19.

⁴WILLIAMS, 1979, p. 18

⁵THOMPSON, Edward. P. **Costumes em Comum**. Estudos sobre cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 16.

⁶RISÉRIO, Antonio. Os tambores da terra. In: **Carnaval Ijexá**: Notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afro-baiano. Salvador: Corrupio, 1981, p. 09.

que o tema do carnaval vem sendo trabalhado. Abordaremos as manifestações carnavalescas de afrodescendentes que habitavam os bairros suburbanos da cidade de Belém, trazendo suas histórias, memórias e resistências pedaços de uma África vivida em solo amazônico.

Dentre estes autores, foi relevante a contribuição de Frantz Fanon, médico psiquiatra da Martinica que critica, em sua obra *Peles Negras, Máscaras Brancas*, a forma como a civilização branca, europeia impôs ao negro um desvio existencial⁷. Nesta obra, o autor assinala de que modo a língua foi imposta aos negros descaracterizando não apenas sua própria língua, mas sua história, sua cultura, pois “assumir uma língua é assumir uma cultura”, suportar o peso de uma civilização. Assim, a obra de Franz Fanon nos permite entender porque para os brancos era tão importante impor sua língua atingindo diretamente a língua dos povos de matrizes africanas, conscientemente compreendendo que a principal forma de comunicação, a oralidade, transmitia conhecimentos e saberes.

Outro estudioso que traz elementos de grande interesse para nossas questões é o pensador diaspórico Stuart Hall na obra *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Este autor pensa a cultura popular negra como um local de contestação estratégica, permitindo através de suas análises o contato com um novo discurso. Hall foi de fundamental importância no cenário dos Estudos Culturais imprimindo sua marca no rumo teórico e político que o campo foi assumindo a partir dos anos 70.

A obra de Muniz Sodré, *Samba dono do corpo*, é um marco para estudos teóricos sobre o samba, onde o autor apresenta subsídios valiosos para quem pretende discutir o tema, principalmente no que se refere às vinculações religiosas do samba. É primorosa a forma como o autor aborda o tema samba pontuando o fenômeno da síncopa, elemento rítmico característico do samba, a origem e a disseminação do samba e sua posterior afirmação como gênero nacional popular e, inclusive, sua apropriação pelas camadas médias. Sua principal contribuição para esta dissertação foi pensar a cultura negra como fonte geradora de significação para o samba, permitindo assim, pensar os sambas produzidos pelo *Rancho Não Posso me Amofiná* como produto de uma cultura negra advinda dos redutos do Jurunas, com sentidos e significados que extrapolam a simples canção. Falam de seu cotidiano, de suas histórias, verbalizando através da música e do ritmo, manifestações culturais.

No campo dos estudos sobre carnaval há diversos trabalhos acadêmicos que vem contemplando esse debate. Dentre a bibliografia disponível, as leituras que julgamos mais

⁷FANON. Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

pertinentes forneceram um painel sobre caminhos dos debates travados em torno do tema, permitiram pensar em novas abordagens.

A obra de Bakhtin tem papel fundamental nas reflexões acerca do carnaval, pois explicitando Rabelais chega a cultura cômica popular na Idade Média focalizando o carnaval. Seu texto nos leva a pensar que o riso, como instrumento de crítica, existe na história da humanidade há muitos séculos e, mesmo diante de uma cultura oficial, tinha papel central na vida do homem medieval. Não por acaso, o riso, manifestado pelo tom carnavalesco revelava-se em inúmeras festividades - festa dos tolos, festa do asno -, onde quase todas as festas religiosas possuíam aspecto cômico. Essa abordagem permitiu entender o bloco *Não é mais é* como possuidor de um riso festivo dirigido contra uma forma de hierarquização social, utilizando do escárnio e do travestimento para fazer crítica social.

O trabalho de Rachel Soihet, intitulado *A subversão pelo riso*, apresentou os foliões cariocas como sujeitos históricos utilizando o riso como meio de resistir a determinadas situações, assim como focalizou o papel desempenhado pelo Estado Novo, no sentido de buscar valorizar a cultura popular, objetivando a integração nacional.

Dos autores que discutem carnaval no Brasil, dois trazem um estudo inovador sobre o tema, Maria Clementina Pereira Cunha e Antonio Risério, ainda que, abordando o tema carnaval em temporalidades e espacialidades distintas. E é na perspectiva desses dois autores que estamos discutindo o carnaval em Belém nas décadas de 1930 e 1940.

Na obra *Ecos da folia*, Maria Clementina Pereira Cunha traz um estudo inovador ao recuperar o processo histórico de invenção do carnaval como símbolo de nacionalidade, contextualiza o festejo, e principalmente mostra os múltiplos sujeitos envolvidos no carnaval e como estes atribuíam uma diversidade de sentido à festa, apresentando o carnaval como campo de conflitos, tensões e diálogos. Assim, a autora faz ferrenha crítica aos que veem a festa carnavalesca como expressão da nacionalidade. Acredito ser essa sua principal contribuição para a historiografia acerca do tema.

As pesquisas sobre o carnaval no Brasil são principalmente voltadas para o Rio de Janeiro. Por essa razão a maior parte da bibliografia existente sobre o tema acabou reafirmando o processo de invenção do carnaval do Rio de Janeiro como algo representativo de toda a nação⁸. Por isso, buscamos discutir nesta dissertação autores que abordam o

⁸É o que nos apresenta duas obras consideradas clássicas para quem se propõe a discorrer sobre o carnaval, a obra do antropólogo Roberto da Matta, *Carnavais, Malandros e Heróis*. O autor se propõe estudar carnaval brasileiro, mas baseando-se exclusivamente no carnaval carioca. Da Matta defendeu que essa festa é uma totalidade abrangente onde os brasileiros se reconhecem e se igualam, não levando em consideração as diferentes identidades que podem se constituírem a partir da festa. Assim como, não percebendo as especificidades dos

carnaval fora do eixo centralizador das discussões sobre o carnaval em nosso país - Rio de Janeiro -, procurando justamente mostrar as especificidades do carnaval brasileiro (se é que podemos chamar de carnaval brasileiro, sendo mais adequado pensar em carnavais brasileiros). Entre esses autores, as obras de Antônio Risério, em especial *Carnaval Ijexá*, traz elementos importantes para se entender o carnaval na Bahia, Sua obra permitiu-nos perceber um outro carnaval, que busca nas matrizes africana o alicerce para entender esta manifestação.

Nesta obra, Antonio Risério se propõe examinar a emergência da consciência afro em meio aos jovens baianos descendentes de africanos, mostrando as influências que os movimentos “black” dos Estados Unidos tiveram sobre eles, em especial a música “Soul” que conquistou a juventude negra brasileira e possibilitou a passagem da “black-soul” ao “afro-Ijexá”. Apesar desse enegrecimento evidenciado na década de 70, Risério afirma que em termos contextuais isso não é novo, pois a história do carnaval da Bahia também possui suas raízes no continente africano, e foi na realidade o elemento negro e mestiço que deu ao carnaval baiano o diferencial em relação aos outros carnavais pelo país⁹.

Neste rastro apontado pelo autor, procuramos entender como em Belém as manifestações afro-carnavalescas apontam para este referencial africano. Uma vez que, como assinala Antônio Risério, o conceito de diáspora é mais largo e, decididamente transnacional, “atravessa como linha de fogo a América do sul, o caribe, a América do Norte e diz respeito a qualquer lugar do planeta onde exista gente de ascendência negro-africana”.

No Pará, a historiografia existente sobre o tema é limitada, pois poucos historiadores se debruçaram sobre a temática, pela dificuldade em encontrar fontes, pelo medo de percorrer um caminho que poucos historiadores se arriscaram trilhar, ainda que o tema carnaval tenha sido bastante explorado no Rio de Janeiro, pela atenção quase que unilateral dado ao período intitulado Belle époque na Amazônia. Em vista disso, as referências locais como suporte teórico são poucas, mas as existentes colaboraram para apontar caminhos sobre o carnaval belenense.

carnavais em outras regiões do Brasil. E a socióloga Maria Isaura Pereira de Queiroz, na obra *Carnaval brasileiro- o vivido e o mito*, também atribui ao carnaval brasileiro um sentido unívoco, festa nacional com poucas variações regionais.

⁹De acordo com Antônio Risério, o carnaval baiano desde quando o entrudo começa ser proibido em meados do século XIX, emerge das grandes agremiações, dentre elas as agremiações negras. Risério, ao citar o pesquisador Manoel Querino defende a influência do *damurixá* - uma festa realizada na Nigéria, no mês de janeiro, onde as pessoas se mascaravam no carnaval -, evidenciando, em 1897, uma festa baiana semelhante a que ocorria na África. Segundo Risério, nada mais natural do que estes grupos, uma vez possibilitados de brincar o carnaval, se voltarem para o repertório estético-cultural-africano, sendo neste momento final do século XIX que se deu o processo de africanização do carnaval baiano.

Entre estas obras, o livro *Belém: riquezas produzindo a belle époque (1870-1912)*, da historiadora paraense Maria de Nazaré Sarges, é uma referência na historiografia paraense no que tange a discussão sobre o processo de modernização experimentado pela cidade de Belém no final do XIX e início do século XX. A autora apresenta Belém da segunda metade do século XIX, momento em que a cidade experimentou um processo de urbanização advindo principalmente do papel que a cidade desempenhou como principal porto de escoamento da borracha durante seu período áureo, enfocando como esse processo possibilitou uma redefinição do espaço urbano da cidade, onde o Estado emergiu como agente patrocinador da modernização, tendo a frente Antônio Lemos como representante. Além das mudanças urbanísticas, a autora pontua a tentativa por parte das autoridades políticas de uma mudança cultural, de conter hábitos e costumes da população suburbana belenense, levando-nos a perceber que não é recente a tentativa de controle em Belém sobre as camadas populares¹⁰.

A obra de Luiz Augusto Leal, “*Nossos Intelectuais e os Chefes de Mandinga*: *repressão engajamento e liberdade de culto na Amazônia (1937-1951)*”, é a única publicada no Pará sobre o período em estudo. Neste trabalho, o autor se propõe a compreender o processo de sociabilidade e engajamento de intelectuais em torno da mobilização pela liberdade de culto no Pará de 1938. No momento em que nosso país passava pelo período autoritário do Estado Novo e alguns intelectuais paraenses, em sintonia com as discussões acadêmicas nacionais em torno da experiência negra brasileira, reivindicavam um melhor tratamento para os líderes afro-religiosos paraenses, trazendo inclusive em suas obras a inserção da temática da história e cultura negras dando destaque para os autores Bruno de Menezes, Gentil Puget, Levi Hall de Moura, Nunes Pereira e Dalcídio Jurandir.

No que tange ao tema carnaval belenense, o trabalho de Alfredo Oliveira intitulado *Carnaval Paraense* é uma referência para quem se propõe mergulhar no universo das folias em Belém. Apesar das críticas que faço a obra, como a tentativa de homogeneização sobre o carnaval paraense, como se Belém representasse os múltiplos carnavais existentes no estado do Pará, assim como a falta de uma discussão historiográfica. A obra é relevante, uma vez que Alfredo Oliveira foi o primeiro a tentar reunir em uma única obra a história do carnaval de Belém. Segundo o autor, as primeiras informações sobre o carnaval paraense datam do século

¹⁰A obra de Maria de Nazaré Sarges é singular, pois repensa as reformas urbanas em Belém ultrapassando modelos cristalizados pela historiografia paraense, enfocando, além de transformações urbanísticas, as disparidades sociais, os paradoxos do progresso, da modernidade. De um lado estava o luxo e a riqueza de uma classe em ascensão e de outro a miséria, a prostituição, possibilitando assim compreender Belém a partir de sua realidade concreta, onde a modernização era voltada para um espaço e para sujeitos determinados.

XVII, “*diz respeito ao entrudo trazido pelos colonizadores portugueses*”, que se perdurou até o século XIX quando surgiram as novas práticas carnavalescas no Pará advindas principalmente de Pernambuco e Rio de Janeiro, pois com a chegada do século XX o entrudo não mais dominava, permitindo a inserção de outras formas de diversão.

As primeiras notícias em torno do carnaval e, mais especificamente, do entrudo no estado do Pará correspondem a crônicas escritas por João Felipe Benttendoff, nas quais relata os inconvenientes provocados devido ao carnaval. O autor é o primeiro a dividir o carnaval paraense em três momentos: o carnaval do entrudo que corresponde de 1695 a 1844, o carnaval pós-entrudo de 1844 a 1934 e o carnaval da era do samba que se inicia a partir de 1934¹¹. É exatamente a cerca deste último período assinalado por Alfredo Oliveira que nos propomos discorrer nesta dissertação, por ser o momento em que o carnaval belenense passou por mudanças significativas, afetando inclusive as escolas de samba.

Ao utilizar o carnaval como foco de análise das relações sociais em suas várias formas, buscamos perceber as múltiplas interações entre imprensa, poder público e grupos de foliões existente em Belém, vislumbrando a festa carnavalesca como um momento em que se estabeleciam relações sociais por pessoas portadoras de papéis diferentes na cidade. Para isso, foram construídas interpretações principalmente a partir de textos publicados nos jornais, sendo estes envoltos numa complexa relação entre política, carnaval e imprensa.

Nas últimas décadas, os historiadores têm trabalhado a imprensa escrita como fonte historiográfica, como documento de pesquisa. Os jornais, a cada década, têm se tornado objeto possível de investigação, a partir dos quais analisamos discursos e procuramos desnudar o jogo de interesses que regem a sociedade e que a imprensa, de modo velado, procura atender.

Nossa intenção nesta dissertação, ao empregar a imprensa como fonte historiográfica, não é utilizá-la como um objeto morto, deslocado de tramas históricas, como se fosse um quebra-cabeça, mas analisá-la dentro de um contexto macro, onde o conteúdo em si não se dissocia do lugar, necessitando historicizar a fonte. Assim, o uso da imprensa como fonte não se limita a pesquisar um ou outro texto isolado, por mais importante que sejam, mas antes, requer uma análise detalhada do seu lugar de inserção, delineando uma abordagem que faz da imprensa fonte e objeto de pesquisa ao mesmo tempo.

¹¹OLIVEIRA, Alfredo. **Carnaval Paraense**. Belém: SECULT, 2006, p. 12.

No entanto, as historiadoras Heloisa Cruz e Rosário Peixoto (2007) nos alertam afirmando que os diversos materiais da imprensa, como os jornais, não existem para que os historiadores e cientistas sociais façam pesquisa. É o historiador que decide se quer ou não transformá-los em fonte histórica. Entretanto, uma vez utilizado como fonte, é fundamental compreender a imprensa, como linguagem constitutiva do social, detentora de historicidade e peculiaridades próprias, que necessitam ser compreendidas pelo historiador, pois a imprensa vai além da produção de opiniões, delimitando espaços, demarcando temas, mobilizando opiniões, constituindo adesões e consensos.

Nesse sentido, vários aspectos foram observados nas fontes, como o destaque dado as notícias, em que espaço do periódico se deu a publicação e o que foi relegado às páginas internas, bem como suas posições nas referidas páginas, o projeto editorial. A ênfase em certos temas, linguagens, natureza do conteúdo, estão associados aos interesses dos jornais, ao público que visa atingir. Da mesma forma, conseguimos perceber o jornal enquanto força ativa.

Dentre estes jornais estava *O Estado do Pará*, que representava a imprensa oposicionista da Oligarquia no Pará criticando vários problemas da cidade. Durante o Estado Novo colaborou com o regime, mas foi proibido de realizar os concursos carnavalescos de rua. Ao lado deste, estava o jornal *A vanguarda*, que também colaborou com o regime, não tendo problemas com o governo durante o Estado Novo.

Os jornais *Folha do Norte* e *Folha Vespertina*, ambos de Paulo Maranhão, foram os principais jornais de oposição ao governo de Magalhães Barata, inimigos políticos desde o início da década de 30, se refletindo durante o Estado Novo. Examinou-se também as revistas *Clube do Remo*, *Pará Ilustrado*¹², *A Semana*, e inclusive o Boletim do Departamento de Imprensa e Propaganda do Pará, intitulado *Atualidades*, assim como relatórios da diretoria da Assembleia Paraense e relatórios publicados pelo Interventor Federal Magalhães Barata ao presidente da república.

Além da imprensa, foram utilizadas como fontes algumas memórias escritas, como de Campos Ribeiro¹³, intelectual belenense apaixonado pelas manifestações populares da cidade,

¹²Fundada por Bianor Pernalti e de propriedade de Jaime Lobato.

¹³José Sampaio de Campos Ribeiro nasceu em São Luiz do Maranhão no dia 28 de Janeiro de 1901. Era filho primogênito de Antonio Campos Ribeiro, comandante da marinha, e de Teodora Sampaio Ribeiro. Migrou para Belém do Pará com sua família aos cinco anos de idade fintando suas raízes no Pará. Formado em Agronomia, foi Secretário de Estado e Educação na gestão do governo Zacarias de Assunção, empossado na Academia Paraense de Letras em 1937. Publicou várias obras, como *Em louvor do heroísmo e da bravura* publicado em 1924, *Aleluia* em 1930, *Brasões de Portugal* em 1940, *Gostosa Belém de outrora* em 1966, *Horas da tarde* em

integrante do corpo editorial de vários jornais e revistas da cidade - *A província*, *O Estado do Pará*, colaborou nas revistas *A semana* e *Belém Nova*¹⁴ -, publicou várias obras como *Em louvor do heroísmo e da bravura* publicado em 1924, *Aleluia* em 1930, *Brasões de Portugal* em 1940, *Horas da tarde* em 1960; as conferências *Olavo Nunes, animador de ternuras e ironias* em 1971 e *Graça Aranha e o Modernismo no Pará* em 1973. E, a obra que mais enfocamos, *Gostosa Belém de outrora*, de 1966.

Esta pesquisa utilizou-se também de métodos e técnicas da investigação histórica privilegiando o trabalho de campo, com observação participante, mediante técnicas da História Oral. Privilegiamos, portanto, a memória oral, registrada através de relatos orais e “histórias de vida”, eivados de lembranças, contribuindo para a compreensão do carnaval belenense. Entendemos a História Oral como ciência e arte do indivíduo. Embora diga respeito a padrões culturais, estruturas sociais e processos históricos, visamos aprofundá-la, em essência, por meio de conversas com pessoas sobre a experiência e a memória compartilhada e, ainda por meio do impacto que estas tiveram na vida de cada uma¹⁵. Logo, trataremos nesta dissertação, de memórias sobre folias carnavalescas e como estavam associadas ao contexto do Estado Novo.

Ao escolher esta temporalidade, de 1938 a 1946, propomos discutir carnaval num momento em que o regime do Estado Novo atuava sobre as manifestações carnavalescas pelo país. Entretanto, nossa intencionalidade visou caminhar na contra mão do que a historiografia vem abordando, apresentando, para além do controle, as resistências existentes nos subúrbios da cidade de Belém, no momento em que inúmeras portarias buscavam restringir a espontaneidade destes grupos. Essa escolha se deve também, por ser o momento em que emerge em Belém o Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda, mudando a fisionomia do carnaval belenense com suas normas e regras estabelecidas pelo Estado Novo.

Assim, a partir da temporalidade da pesquisa (1938-1946) podemos dividir o carnaval belenense em três momentos: de 1938 a 1940 quando o carnaval se estabeleceu em múltiplas faces, nas ruas, nos Clubes e nos Assustados; de 1941 a 1945, momento em que os concursos

1960, as conferências *Olavo Nunes, animador de ternuras e ironias* em 1971 e *Graça Aranha e o Modernismo no Pará* em 1973.

¹⁴A *Belém Nova* circulou em Belém de 1921 a 1929, sendo um importante veículo de propagação do movimento modernista no Pará, constituindo reação corajosa às estéticas do século XIX, como o parnasianismo e o simbolismo através da publicação dos manifestos, que com uma linguagem objetiva e em tom de provocação questionavam as estéticas obsoletas. Consultar: COELHO, Marinice. **Memórias Literárias de Belém do Pará: O grupo dos novos (1946-1952).** Tese (Doutorado em Literatura) - Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas, 2003, p. 73.

¹⁵PORTELLI, Alessandro. Tentando Aprender um Pouquinho. Algumas reflexões sobre a ética na História Oral. **Revista Projeto História**, nº 1.5 São Paulo: Educ, 1997, p. 17-19.

carnavalescos foram proibidos, levando a uma intervenção maior das autoridades políticas através do DEIP na folia carnavalesca de rua; e 1946, após o término do Estado Novo e o fim da Segunda Guerra Mundial, na qual os concursos carnavalescos voltaram às ruas com grande número de blocos e escolas de samba. Momento também, que as autoridades nacionais tentaram transformar o carnaval em momento cívico voltado totalmente para o contexto de guerra, denominando-o carnaval da vitória.

Este trabalho encontra-se estruturado a partir de três capítulos. No primeiro apresento o carnaval nas suas múltiplas faces, compreendendo desde os traçados da cidade, como Belém se constituiu nas primeiras décadas do século XX, levando o leitor a entender os lugares de lazer existentes na região. Exponho uma análise de como a elite brincava o carnaval buscando diferir do carnaval popular, das manifestações carnavalescas das ruas. Procuro ainda, apresentar os Assustados como uma festa carnavalesca, advinda principalmente dos subúrbios da cidade, mas que tinha suas ocorrências em quase todos os bairros belenenses, mesmo que vista de forma pejorativa, principalmente pelas elites locais.

Nesse sentido, comprehendo o carnaval como um espaço de fragmentação e oposição, como um ambiente de diferenças, hierarquias e, principalmente de conflitos, onde cada grupo fazia seu uso diferenciadamente. Não por acaso, o carnaval dos clubes tinha um significado para as elites, diferente dos sentidos dados a festa realizada pelos assustados, mais próximos à realidade.

Busco compreender neste capítulo como ocorreu a brincadeira na rua, através dos cordões, blocos e ranchos, entendendo a espacialidade onde aconteciam as folias carnavalescas e os grupos que dela participavam. Vislumbro entender os concursos carnavalescos que chamavam blocos e ranchos a participarem do carnaval, mas que em poucas notas, encontrava-se a presença dos cordões carnavalescos nestes concursos. Vou trilhando as razões pela qual os cordões quase desapareceram do carnaval belenense, combatidos no final do século XIX e início do século XX, enfraquecidos no carnaval das décadas de 30 e 40, mas não desaparecidos. Vislumbramos sua presença nos concursos dos subúrbios da cidade.

No segundo capítulo, discuto o Estado Novo nas folias carnavalescas belenense, enfocando como a instauração do regime refletiu no Pará, mais especificamente na cidade de Belém, buscando entender como o Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda fundado em 1941 em Belém interferiu no carnaval belenense, atuando no controle aos grupos carnavalescos que destoassem dos propósitos do Estado Novo. Propomos abordar, neste

capítulo, como os concursos de música popular ocorridos em Belém correspondiam a um projeto maior pensado pelo Estado Novo. Enveredamos também em entender o que a imprensa denominou de carnaval da vitória, assinalando como os jornais paraenses também participaram dessa iniciativa, de se construir uma identidade nacional a partir do carnaval.

Nesse âmbito, ao lado das autoridades políticas, a imprensa teve um papel fundamental no carnaval deste período, dando publicidade e reconhecimento aos grupos de foliões, atuando significativamente no processo de construção do carnaval como símbolo da identidade nacional, no começo da década de 30. E inclusive, fez circular em Belém as normas e portarias estabelecidas durante o Estado Novo. Por outro lado, viso explanar o enfraquecimento do carnaval de rua belenense, enfocando também os que resistiam mesmo mediante normas e regras estabelecidas pelo Estado Novo, e pelas dificuldades resultantes da guerra. Para finalizar o capítulo objetivamos abordar a volta dos concursos carnavalescos de rua, no momento em que o Brasil vivia outra conjuntura em virtude do fim do Estado Novo e concomitantemente, o fim da Segunda Guerra Mundial, onde cordões, blocos e ranchos passaram a participar dos concursos carnavalescos.

No terceiro capítulo, vislumbro conhecer o *Rancho Não Posso me Amofiná* através de sua história, memória e resistência no carnaval belenense. Pretendendo conhecer sua origem, ascensão e os desafios que enfrentou com o Estado Novo, propomos, através dos sambas produzidos pela escola, de uma observação atenta das letras, perceber os conflitos, as resistências, e a busca da valorização da escola e do bairro nas letras dos sambas. Por fim, objetivamos entender que memória é esta que se tem do rancho, quais os marcos de memórias, as lembranças, os conflitos que marcaram as memórias dos entrevistados.

Portanto, esta dissertação se propõe analisar o carnaval belenense entre as décadas de 30 e 40, momento em que os foliões pertencentes aos subúrbios da cidade fizeram uso próprio da folia carnavalesca, objetivando, dentre outras coisas, visibilidade, aceitação, legitimidade. Abordamos um período em que o carnaval foi alvo, através da imprensa e dos poderes públicos de exaltação, de valorização em nome de uma “identidade” do povo brasileiro, mas que deveria seguir regras, de acordo com o que se desejava para a formação da cultura brasileira, caso contrário seria expurgado como não pertencente a cultura popular. Logo, este trabalho dialoga com as complexas relações estabelecidas entre os diversos grupos carnavalescos e destes com as autoridades políticas e a imprensa. Objetiva enfatizar que mesmo vivenciando o Estado Novo o carnaval belenense se fez presente em suas múltiplas instâncias, nos Clubes, nos Assustados e nas Ruas.

CAPÍTULO 1 - CARNAVAL DE MÚLTIPLAS FACES

1.1 OS TRAÇADOS DA CIDADE

As crônicas publicadas pela imprensa belenense entre as décadas de 30 e 40 dizem muito acerca do que as elites pensavam sobre os territórios belenenses e seus habitantes, apresentando inclusive um espaço urbano da capital fragmentado, constituído por um território central, moderno, marcado pelos resquícios da belle époque, pelos grandes clubes carnavalescos e territórios com caracterizações depreciativas. Isso nos leva a pensar as diferentes significações que participar do carnaval poderia ter para cada folião dos variados espaços existente em Belém naquele momento. Muitos membros da elite belenense, por exemplo, viam nos clubes um espaço propício para expor seu status social. Já alguns foliões frequentadores das folias públicas, viam nestas um espaço de entretenimento e lazer. Logo, analisar estes territórios é significativo a compreensão das múltiplas faces do carnaval belenense. É em torno dessas abordagens que este primeiro capítulo discorre.

No entanto, para entender Belém é fundamental compreender que Amazônia é esta na qual a cidade está inserida, como uma de suas principais capitais. Para esse entendimento trazemos a abordagem do historiador Serge Gruzinski, em sua obra *Pensamento Mestiço*, na qual disserta sobre o espaço Amazônico, focalizando espacialidade, territorialidade e historicidade na Amazônia.

Seu trabalho atua na contramão do que a historiografia há séculos vem produzindo sobre essa parte do país, apresentando questões para se pensar a Amazônia, desconstruindo a imagem que se tornou comum região selvagem e isolada do mundo. Segundo o autor, a imensa floresta “é um dos reservatórios onde a muito tempo se alimenta nossa sede de exotismo e de pureza”, tecendo críticas às construções de imaginários sobre a Amazônia que se tornaram clichês: o espaço primitivo, espaço da pureza, o espaço de um ontem esquecido, vazio demográfico, floresta selvagem, isolamento. Gruzinski alerta-nos sobre esses clichês para podermos pensar a Amazônia como um espaço da contemporaneidade, seja ontem, seja hoje.

De acordo com o autor, estudiosos que pensam nesta perspectiva não observaram as mudanças históricas e pré-históricas que as populações amazônicas conheceram, as interações entre os povos, vendo-os por isso como sociedades imóveis na tradição. Não perceberam, por exemplo, que a elite indígena desde o século XVI estabelecia relações políticas, sem

ingenuidade, com os brancos que estavam penetrando no espaço Amazônico. Essas relações perpassaram o século XVI e permitiram às elites indígenas realizarem interferências significativas na constituição da história da Amazônia.

Assim, a Amazônia não pode ser pensada como uma região desatrelada das demais deste país, ou como uma parte do país que destoa do ritmo do conjunto. Deve ser pensada como constituída de dinamicidade, contemporaneidade, marcada por relações sociais, econômicas, comerciais, desde o século XVI. Por isso, este traçado da cidade pensa a Amazônia nesta perspectiva, como o espaço da contemporaneidade, refletida não “fora do tempo”, como tantas vezes buscou-se explicar, mas no tempo, sendo mais um caminho na tentativa de conhecer um pouco mais desta Amazônia brasileira.

No dia 14 de agosto, o texto de abertura da revista *Pará Ilustrado*, falou de Belém enquanto uma cidade comunicativa, que encanta seus moradores acostumados com seu semblante, atrativo para turistas com seus múltiplos interesses.

Belém é alegre risonha e comunicativa. Como as pessoas da cidade, tem ar, um aspecto, um semblante que as define. Todos os viajantes e turistas são acordes em que a fisionomia de nossa capital lhe atrai o encanto particular¹.

A matéria atua na construção de um retrato de capital estabelecida nas primeiras décadas do século XX, apenas um olhar sobre esse caleidoscópio que era a cidade, onde um bom observador poderia encontrar uma multiplicidade de combinações de imagens. Sendo palco de representações², onde se desenrolam tramas, tensões, alegrias, lutas constituindo o cotidiano da humanidade, esta cidade é sinônimo de sociabilidade³.

Nesse sentido, entendemos cidade a partir das abordagens de Lucrécia Ferrara⁴, como um conjunto de manifestações traduzidas nas relações entre as pessoas, nas expressões culturais, na multidão, inclusive na pobreza e na miséria, constituindo-se um aglomerado de signos e significados. Entendemos Belém nestes termos, compreendendo a cidade a partir de suas múltiplas manifestações culturais, enfocando cada bairro como se fossem cidades dentro de uma cidade.

¹Revista *Pará Ilustrado* de 1943.

²FLORIO, Marcelo; AVELINO, Yvone Dias. **Polifonias da cidade**. São Paulo: Editora Escrever, 2009, p. 292.

³LE GOFF, Jacques. **Por amor às cidades**: conversações com Jean Lebrun. São Paulo, UNESP, 1988, p. 119.

⁴FERRARA, Lucrécia D' Aléssio. As máscaras da cidade. In: **Olhar Periférico**: informação, linguagem, percepção ambiental. São Paulo; EDUSP, 1999, p. 33.

Logo, Belém emerge como uma trama onde os fios se intercruzam pelas relações sociais, pelas práticas culturais, sendo uma cidade conectada por fluxos e refluxos de pessoas cotidianamente, que tem nas suas manifestações culturais, a exemplo do carnaval, um marco nos bairros e, consequentemente na cidade, seja na região central - como o bairro da Cidade Velha -, seja nos bairros suburbanos - a exemplo do Jurunas. Nesses bairros, ocorriam vários festejos populares desde longa data no Pará, como por exemplo, o carnaval, que desde pelo menos meados do século XVII é possível encontrar relatos em jornais, revistas e crônicas, sobre a festa carnavalesca belenense⁵.

Habitar a cidade, ou seja, agir sobre o espaço urbano através do ato de vivenciá-lo, é realizado de diversas formas e por diferentes sujeito que determinam as funções e os sentidos desse espaço e, inclusive, estabelecem poder sobre ele. Ao discutir espaço nesta dissertação, estamos discutindo na perspectiva de Antônio Arantes, pensando o espaço enquanto espaço vivido, o espaço como uma referência significativa para os sujeitos que nele vivem, não sendo pensado com sentido unívoco, portador de fronteiras rígidas, ou grupos sociais impermeáveis. Em sua obra *Paisagens Paulistanas*, o autor explora a construção social do espaço público, investigando os processos por meio dos quais as fronteiras simbólicas se formam e se reconfiguram, seu grau de permeabilidade e fluidez, suas referências de tempo-espacó⁶.

Esses aspectos assinalados por Arantes permitiram pensar o espaço urbano de Belém, compreendendo “as fronteiras simbólicas que separam, aproximam, nivelam, hierarquizam ou, numa palavra, ordenam as categorias e os grupos em suas múltiplas relações”⁷. Vislumbramos a cidade de Belém nesta perspectiva, como um agregado de tensões e conflitos, marcado por fronteiras simbólicas onde as festas também determinam uma utilização diferente do espaço urbano. A festa recria o espaço urbano e permite repensá-lo. E essa escolha não se ocorre de forma aleatória, não em qualquer lugar, não em qualquer direção. Suas ações, seja a festa de elite, seja a festa das camadas populares, são repletas de intencionalidades determinantes no sentido e justificativa da própria existência da festa.

No entanto, essa multiplicidade de espaços do carnaval belenense comporta as transformações pela qual Belém passou no final do XIX para o século XX e a constituição dos mesmos. Uma vez que a cidade passava por modificações, se redefinia e trazia novos hábitos e costumes à população belenense, sendo essas transformações significativas no entendimento

⁵OLIVEIRA, 2006, p. 13.

⁶ARANTES. Antonio Augusto. **Paisagens Paulistanas**: transformações do espaço público. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial, 1999, p. 10.

⁷ARANTES, 2010, p. 106.

de como, neste momento, criaram-se novos lugares de sociabilidade da elite belenense e das classes populares em Belém.

De acordo com a historiografia existente sobre o tema, Belém experimentava um processo de urbanização advinda principalmente do papel que a cidade desempenhou como principal porto de escoamento da borracha durante seu período áureo, possibilitando uma redefinição de seu território, onde o intendente municipal Antônio Lemos⁸ emergiu como agente patrocinador da modernização⁹.

Atrelada às transformações urbanísticas são notórias as transformações culturais pela qual a cidade passou, uma vez que entre os objetivos da modernização incluía-se a modificação de hábitos e costumes da população. Assim, segundo Correa¹⁰, novos hábitos e costumes foram incorporados à sociedade que buscava ser moderna, desenhando assim um novo modo de vida, com bares e cafés constituindo um novo ritmo a cidade¹¹.

Esse novo modo de vida perpassava inclusive o campo do lazer, onde as elites belenenses estabeleciam seus espaços, os teatros, ambientes de distinção e de sociabilidade desses grupos, buscando se aproximar do universo europeu. Logo, cassinos e clubes tornaram-se exclusivos de grupos mais proeminentes, que podiam pagar pela diversão, reunindo-se em várias ocasiões, inclusive no carnaval, para se divertirem. E é justamente neste momento que surgiram os principais clubes carnavalescos da elite belenense, principalmente no início do século XX. Dentre eles estão os clubes da Assembleia Paraense, da Tuna, do Paysandu, do Clube do Remo, do Palace Cassino. Estes foram criados para atender uma parcela específica da cidade, a elite belenense, detentora de meios para pagar e se

⁸De acordo com Maria de Nazaré Sarges, um número significativo de historiadores paraenses associam as transformações ocorridas em Belém no período áureo da economia gomífera e, consequentemente, as transformações urbanas ocorridas no espaço belenense, à capacidade administrativa de Antonio Lemos. SARGES, Maria de Nazaré. Belém, a Urbe das riquezas. In: *Belém. Riquezas produzindo a Belle Époque (1870-1912)*. Belém: Paka-Tatu, 2002, p. 133.

⁹Nesse momento, segundo Sarges (2002, p. 13) foi necessário transformar o espaço urbano belenense, primeiro em virtude da grande leva de imigrantes que impactou a cidade com um crescimento populacional significativo, segundo porque Belém experimentava um desenvolvimento econômico em decorrência do auge da borracha na Amazônia, onde o espaço da cidade tinha que atender aos interesses de uma classe em ascensão. Logo, Belém teve que adequar-se as novas exigências, para assim atender as transformações do capital oriundo da borracha e, principalmente, para facilitar o escoamento da produção.

¹⁰CORREA, Ângela Tereza de Oliveira. Belém do Pará, Palco de manifestações culturais no início do século XX. In: SIMONIAM, Ligia T. L. *Belém do Pará: História, Cultura e Sociedade*. Belém: UPPA 2010, p. 51.

¹¹A abordagem de Correa é singular no sentido de apresentar como, apesar da modernização da cidade, alguns espaços continuaram com traços caracteristicamente rurais, principalmente os bairros do Guamá, Jurunas, Umarizal e Marco, uma vez que o programa de modernização de Antonio Lemos estava delimitado a área central da cidade. A esses espaços, a intencionalidade do administrador era disciplinar, moralizar o comportamento de seus grupos. Logo, o processo de modernização incluía remodelar tanto a cidade quanto os comportamentos das classes populares para sanar o atraso ocasionado pela herança escravista. Por isso, muitas práticas populares foram combatidas em nome do projeto modernizador, afastando-se práticas advindas de tradições africanas e indígenas, para dar lugar a outras, europeias.

divertir nesses salões, seja nos dias de folia, seja nas demais datas comemorativas em que os clubes abriam as portas para receber seus convidados.

Esses clubes formaram-se ao longo do final do século XIX e início do XX nos bairros centrais da cidade, principalmente na Avenida Nazaré e ao redor da Praça da República, constituindo-se espaços de folia, redes de sociabilidade da elite¹². Decorrido este período, mais especificamente entre os anos de 1920 e 1930, o Pará ainda sentia o efeito da crise da borracha que levou ao declínio a economia paraense. No entanto, a cidade continuava crescendo, aumentavam os bairros periféricos em população e tamanho, novas ruas e avenidas surgiam. No âmbito cultural, a cidade continuava sendo palco de múltiplas manifestações culturais nos vários bairros, diversas práticas produzidas por homens e mulheres que se apropriavam da cidade e compunham lugares próprios de lazer e, porque não dizer, de folia. Neste momento, a cidade possuía vários locais para a diversão carnavalesca, desde o mais requintado até ao mais popular.

Nas décadas de 30 e 40, Belém era uma cidade com aspectos diferente dos primeiros anos do século XX, a bonança em decorrência da borracha havia passado, mas os resquícios dessa bela época ainda eram rememorados pela imprensa ao se reportar aos traços da cidade em 1940. Os jornais do período trazem esses traços, Belém como “a linda cidade das mangueiras, como uma cidade que se reveste garridamente de prédios os mais elegantes e sumtuosos quer de iniciativa governamental quer de iniciativa particular”¹³. Uma cidade que se modificava, crescia em virtude de seu aumento populacional, como se observa nas palavras de José Godinho Ferreira, no texto intitulado *Movimento de regeneração social*:

A construção de diversos postos de saúde pública, de alguns mercados e construções de outros, que necessitavam de melhoramento adequado ao aumento da população. Afora essa, foram feitas modificações na principal repartição policial e erigidos postos policiais nos subúrbios da cidade¹⁴.

Esses traços da cidade apresentados por José Ferreira caracterizam apenas uma parte da cidade, a região central. Como abordamos anteriormente, foi a região que mais recebeu investimentos, ou modernização, desde a Belle Époque. Ressalta-se que nos subúrbios da cidade ocorreu a construção de repartições policiais, mas não houve construção de prédios, melhoramentos estruturais, como na área central. O jornal traz apenas uma imagem das

¹²De acordo com Maria de Nazaré Sarges, o final do século XIX e início do século XX foi um marco para o desenvolvimento econômico, urbanístico e cultural de Belém. A cidade havia se transformado em metrópole, buscava uma similaridade com as tendências parisiense, imitando-a nos hábitos e costumes. Entretanto, apesar de apresentar uma rica economia, o que se evidenciava era uma cidade marcada pela dicotomia entre a área central, moderna, europeizada e as áreas suburbanas, pobres e tipicamente rurais. SARGES, 2002.

¹³Ver Jornal *Folha Vespertina*, 22 de janeiro de 1942, p. 01.

¹⁴Jornal *Folha Vespertina*, 22 de janeiro de 1942, p. 01.

múltiplas imagens da cidade, nas palavras de Lucrécia Ferrara (1999), traz a imagem daquilo que desperta nossa percepção no cotidiano da vida e a identificamos como urbana¹⁵: a construção de prédios, mercados, postos de saúde, constituindo-se no cenário cultural da rotina do povo belenense. Na realidade, a Belém dos anos 30 e 40, tal como a da belle époque, não estendia os benefícios da modernidade aos populares, uma vez que atendia apenas aos interesses de grupos elitizados, por isso o melhoramento de algumas áreas em detrimento de outras.

Os bairros, apresentados em processo de transformação pelo jornal, correspondem ao primeiro e segundo distrito da cidade de Belém, formados pelo centro comercial, assim como pela área portuária, onde estavam localizadas as principais praças, os largos, os maiores pontos de lazer da cidade. Nestes locais havia uma preocupação maior com embelezamento e lazer, diferente dos demais distritos que possuíam poucos lugares de diversão e descanso. Nos distritos onde estavam localizados os bairros mais elegantes da cidade, como o Nazaré, Avenida Independência e São Jerônimo encontravam-se residências, mansões arborizadas, “as artérias elegantes de nossa cidade”¹⁶, conforme destaca a revista *A Semana*.

O que evidenciamos é que o período da belle époque tornou-se marco na história belenense, por isso a tentativa de criar uma imagem da cidade na década de 40 estabelecendo vínculos com esse período. Logo, crônicas, fotografias da época e notas vão se reportar a esse momento, se remetendo quase sempre aos monumentos, símbolo da riqueza experimentada pela cidade. Murilo de Meneses, na crônica intitulada *Belém de outrora*, invoca imagens da cidade através de um personagem que viveu sua juventude no período áureo da economia belenense. O contato estabelecido deu-se no Café da Paz ambiente que o cronista costumava frequentar depois do cinema:

Nessa noite, enquanto o aguaceiro caía lá fora, achando-me algo expansivo procurei puxar pela língua de meu companheiro de mesa era um homem simpático de bom aspecto, orçando aí pelos setenta, e cujo nome peço veria para não declinar.

Fiquei com vontade de interrogar aqueles setenta anos vistoços, sobre o seu passado remoto. E ele atenciosamente, com um leve sorriso de narrador requestado, principiou assim;

- Ponha aí neste caderno a data, 1895.

Nesse tempo o Café da Paz era o mesmo que é hoje, só se diferenciando por um jardim que existia ali onde estão os bilhares, o qual era separado das ruas por uma grade de ferro; e eu vinha aqui todas as noites, esperar os meus camaradas¹⁷.

¹⁵FERRARA, 1999, p. 202.

¹⁶Ver *Revista A Semana*, de 23 de março de 1939.

¹⁷Ver *Revista A Semana*, de 21 de Fevereiro de 1939

Ao caminhar pela cidade, o narrador apresentado por Murilo Meneses, como um homem de bom aspecto, provavelmente pertencente à elite belenense, fazia emergir um tempo e um espaço existente em sua memória. Ao frequentar os diversos espaços de sociabilidade existente em Belém traz indícios do auge da borracha, em 1895, em que ficou conhecida como Belle époque amazônica. O local de lembrança é o Café da Paz, onde vivera sua mocidade, onde esperava seus “camaradas”, ansioso por mais uma noitada. O Café da Paz emergiu na Avenida República, atual Avenida Presidente Vargas, com a Rua Carlos Gomes, e notabilizou-se como um ambiente de discussões políticas. Segundo Correa¹⁸, foi muito frequentado por intelectuais e boêmios como Dejard Mendonça, Eustáquio de Azevedo e Edgar Proença.

Nesse período, o narrador assinala que a cidade era:

Como se fosse maior. Porque além da borracha dar um dinheirão, o câmbio era a nosso favor. Basta que lhe diga que uma libra esterlina custava 16 cruzeiros e o dólar 4. Além disso, a vida social daquele tempo tinha encanto insuspeitado pelos moços de hoje. Pelos subúrbios o carnaval era um alvoroço, com os cordões de marujo pipocando por todos os cantos; pelo São João, era a queima das fogueiras por essas ruas todas e pelo Natal eram as Pastorinhas. Sabe o que significa isso?

- Não senhor.

- Pois eu vou dizer-lhe; significava, o cidadão que quisesse, poder dançar um dia assim, outro não, por toda a quadra natalina, durante os ensaios dos cordões. Ora só isso, assegurava a mocidade daquela época, muito maior convívio entre si. E havia-se em todos os bairros. Mas quanto a este local, veja a diferença; nesse canto aí fronteiro, na qual está o Grande Hotel, era uma casa térrea ocupada pelo Café Chic; a seguir era o casarão de madeira do Politeama; onde está o Olímpia, era o Café Madrid; e dobrando além a Cruz das Almas, havia o Chat Noir, casa de diversões de “demi-mond” da qual era frequentador assíduo o meu amigo Jaime Abreu. Mas isso não vem ao caso do que vou lhe contar, e de já se passaram 48 anos. Nesse tempo eu era um rapaz dançarino, cheio de ilusões, e atirado à vida noturna.

O senhor rememora uma Belém transformada pela riqueza advinda da borracha, notadamente traduzida pela quantidade de dinheiro que circulava na cidade e que aumentava o número de clubes para a sociabilidade das elites. No entanto, a narrativa nos apresenta mais que Belém elegante com seu Grande Hotel, com Café chic, levando-nos a percorrer subúrbios com uma multiplicidade de manifestações, onde o carnaval era “um alvoroço”, e os cidadãos podiam quase todos os dias ter momentos de diversão, estabelecendo uma maior interatividade. Logo, se torna significativo pensar que mesmo vivendo a nostalgia da belle époque que vislumbrava a cultura europeia como a “verdadeira” cultura a ser seguida, as manifestações negras como os cordões não desapareceram, encantavam e divertiam a população belenense.

¹⁸CORREA, 2010, p. 304.

A historiadora Correa¹⁹, ao estudar as manifestações culturais do período assinala que, enquanto nas áreas centrais da cidade a elite se divertia nos clubes e cassinos, as camadas populares divertiam-se nos cordões de pássaros e carnavalescos, nos bois-bumbás, ou então na Praça Nazaré onde eram realizados espetáculos sagrados e profanos. Os bairros Umarizal e Jurunas eram tradicionais as festas de bois-bumbás e os cordões carnavalescos²⁰. Logo, nos bairros suburbanos as brincadeiras ocorriam soltas, nos cordões “dos pretinhos” e nos dos marujos, que muitas vezes incomodavam a elite com suas práticas destoantes dos valores estéticos desejados²¹. Principalmente por seus cantos, ritmos e danças que não correspondiam a cultura pretendida, europeia. Outra crônica publicada por Edgar Proença²² intitulada “Minha cidade morena” traz a imagem de uma cidade que não vive mais sua “bela época”:

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

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

Aquele passo pela Avenida Nazaré o meu pensamento fica preso, grudado a uma casa de azulejos, junto à antiga farmácia Galeno, hoje Bar Estrela. Foi ali que eu nasci. Meu pae sempre me dizia, apontando-a: - Nessa casa nasceu um grande homem vae ser tudo na vida! (...)²³

A imagem da cidade, traduzida nas palavras do narrador é de uma Belém que não vivenciou os bons tempos da borracha, logo uma capital pobre sem “o fausto” de outrora. O que restou foram seus moradores, seus monumentos, o Museu Emílio Goeldi, a então Basílica de Nazaré. São lembranças que ficaram marcadas na memória do narrador, as recordações de uma Belém moderna, rica e que se desejava que se perpetuasse. E apesar destes bons tempos terem passado, a cidade continuava “descente”, a “granfinar-se”, a cultivar os valores modernos. Assim, é possível identificar o quanto os moradores mantinham viva a memória desse passado, das igrejas, dos teatros, das ruas e avenidas, de um momento que marcou as lembranças dos que vivenciaram o período.

¹⁹CORREA, 2010, p. 310.

²⁰CORREA, Ângela Tereza de Oliveira. Belém do Pará, Palco de manifestações culturais no início do século XX. In: SIMONIAM, Ligia T. L. **Belém do Pará**: História, Cultura e Sociedade. Belém: UFPA, 2010, p. 307.

²¹LEAL, Luiz Augusto Pinheiro. Capoeira e Boi-Bumbá: Territórios e Lutas da cultura Afro-Amazônica em Belém (1889-1906). **Revista Afro-Ásia**, nº 32. Universidade Federal da Bahia, 2005, p. 241-269, p. 244.

²²O escritor Edgar Campos Proença nasceu em 4 de fevereiro de 1892 em Belém, falecendo em 1972. Foi jornalista atuando em diversos jornais e revistas, sendo inclusive diretor da *Revista Pará Ilustrado*. Também foi radialista, bacharel em direito. Ao lado de Roberto Camelier e de Eriberto Pio fundou a Rádio Clube-PRC5, a primeira rádio a surgir no norte do país.

²³PROENÇA, Edgar. **Gravetos**. São Paulo: Anchieta, 1941, p. 19-27.

As narrativas apresentadas falam de um tempo em que Belém deixou de ter economia significativa em termos nacionais, quando o comércio e a indústria declinaram, consolidando a memória de uma Belém áurea no final do século XIX e início do século XX, contrapondo-se a cidade decadente das décadas de 20 e 40. Essa visão pode ser relacionada a fase de estagnação pela qual Belém passou no pós-auge da borracha. Penteado²⁴ aponta uma situação de crise, com completa desorganização administrativa e inclusive diminuição populacional na década de 40. Apesar disso, nas memórias de muitos como Proença, Belém era bela, pelos monumentos deixados e pela exuberância natural existente. A revista *Pará Ilustrado* com o título “O encanto natural da cidade” traz outros olhares sobre a cidade, não mais voltado às lembranças do passado, mas para uma Belém do presente, com sua exuberância natural, com suas praças e ruas:

Com efeito, há uma graça ruskiniana nesta natureza que nos cerca. Não precisa ser um poeta panteísta para sentir a atmosfera envolvente, o clima acolhedor da cidade. Talvez mais pela determinação da providência que por efeito natural, o rigor tropicalista é amenizado aqui por essa chuva fertilizante que refresca o ambiente e mantém o fôlego verde da cidade. Da terra para o mar a perspectiva é lindíssima e alguém já lembrou que o viajante toma Belém por uma gravura animada de Rugendas. Mastros e velas emprestam a urbs um ar genovês e a vida amanhece muito cedo a beira do rio²⁵.

Para o autor, não apresentado pela revista, Belém é representada diferentemente das imagens de Meneses e Proença, sendo uma cidade pitoresca, com enfoque para os elementos naturais como principal atração, a chuva “que refresca o ambiente”, o amanhecer na “beira do rio”. Focaliza elementos do presente não mais preso a uma imagem do passado, dos bons tempos da borracha. Logo, o ponto central de sua narrativa é a exuberância natural, a água do rio, a água da chuva que ameniza o calor e fertiliza o solo tornando a cidade mais verde e bela. A narrativa prossegue:

Por outro lado essa arborização abundante dá a cidade uma feição peculiar. São as mangueiras bailarinas de Eneida, no braço vegetal de suas ramagens. Os parques e as praças de nossa terra merecem ser citados pela extraordinária beleza que possuem. São amplos, agradáveis a vista, convidando a um passeio a suas áreas²⁶.

Para o narrador, a presença de árvores, das mangueiras, proporciona uma atmosfera peculiar a cidade, diferenciando-a de qualquer outra capital, ressaltando a beleza natural como elemento de distinção. Entretanto, pontua a existência de outros elementos que a tornam bela,

²⁴PENTEADO, Antônio Rocha. *Belém do Pará: estudo de geografia urbana*. v. 2. Belém: Universidade Federal do Pará, 1968, p. 166.

²⁵Ver *Revista Pará Ilustrado*, 14 de Agosto de 1943, nº 139, p. 01.

²⁶Ibidem.

a presença de parques e praças, trazendo uma imagem da cidade constituída de espaços de sociabilidade, de lazer, uma cidade bela e moderna. Eneida, provavelmente Eneida de Moraes, escritora paraense que escrevia crônicas e poemas sobre a cidade, também é destaque no comentário, principalmente pela infância vivida em Belém, antes de mudar para o Rio de Janeiro²⁷. A tentativa de difundir essa imagem da cidade exuberante, constituída de beleza e modernidade, vem sendo proposta desde o século XX. Antônio Lemos, durante sua intendência permitiu a edição do *Álbum de Belém*, no intuito de desconstruir a imagem de cidade formada por pessoas incultas, vivendo em precárias habitações²⁸.

Posteriormente, segundo Correa²⁹, na interventoria de José Gama Malcher foi editado o *Álbum do Pará*, sendo publicadas fotografias da cidade em revistas, na tentativa de construir uma imagem de modernidade, elegância e cultura. Não por acaso, revistas como o *Pará Ilustrado*, em circulação na década de 40, trazem em suas páginas inúmeras fotografias apresentando praças ajardinadas, largas avenidas, o Bosque Rodrigues Alves, a igreja de nossa senhora de Nazaré, convidando os cidadãos a frequentarem estes espaços de lazer. E, mais ainda, destacando a importância desses espaços para o engrandecimento da cidade.

Nessa cidade de múltiplos olhares era possível identificar diversos espaços de sociabilidade como Praça da República, Praça Castilho França, Praça Batista Campos, Bosque Rodrigues Alves, avenidas e ruas como a João Alfredo - conhecida como a Rua do comércio, do dinheiro, do bom chapéu³⁰. Havia espaços privados, a exemplo dos clubes futebolísticos: Clube do Remo, Clube do Payssandú, Clube da Tuna Luso Brasileira; os hotéis: Palace Hotel, Palace Cassino, dentre outros existente na capital. Esses espaços foram, durante muito tempo, espaços de folia. A cidade era marcada por várias manifestações culturais de cunho religioso ou profano, festas que ocorriam em diversos pontos da cidade, integrando o calendário festivo de Belém, como festa de São João, Nossa Senhora de Nazaré e as festas carnavalescas. Estas, por sinal, recebiam grande atenção dos meios de comunicação locais pela sua relevância, tanto em âmbito nacional quanto local e os jornais do período dedicavam um espaço importante de suas edições para a divulgação de eventos culturais e festivos.

²⁷Eneida de Moraes nasceu em Belém em 1903, quando criança teve que ir para o Rio de Janeiro estudar, retornando em 1916 e permanecendo até 1930, período em que escreveu várias crônicas e poemas nas revistas belenenses. Durante a década de 30 foi presa por se envolver no Movimento Constitucionalista de São Paulo (1932) e em 1936 pelo confrontamento nas lutas políticas contra o governo de Getúlio Vargas. Retornou a capital em 1945. Escreveu as obras “Quarteirão”, quando ainda estava no cárcere, em 1953 escreveu sua obra clássica “História do carnaval”, escreveu “Aruanda” em 1957 e Banho de cheiro em 1963.

²⁸SARGES, 2002, p. 107.

²⁹CORREA, 2010, p. 33.

³⁰Revista *A Semana*, de 01 de outubro de 1938, vol. 20, nº 1000, p. 3.

Os jornais do período indicavam mais do que simples registro da ordem vigente, pois atuavam como construtores dessa ordem. Observando as notícias, percebemos como a imprensa criava uma espécie de dicotomização do espaço urbano e, em especial, do espaço festivo. Não por acaso, a festa representava a divisão entre os espaços de elite, caracterizados pelos clubes sociais e os da população suburbana que correspondiam aos assustados³¹ e blocos carnavalescos.

Era possível observar esses territórios diferenciados se percorrêssemos as ruas da cidade de Belém na década de 40, mais especificamente nos dias de carnaval, quando encontrariamos uma multiplicidade de opções de folia carnavalesca, diversos lugares que dependendo do nível socioeconômico, o folião poderia ou não participar do carnaval. Na região central da cidade, principalmente no bairro Nazaré e na Praça da República existia uma variedade de locais de cultura e lazer. Esses espaços já haviam se estabelecido desde a *belle époque* como locais de entretenimento, sendo possível ir a Praça da República, ao Teatro da Paz, ao Cine Olímpia, ao Grande Hotel e ao Café da Paz. Nas décadas de 30 e 40 os principais clubes carnavalescos também habitavam essa região. Nessas regiões se concentravam os principais ambientes de sociabilidade das elites frequentadoras dos clubes carnavalescos como *Assembleia Paraense, Sport Clube, Tuna, Clube do Remo, Payssandu, Palace Cassino*. Alguns desses clubes se fazem presentes desde o final do século XIX, como é o caso da *Assembleia Paraense* e do *Sport Clube*³² que desde então eram clubes prediletos das famílias da elite belenense, onde se reuniam para divertimentos nos bailes de carnaval.

Os mais bem estabelecidos frequentavam principalmente e, não exclusivamente, clubes como da Assembleia Paraense. Fundada em 27 de dezembro de 1915, era o ambiente predileto da mais alta expressão aristocrática da cidade. Desde sua fundação mereceu a preferência dos mais altos representantes da coletividade, passando suas festas a constituir o que de mais elegante podia ser exibido³³. Ou então, poderiam participar do Clube do Remo, uma das mais antigas associações desportivas e sociais de Belém, criado com o objetivo de contribuir para a vida recreativa da cidade³⁴. Ou ainda, o *Paysandu Sport Club*, fundado em 02 de Fevereiro de 1914, como uma ramificação do *Norte Club* conhecido como *Time Negra*³⁵, clube que realizava as mais belas festas carnavalescas da cidade, reunindo entre seus

³¹Os assustados eram festas carnavalescas que ocorriam em vários bairros da cidade, sendo caracterizados pela imprensa belenense como festa do subúrbio, das camadas menos privilegiadas da sociedade.

³²CORREA, 2010, p. 309.

³³CRUZ, Ernesto. **História de Belém**. Belém: UFPA, 1973, Vol. 2, p. 427.

³⁵O surgimento do Payssandú Sport Club foi ocasionado pelo inconformismo reinante entre componentes do Norte Club, também chamado de Time Negra contra a diretoria da Liga Paraense de football, que considerou

sócios a elite belenense que se preparava para festejar nos amplos salões da cidade a noite carnavalesca do Paysandu.

Se de nenhum desses grupos pretendesse foliar poderia percorrer as ruas de Belém e encontraria na Rua Nova de Santana, atual Manoel Barata, esquina com a Travessa Campo Sales o clube *Tuna Luso Brasileira*, conhecido como Tuna, um dos clubes criados no primeiro anos do século XX. Fundado em 1^a de janeiro de 1903, o clube na ocasião chamava-se Tuna Luso Caixeral, Tuna no sentido de agrupamento de jovens alegres, e Caixeral em virtude da função que exerciam no comercio paraense de caixeiros. Este foi criado no sentido de congregar portugueses que viviam em Belém, sendo espaço cultural onde pudessem compartilhar músicas, danças e arte. A primeira diretoria tinha como presidente Manuel Nunes da Silva, secretário Manoel Augusto Correia e Antônio Lobo³⁶.

Grande parte dos anúncios de bailes carnavalescos presentes nos periódicos em circulação na década de 1940 era de eventos organizados pelos clubes sociais, que propagandeavam suas festas e todos os preparativos da folia, no intuito de mobilizar a elite belenense para suas comemorações. Entretanto, os anúncios possibilitaram-nos ir além da simples propaganda, permitindo perceber a construção de um referencial identitário pelas elites que buscavam reunir-se num único espaço, aglomerando “os seus”, se diferenciando do que para a elite do período era o não carnaval - a bagunça -, por isso a preocupação com a ornamentação, com o luxo, com a beleza. São elementos que nos enveredam a compreender o carnaval realizado pelos clubes.

Na contramão do que se propunham as festas carnavalescas realizadas nos clubes das elites, as festas populares ocorriam em outros espaços como Jurunas³⁷, Umarizal, Guamá³⁸,

improcedente recurso interposto, através do qual pediam, por ocasião de diversas irregularidades, a anulação da partida Norte Clube 1x Guarany 1, realizada em 15 de novembro de 1913. Este resultado deu o título ao atual clube do remo. A decisão não agradou os integrantes do Norte Club que resolveram fundar uma nova agremiação. Hugo Manuel de Abreu Leão que jogava no Norte Club era líder do movimento destinado a fundação. Consultar: *Revista Paysandu Sport Club- Campeão dos Campeões*, p. 14.

³⁶Site oficial do clube. www.tuna.com.br

³⁷O bairro Jurunas, conhecido hoje por sua expressividade cultural, tem como etimologia do termo, segundo Rodrigues (2006) uma palavra de origem toponímica em um grupo indígena de língua yudjá. Os Jurunas são conhecidos através de notícias históricas desde o século XVII, quando habitavam as zonas mais próximas da foz do Amazonas, pela qual foram subindo até chegar ao rio Xingu, posteriormente ao Alto Xingu (século XX), em terras transformadas no Parque Indígena do Xingú (1960), onde disputaram com outros grupos, novos e antigos na região, o espaço de sobrevivência e manutenção de sua forma de existência. Consultar: RODRIGUES, Carmem Isabel. **Vem do Bairro do Jurunas:** sociabilidade e construção de identidades entre ribeirinhos em Belém-PA. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Pernambuco, 2006.

³⁸De acordo com Júnior (2009) a origem do bairro se deu a partir de duas direções, uma primeira ocupação desencadeada no início do século XX a partir do bairro de São Braz, e outra intensificada na década de 1950, proveniente do Rio Guamá. Essa ocupação realizada pelas margens do Rio Guamá, ocorreu com a presença marcante de pessoas oriundas das regiões do Rio Guamá, do Rio Acará e do Baixo Tocantins. Por esse motivo o

com outros valores e significados, uma vez que a festa era confraternização, exposição de alegrias e tristezas, manifestação de ritmos e de corpos, especialmente nos dias dedicados ao momo³⁹. Locais onde se estabeleciam fábricas, comércio, as usinas de Belém, pertencente ao cotidiano das classes populares, espaços em que viviam e trabalhavam. Nesses bairros - Cidade Velha, Campina e Reduto, Jurunas, Umarizal, Pedreira e Guamá -, os populares tinham modos de vida pautados por outros hábitos. No bairro Reduto, por exemplo, se estabeleceu grande parte das fábricas existentes em Belém nas primeiras décadas do século XX. Segundo Souza⁴⁰, aproximadamente 20 estabelecimentos relacionavam-se a setores como bebidas, alimentos, calçados, construção civil, produtos de limpeza e higiene, levantamento das edificações fabris e outros, existentes no bairro na segunda metade do século XX. Dentre esses estabelecimentos destacam-se a sapataria Boa Fama, a fábrica Perseverança e a Phebo, dentre outras que compunham o bairro consolidando-o como operário. Nesse bairro a principal mão de obra advinha de Jurunas e Umarizal cujos moradores se deslocavam todos os dias para trabalhar, ou para onde iam a busca de trabalho.

Eram considerados pela imprensa belenense bairros suburbanos, principalmente Jurunas, Umarizal, Pedreira e Guamá, que exibiam residências simples construídas com madeira e cobertura de palmeira, muitas dessas erguidas em áreas alagadiças. Acerca disso Isabel Rodrigues, discute que Jurunas se compôs sobre terreno alagadiço cortado por braços de igarapés ligados ao rio Guamá transformados em Valas sobre as quais foram construídas casas e pontes de madeira.

Esses bairros são historicamente marcados por manifestações culturais desde meados do século XIX, pelo menos, principalmente Umarizal e Jurunas. Era nestas imediações que a cultura popular se manifestava amplamente, especialmente no carnaval, um dos momentos nos quais a cultura popular ganhava espaço, inclusive na mídia, ainda que fosse recorrente nas páginas policiais⁴¹.

bairro adquiriu esta denominação, Guamá. Consultar: JUNIOR, José do Espírito Santo Dias. **Cultura Popular no Guamá:** um estudo sobre o boi-bumbá e outras práticas culturais em um bairro da periferia de Belém. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Pará (UFPA). Belém, 2009.

³⁹ Discutiremos melhor a festa dos populares, seus espaços, valores e significados no tópico Festa de Assustado.

⁴⁰ SOUZA, 2006, p. 93.

⁴¹ Nesse sentido, as análises de Bakhtin auxiliam na compreensão da cultura popular, a cultura cômica popular na Idade Média e no Renascimento. As festas constituem uma “forma primordial” e marcante da humanidade, não apenas pelo descanso da labuta diária que nestes eventos são temporariamente desfrutados, mas principalmente por elas exprimirem uma concepção de mundo. De acordo com o autor, era no carnaval e em outras festas públicas que o povo penetrava em um “reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância”. As festas como o carnaval possibilitavam a eliminação das hierarquias permitindo outro tipo de comunicação entre os indivíduos, com um vocabulário próprio e gestual, sem restrições, o que fazia com que as pessoas se libertassem de certos códigos de etiqueta e de moral⁴¹, em contraposição a festa oficial que não permitia ao povo mostrar sua verdadeira face. Por isso, o carnaval é apresentado pelo autor como algo central na vida do homem

Acerca desses bairros, Campos Ribeiro traz lembranças das primeiras décadas do século XX, principalmente das áreas suburbanas como Umarizal, onde passou parte de sua vida. Através de suas lembranças é possível perceber circunscrições do bairro, do Umarizal da sua meninice, da adolescência onde guarda na memória, em amareladas fotografias, muitas quase desmaiadas todas, porém, marcando gratas, divertidas e até saudosas, agridoces lembranças⁴². Assim como das manifestações culturais existentes, as festas juninas, segundo este autor, “entre as manifestações da alegria popular em nossa terra nenhuma tanto apaixonava a alma do povo quanto as festas juninas”⁴³. Estas contagiam um grande número de participantes de vários bairros da cidade organizados em grupos, formando um boi-bumbá. Cada bairro suburbano possuía seu bumbá. A Cidade Velha, o Umarizal e o Jurunas eram bairros onde existiam os grupos.

Os traços do bairro do Umarizal assim como do Jurunas com suas múltiplas manifestações populares apresentadas pelo autor, nos levam a perceber um subúrbio ativo que, desde as primeiras décadas do século XX, era o principal palco dos movimentos populares de Belém, constituindo espaço de entretenimento da população, principalmente da população pobre e negra, que formavam esses bairros e que viam nos boi-bumbá meios de diversão. Na década de 40 essas localidades continuavam sendo centros radiadores de cultura, neles organizando-se os principais assustados e blocos carnavalescos, formando laços de sociabilidade e folia das classes populares. Nesses bairros foi possível identificar, entre os anos em estudo inúmeros blocos carnavalescos, assim como um número representativo de *Assustados*, realizados em vários pontos da cidade.

Esses bairros eram constituídos de muitas agremiações carnavalescas, sendo um dos bairros mais movimentados nos dias de folia. Além dessas agremiações era possível encontrar um número significativo de associações esportivas, compondo uma rede de sociabilidade do bairro, entretanto era constantemente desqualificado pelas mídias, como um local violento⁴⁴,

medieval. Nesse sentido, as abordagens de Bakhtin contribuíram para pensar acerca do carnaval belenense, nos permitindo visualizar novos olhares sobre espaços dominados pela cultura popular, as estratégias, as resistências, o riso festivo popular dos grupos que cotidianamente eram criticados. Logo, buscar entender as festas carnavalescas realizadas pelos populares em Belém é compreender outra dimensão da festa, diferente da apresentada pelas elites belenenses, com outros códigos, sentidos e valores, perpassando desde o território ao significado da festa.

⁴²RODRIGUES, 2006, p. 35.

⁴³RIBEIRO, De Campos. **Gostosa Belém de Outrora**. Belém: Secult, 2005, p. 99.

⁴⁴ESBOFETEOU A MULHER: “Encontra-se detido na comissariado do Jurunas, onde ficará até as 11 horas de hoje Francisco de Souza Pinheiro, Paraense, Pardo, Solteiro de 19 anos analfabeto, residente a rua da Conceição. Sem motivo justificado aplicou violenta bofetada em Ligia de Oliveira Santos residente aquela mesma rua. *Folha Vespertina*, 09 de Fevereiro de 1942, p. 01.

perigoso, ambiente de gangues que atormentavam os bairros vizinhos, sendo a violência parte de seu cotidiano.

Essa desqualificação se intensificou no período do Estado Novo em Belém, principalmente no caso dos bairros suburbanos, onde as referências a vadiagem, a molecagem e diversas práticas populares eram utilizadas pejorativamente, sendo as populações por isso combatidas, disciplinadas, em nome do bem estar da sociedade. Luis Augusto Leal (2011) nos apresenta as diversas prisões realizadas contra a falta de moralização social de indivíduos ou grupos pertencentes a esses bairros, incluindo práticas de jogar futebol de rua, jogo de baralho em festeos públicos realizados pela cidade, como o carnaval e as festas juninas⁴⁵.

No bairro do Jurunas o carnaval era uma das festas mais expressivas, entre as folias existentes nesse bairro havia também a presença de clubes carnavalescos, que recebiam um número significativo de brincantes para comemorar o carnaval, entre os quais se destacavam os clubes *São Domingos Sport Club*, localizado na Avenida Roberto Camelier, número 816⁴⁶ e o clube *O Imperial* localizado na Rua Conceição, número 858, no Jurunas, tendo sido comprado o terreno em 1939⁴⁷. Além desses, evidenciamos um grande número de blocos carnavalescos e *Assustados* que povoavam o ambiente carnavalesco do bairro.

Como salientamos, Belém neste momento era constituída por muitos bairros, caracterizava-se como uma cidade crescente em termos populacionais, crescimento já experimentado na virada do século XIX para o XX⁴⁸, e que tinha em suas múltiplas regiões diversos modos de frequentar o carnaval, em clubes da Avenida Nazaré, aos arredores da Praça da República, ou nas brincadeiras de rua do Jurunas e do Umarizal. É percorrendo as festas carnavalescas existentes nestes traçados da cidade que nos enveredamos a entender o

⁴⁵LEAL, 2005, p. 72.

⁴⁶Ver *Ata de Fundação ao São Domingo Esport Club*, p. 05.

⁴⁷Ver *Revista GOL*, p. 23.

⁴⁸Segundo Vicente Salles (2005) entre os anos de 1877 e 1900 a população amazônica quase dobrou com a vinda de trabalhadores do nordeste do país para os seringais do norte. Posteriormente ao auge da borracha na Amazônia, houve um decréscimo populacional em virtude da diminuição da oferta de emprego, que somente se modificou a partir de 1944 quando um novo crescimento populacional manifestou-se, em virtude do segundo ciclo da borracha ocorrido na Amazônia na primeira metade da década de 40. Consultar: SALLES, Vicente. **A modinha no Grão-Pará:** Estudos sobre ambientação e (re)criação da modinha no Grão-Pará. Belém: Secult|IAP|AATP, 2005, p. 93.

carnaval em sua multiplicidade de formas e especificidades. Cada grupo possuía regras, códigos e condutas, sendo que procuramos nos vestígios deixados pelos foliões, diferentes sentimentos, emoções, atitudes em torno do carnaval.

1.2 APENAS PARA CONVIDADOS: FESTA CARNAVALESCA DA ELITE

Nos primeiros anos da década de 40 o carnaval belenense encontrava-se no auge. As notícias em torno dos preparativos da festa se faziam presentes nas manchetes de jornais, tanto sobre Clubes quanto *Assustados*, ou chamamentos para as festas de rua. Informações a respeito da guerra soavam longe aos ouvidos dos foliões que estavam bem mais preocupados com o batuque dos tamborins. O regime do Estado Novo, implantado no país pelas mãos de Getúlio Vargas, ainda não havia repercutido nas folias carnavalescas belenenses, por isso ruas, clubes e assustados realizavam suas festas plenamente.

A preocupação era com os preparativos da festa, com a vinda de Pierrô e Arlequim a mais um carnaval. Cada parte da cidade organizava-se para as comemorações, embora em espacialidades diferenciadas. Os clubes se organizavam em ambientes distintos, os *Assustados* também organizavam seus espaços e as ruas tornavam-se ponto de encontro de blocos e ranchos.

No contexto do Estado Novo, os clubes carnavalescos em Belém eram noticiados diariamente durante o período festivo, principalmente. Essas notícias traziam o que de melhor os clubes organizavam em prol do carnaval. As notas anunciam bailes nos salões da cidade, especialmente na região central, estabelecendo um distanciamento entre foliões de clubes e foliões de rua.

Esses clubes eram associados a um espaço físico, uma sede. Nestes ambientes, se concentrava a elite belenense, onde realizava festejos em recintos fechados, principalmente no centro urbano da cidade, *Cidade Velha, Avenida Nazaré e República* na região central da cidade. Nestes espaços se encontrava o principal centro econômico da cidade, o comércio⁴⁹, frequentado majoritariamente por alguns grupos sociais, comerciantes e funcionários. Eram

⁴⁹A *Tuna Luso* e a *Assembleia Paraense*, por exemplo, possuíam suas sedes próximas a Praça da República, o *Pará Clube*, o *clube do Remo* e o *Paissandú* tinham suas sedes na Avenida Nazaré. Isso demonstra a centralidade das festas carnavalescas realizadas pelos clubes, que não ocorriam nas ruas estreitas da Cidade Velha, mas nas avenidas largas do então centro econômico de Belém.

espaços dominados pelos membros destes grupos que habitavam os bairros mais abastados da cidade.

As notas sobre os clubes são variadas e permitem compreender a quantidade de clubes existentes e quais conseguiram se firmar na preferência das elites belenenses, como os salões *Assembleia Paraense, Cassino Marajó, Palace Cassino*; os clubes futebolísticos *Tuna, Payssandú, Remo*, e hotéis *como Central Hotel*. Esses clubes pertenciam a “elite” belenense, convidando seus associados e as famílias para participar da festa momesca realizada por eles. As notícias reportavam sempre a festas grandiosas para os quais se convidava uma parcela específica da sociedade, aqueles que possuíam condições de serem sócios destas sociedades, que conseguiam pagar para participar, já que não se tratava de qualquer festa.

A diferenciação era evidente no carnaval da elite belenense, não sendo uma exclusividade do seu carnaval ou da temporalidade abordada, pois vários autores que discorrem sobre o carnaval abordam esta temática. A historiadora Maria Cunha⁵⁰ assinala que no Rio de Janeiro no final do século XIX, havia uma tentativa por parte das elites locais de se diferir das camadas populares, pontuando as complicações da convivência social nos dias de festa. Felipe Ferreira (2007) ao estudar o surgimento do carnaval carioca no século XIX destaca que desde o passeio do Congresso das Sumidades carnavalescas no carnaval de 1855, já havia a necessidade de se diferenciar pela “riqueza e luxo dos trajes, por sua banda de música, pelas flores que seriam distribuídas, por sua originalidade”, principal característica de festa realizada com “toda a ordem e regularidade” em contraposição a desordem do entrudo⁵¹.

A busca pelo afastamento do outro, popular, dos grupos menos privilegiados, permite-nos perceber a existência de uma concepção construída pelas elites do século XIX e que se tornou inclusive consenso em períodos posteriores, a percepção de que o salão está associado a elite, enquanto as demais manifestações culturais associadas a rua, ao público, estão direcionadas aos populares, concepção predominante na imprensa belenense.

Nas crônicas publicadas pelos jornais notamos essa associação, e principalmente a exaltação das festas realizadas pelos “grandes” clubes. Um desses clubes, considerado o espaço da elite, era a Assembleia Paraense, fundado no auge da *belle époque* com a intencionalidade de agregar a elite emergente em Belém. O grêmio substituiu a então *Associação do Comércio e Retalhos do Pará*, extinta em 27 de dezembro de 1915, para ceder lugar a Assembleia Paraense no pequeno prédio número 21 da Praça da República. A sessão

⁵⁰CUNHA, Maria Clementina Pereira da. **Ecos da folia:** uma história social do carnaval carioca. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 195.

⁵¹FERREIRA, Felipe. **Inventando Carnavais:** o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005, p. 27.

da assembleia geral que delineou o fim da agremiação dos comerciantes foi a mesma que em seguida, a pretexto de reformar seu estatuto, criou a *Assembleia Paraense* e conferiu a esta todos os efeitos legais ou jurídicos, sucedendo a antiga Associação⁵².

Assim, desde 1915, a Assembleia Paraense foi se estabelecendo como espaço de entretenimento dos grupos mais abastados, convidando a seus amplos salões a população mais bem estabelecida economicamente. No carnaval as notas sobre a festa se multiplicavam na imprensa belenense. As *Soirées* realizadas pela Assembleia foram destaque desde os primeiros anos de fundação do clube, como a festa das flores instituída em maio de 1917 e a festa dos estudantes de Pernambuco iniciada em 1927.

No final da década de 20 a revista *A Semana*, edição especial de 23 de março de 1929, trazia como título “Assembleia Paraense - O centro de maior elegância social”. O título permite-nos pensar o público frequentador do clube, informando:

A Assembleia Paraense é bem o logar de maiores encantos que a nossa sociedade encontra para as suas horas de prazer. A etiqueta preside rigorosamente ao bom gosto. Nenhum ambiente, entre nós, de mais fina e culta aristocracia⁵³.

A notícia apresentada pela revista busca definir o clube como o espaço exclusivo de sociabilidade da elite belenense, como um espaço de prazer de uma seleta parte da sociedade, formada, principalmente, por sócios do clube. Nos dias de folia não era diferente, a exclusividade e a seletividade faziam parte dos bailes carnavalescos da *Assembleia Paraense*. Nas décadas seguintes, manteve-se como referência da elite, e em 21 de janeiro de 1938, o jornal *O Estado do Pará*, na secção intitulada *Chonica de festa*, trouxe notas sobre a festa realizada pelo clube. A crônica reportava-se a uma matinal-dançante que havia sido realizada nos amplos salões da Praça da República. Acerca da festa, o cronista afirmava:

gentilmente um dos sympáticos diretores da Assembléia nos acompanhou a sala de bailes, onde graciosos grupos de menina-moça lançando olhares furtivos procuravam nervosa o par preferido para a primeira contra-dança. E aquele sorriso de quem como nós, bem compreendia a inquietude infrene de uma mocidade que não quer perder um instante se quer da felicidade, Guiães de Barros, satisfazendo-lhes o anseio, ás 10 horas deu inicio a festa⁵⁴.

O olhar atento do cronista traz o baile como espaço de contato da juventude, dos primeiros *olhares furtivos*, dos primeiros encontros e desencontros de uma mocidade ansiosa pela felicidade. Esses traços indicam apenas uma das formas de utilização do clube pela elite local, sendo também lugar para o estabelecimento ou estreitamento de relações entre famílias de renome, através de namoros e alianças. Por isso, a necessidade da seletividade, reunindo

⁵²Ver *Relatório da Diretoria* de 1929. 1ª Sessão Ordinária de 1930: Assembleia Paraense, p.06.

⁵³Ver *Revista A Semana* de 23, março de 1929, p. 06.

⁵⁴Ver Jornal *O Estado do Pará*, 21 de janeiro de 1938, p. 04.

apenas os bem estabelecidos da sociedade, pois a festa era muito mais que um ambiente de diversão e entretenimento, era território de negociação.

Cristina Cancela⁵⁵ afirma que a *Assembleia Paraense*, o *Sport Club* e a *Tuna Luso*, no início do século XX, eram meios de mostrar particularidades, distinção de classe social, cujos frequentadores iam a festas elegantes e divulgavam noivados, casamentos, viagens, na imprensa local.

A *Assembleia Paraense* foi apresentada pela imprensa como líder de elegância social, sendo os bailes momentos de “alegria antecipada de desfrutar horas felizes”⁵⁶. Para a concretização desses bailes havia preparação e os blocos eram convidados a abrilhantar a festa, como aconteceu com o bloco *Cadetes do Barulho e Espanholas*, constituído por jovens. Apesar da rotulação dada por alguns jornais como o espaço mais elegante da cidade, a Assembleia reunia as principais autoridades locais nos dias de folia, sem, no entanto compor o único que se propunha a atrair a elite.

Outros locais também eram frequentados, sendo clubes futebolísticos ambientes propícios a realização de festas momescas. A relação entre paraenses e futebol remonta ao final do século XIX quando emergiram os primeiros clubes de futebol no Pará. Esses, ao longo dos anos, se voltavam para competições futebolísticas tanto nacionais quanto locais, mas em tempos festivos também se preparavam para a realização de festas, dentre elas o carnaval. Os clubes disputavam entre si e o *Clube do Remo*, por exemplo, buscava em todas as suas atividades atrair cada vez mais sócios, principalmente aqueles que tinham como paixão torcer pelo time. Suas festas diferiam das realizadas pela grande massa e inclusive dos outros clubes, por isso afirmava-se na imprensa local sua superioridade, alegando que toda Belém *chic*, fina, distinta, participava de suas festas, inclusive “as mulheres mais lindas da cidade que povoavam as noites de alegria e encantamento”⁵⁷.

O *Clube do Payssandú* também convidava a “gente boa do clube do esquadrão de aço”⁵⁸ a participarem da festa, pois “tudo é vibração é alegria é contentamento até mais paissandú”⁵⁹. Esses clubes não tinham salões próprios, alugando espaços como o *Teatro da Paz* e o *Palace Cassino* para realizar festas. O público era formado, principalmente, por

⁵⁵ CANCELA, Cristina. Casamento e relações familiares na economia da borracha (Belém 1870-1920). Tese (Doutorado em História) - Universidade de São Paulo (USP). São Paulo: editora, 2006, p. 242.

⁵⁶ Ver o *Estado do Pará*, 18 de fevereiro de 1945, p. 02.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Ver Jornal *A Vanguarda*, 07 de fevereiro de 1941, p. 03.

⁵⁹ Ibidem.

sócios do clube que nestes dias, em honra ao momo deixavam os estádios e se direcionavam as festas promovidas pelos organizadores do clube.

O *Clube do Remo* tinha suas notícias publicadas também na *Revista Clube do Remo*⁶⁰, criada em 1935, trazendo informações acerca do clube, inclusive os preparativos para a folia carnavalesca. Mesmo relacionando-se a um período anterior a que nos propomos discorrer, a revista traz elementos importantes. Uma de suas seções intitulada “Vitrine”, cujo autor não se identifica, apresenta ao leitor o clube: “O Clube do Remo é assim, onde quer que leve sua actividade faz-se sempre maior que todos, único, inimitável”⁶¹. A intenção era apresentar a superioridade do clube em relação aos demais, buscando mostrar valores e o time como o melhor do estado do Pará. Destacava-se como o mais vitoriosos, ressoando em alguns momentos um ar de provocação em relação ao *Clube do Payssandú*, considerado o principal rival nas disputas futebolísticas da cidade⁶². No âmbito carnavalesco não era diferente. A seção a “Vitrine” traz aspectos do clube, voltando-se para o carnaval de 1935:

Ahí está o carnaval deste ano. Transformando o salão do Palace no Rumba Club das praias havaianas, o Remo realizou a mais excepcional homenagem que se prestaram a momo este anno, a mais retumbantes, as mais formidáveis festas do carnaval que passou....⁶³

Assim como no âmbito do futebol o clube buscava diferir-se no carnaval, mostrando-se como o melhor, mais atrativo em termos de riqueza, animação e folia, comparativamente as demais festas que ocorriam pela cidade. O ambiente da festa era alugado, normalmente o Palace Teatro compunha a relação de espaços alugados, uma área nobre, destinada a recepções organizadas pela elite local. A maioria dos clubes de futebol neste momento não possuía um local próprio para realização de seus festejos carnavalescos, sendo comum o aluguel de recintos para a realização de eventos. Isso não significava que as festas elitistas ocorridas fora da *Assembleia Paraense*, fossem menos pomposas. Pelo contrário, os clubes buscavam construir uma imagem de festa elegante apresentando novidades em termos de ornamentação, luxo e riqueza.

O *Clube Tuna Luso Brasileira* trazia em nota no jornal *A Vanguarda* de 1941 que sua “Sociedade jamais fracassou nesses movimentos de festa e vibração”⁶⁴. Logo “a Tuna como

⁶⁰A *Revista Clube do Remo* surgiu em 1935 quando foi publicado seu primeiro número sob a direção de J. Silva Castro e Nilo Franco. Ao longo da pesquisa só foi possível identificar um único exemplar doado ao CENTUR, referente ao ano de 1935.

⁶¹Ver *Revista Clube do Remo* de 1935, p. 04.

⁶²Existe ainda, atualmente, uma forte rivalidade entre os dois mais antigos times de Belém - Payssandú e Remo -, sendo considerado o clássico da Amazônia, levando aos estádios milhares de torcedores, em nome de uma paixão pelo time.

⁶³Ver *Revista Clube do Remo* de 1935, p. 05.

⁶⁴Ver Jornal *A Vanguarda*, 07 de fevereiro de 1941, p. 03.

sempre alcançará de certo na noite de hoje mais uma vitória social". Buscava-se mostrar a superioridade da Tuna, agremiação que nunca fracassou em suas festas, onde o folião sairia satisfeito. Tais publicações indicam possíveis disputas por preferência, ao passo que cada clube, salão, hotel buscava atrair o público mais elitista, utilizando-se para isso, várias estratégias. O Grande Hotel, um dos ambientes carnavalescos requisitados, buscava apresentar o requinte de suas comemorações, conforme podemos observar na imagem abaixo.



Figura 1: Jantar carnavalesco no Palace Teatro.
Fonte: Revista *A semana*, 1935.

A realização do jantar dançante carnavalesco permitiu-nos perceber particularidades e enfoques dados pela imprensa a elegância e distinção destes ambientes. Ao propagandear sobre o carnaval realizado no Palace Teatro⁶⁵, a revista buscava apresentar os mínimos detalhes de um carnaval portador de “tradição e fama de grande destaque”. Essa singularidade da festa estava, segundo a revista, no fato de que se tinha uma “cozinha de primeira ordem, higiene, conforto e distinção”, proporcionando ao hotel “uma super-enchente do que o Pará possui de mais fino na sociedade”. Ressaltar o que de melhor o hotel tinha a oferecer aos seus convidados era uma estratégia para atrair clientela, chama-la a suas folias. Por isso pontuava o conforto, a limpeza, a presença apenas de um grupo restrito, atraindo aqueles que buscavam os “melhores” ambientes para se socializar. No entanto, o que nos chama a atenção na imagem é a nota abaixo da fotografia, alertando o leitor para alguns detalhes:

Reparem como modestamente, descansaram o talher... entretanto pousaram todos, quando souberam que a objetiva era d'A SEMANA a voz elegante da cidade. Depois.... ou melhor entre uma e outra taça de champanhe, o deleite das danças sob

⁶⁵O Palace teatro pertencia ao Grande Hotel onde se reuniam as famílias abastadas paraenses.

música da primeira ordem. Aqueles e aquelas que estão olhando para o fotografo para saírem bem... bem. Mandaram dizer, por nosso intermédio que não querem outra vida. Pelo ao menos aos domingos no Grande Hotel. Imaginem o que será hoje, o Cassino Flutuante!⁶⁶

A nota aliada a imagem nos permite entender o ambiente em que ocorriam as festas da elite, percebendo ritmos, corpos e formas de festejar. O corpo que habitava as festas elitistas divergia dos corpos de grupos como os *assustados* nas ruas da capital paraense. A imagem traz um corpo educado, polido, que busca sentar-se corretamente, agir de acordo com as etiquetas, sem exagero, bem mais preocupado com a representação social enquanto membro de elite do que com as folias carnavalescas. A *Semana* denomina de primeira ordem os ritmos que enquadravam esses corpos num padrão de formas e compassos, evitando extravagâncias, as exposição feminina. Diferente das danças negras, ou como a imprensa denominava batuques, manifestações dos subúrbios da cidade, que para estes estavam susceptíveis ao desregulamento de corpos e valores⁶⁷. Assim, a revista buscava atrelar a imagem do clube ao universo da elite, sendo ela própria porta voz da elegância da cidade.

Mesmo ocorrendo disputa entre os clubes, hotéis e salões para atrair foliões, estes não realizavam seus festejos no mesmo dia, evitando o risco de ter um número inexpressivo de integrantes, e por isso realizavam suas festas em dias próximos, mas poucas vezes, no mesmo dia. No carnaval de 1940, por exemplo, enquanto o *Payssandú Sport Clube* realizava sua festa no dia 01 de fevereiro⁶⁸, o *Clube do Remo* foliava no dia 03 de fevereiro⁶⁹, não coincidindo as datas, para assim ter a atenção voltada única e exclusivamente a sua festa.

A presença da imprensa era um fator preponderante na folia, uma vez que dela dependiam as publicações e os comentários em torno da festa, construindo assim a imagem de festa de elite tão desejada pelos clubes carnavalescos. O que evidenciamos são os sentidos que os grupos mais privilegiados atribuíam a si próprios e as comemorações, adjetivados como *grã-finos*, *elegantes*, *distintos*, preocupação evidente com relação a festa, traje e fantasias. Para fazer jus ao ambiente seletivo, associados e convidados tinham que se apresentar a caráter, com vestuário adequado à solenidade. No carnaval de 1940, o *Clube do Remo* trazia em seu convite a seguinte mensagem:

⁶⁶ Ver Revista A semana, de 21 de fevereiro de 1935.

⁶⁷ A imprensa do período associa a palavra batuque a um sentido pejorativo de dança, realizada no subúrbio da cidade, não devendo ser frequentado por “moças indefesas”, pois era espaço propício a desregramentos. Ver jornal *Folha do Norte*, 10 de dezembro de 1937, p. 02.

⁶⁸ Ver Jornal *Folha do Norte*, 01 de fevereiro de 1940, p. 02.

⁶⁹ Ibidem.

Em nome da diretoria do Clube do Remo tenho o prazer de convidar os senhores associados e suas excelentíssimas famílias para a primeira das festas que, sob a denominação de UMA NOUTE EM HONOLULU, serão levados a efeito durante a atual quadra carnavalesca. Para esta primeira festa que terá lugar no dia 13 do corrente o ingresso será o recibo nº 1, SEM EXCESSÃO, encarecendo a diretoria que os senhores associados se apresentem de preferencia em trajes havaianos (calça branca, camisa branca com gola e colar de flores naturais ou artificiais) ou traje branco a rigor⁷⁰.

Dentre os elementos apresentados no convite acima, assinalamos a necessidade de ingressos para entrar nas festas, a utilização de trajes característicos e a realização de bailes temáticos. Os ingressos eram exclusivos para integrantes, não sendo vendidos. Na realidade, a quitação do valor pago para participar do clube servia como comprovante de que o sócio estava em dia, tendo direito de participar das festas organizadas pela agremiação. Não apenas o *Clube do Remo* trazia essa norma, pois todos os “grandes” exigiam comprovante de pagamento do associado⁷¹. O *Clube do Paysandú*, além de exigir o comprovante, recomendava a sócios e familiares não se fazerem acompanhar de pessoas estranhas⁷².

A festa, neste sentido adquiria uma outra dimensão, instituindo diferenciações. Neste caso, entre os podiam e os que não podiam participar do carnaval da elite, aqueles que possuíam outros territórios como lugar de folia. Logo, “o estranho” era quem estava fora dos salões do clube, quem não detinha “passaporte” para a festa de elite. Tudo que lembrasse os grupos populares deveria ser descartado, por isso no *Clube do Paysandú* não eram permitidas “como fantasias macacões, camisa de meia e em mangas de camisa”⁷³.

A referência ao traje é significativa, pois a indumentária marcava distinção social, uma vez que não era qualquer roupa aceitável, mas uma roupa específica, feita exclusivamente para a festa. As mulheres mandavam fazer vestimentas luxuosas para estes momentos e os homens, caso não quisessem incorporar o “havaiano”, deveriam apresentar-se a rigor, significante maior do que terno e gravata, representando a fineza por meio do smoking. Logo, evidenciava-se a busca de uma distinção social através de uma vestimenta que apenas um grupo restrito teria condições de possuir, bem diferente das fantasias acessível a classes menos abastadas.

⁷⁰Ver Jornal *O Estado do Pará*, 13 de janeiro de 1940, p. 05.

⁷¹O Clube dos fazendeiros trazia a seguinte nota: *a diretoria convida os srs. Associados e exmas. famílias para o baile carnavalesco que será realizado no próximo dia 2 de fevereiro (sexta-feira), ás 22,30 horas, nos salões de sua sede social, á praça da república. TRAJE - Á rigor ou fantasia fina. Nota: serão exigidas somente as quitações de janeiro á fevereiro, havendo para este fim, pessoa habilitada durante os dias úteis, na cooperativa e a noite, na sede social.* Ver Jornal *A Vanguarda*, 01 de Fevereiro de 1942, p. 02.

⁷²Jornal *O Estado do Pará*, 18 de janeiro de 1940, p. 05.

⁷³Ibidem.

Nesse sentido, observamos como as elites distinguiam as camadas populares através das fantasias, sendo perceptível o preconceito existente contra essas camadas sociais. Por esse motivo apresentam-nos de forma inferiorizada, sem a elegância dos trajes finos - a rigor-, comumente presente nos bailes da *Assembleia Paraense*, do *Clube do Remo*. Nas comemorações distantes dos espaços “dominados” pelas elites, qualquer folião vestido de camisa de meia poderia participar, relegando ao traje popular o menosprezo tantas vezes instaurado em seus donos. Por isso, a necessidade de não assemelhar-se a esses grupos, uma vez que pessoas distintas deveriam utilizar trajes finos, o que justifica a proibição de se utilizar fantasias simplórias como macacões, camisa de meia e qualquer outro elemento que se aproximasse da realidade das camadas populares.

Portanto, o traje a rigor como exigência, preocupação com a exclusividade, nos leva a concluir que para a elite do período, a indumentária carnavalesca possuía sentido simbólico, representava *status*, uma diferenciação entre os que podiam, ou não, participar destas festas. Esta era uma medida de impedir os grupos de misturar-se.

Os bailes temáticos emergiam também como elemento de diferenciação, em que cada clube propunha um tema para suas noites carnavalescas. O *Clube do Remo*, por exemplo, trouxe em 1940 o tema *Uma noite em Holulu*, onde os associados deviam se fantasiar de calças e camisas brancas, de preferência com gola, e adicionada de colar de flores. Essa é uma das especificidades do carnaval desses clubes, uma vez que seus associados tinham condições de comprar as fantasias temáticas, permitindo a cada ano propor temas variados⁷⁴.

Os bailes carnavalescos de elite não eram, porém, homogêneos. Havia uma diferenciação de público entre os foliões que frequentavam a *Assembleia Paraense*, o *Clube do Remo* e o *Clube do Payssandú*. Na crônica de Geraldo Corrêa intitulada “Pedaços da vida de todas”, o autor traz elementos sobre a Assembleia Paraense e os frequentadores daquele ambiente, mesmo não correspondendo a um dia foliônico, tratava-se de uma atmosfera festiva. A crônica diz respeito a *Festa da esperança*:

A festa da esperança na Assembleia, está entre as melhores impressões das minhas últimas recordações. Não bastasse o aspecto original do salão cercado de banquinhas e todo adornado de balões esmeraldinos, a evocativa melodia da Valsa verde, e a graça tão seduzante das nossas rainhas, a distinção dos novos esculápios bastaria para tornar essa “soiré”, uma esperançosa saudade...⁷⁵

O salão da *Assembleia Paraense* atraía portadores de status e estabelecia alianças, não por acaso estava entre “os melhores” da cidade, inclusive sendo um marco nas recordações de

⁷⁴É importante frisar que em clubes menores e *Assustados* existentes nos subúrbios da cidade havia bailes temáticos, mas não a obrigatoriedade da fantasia temática.

⁷⁵Ver *Revista A Semana*, 17 de dezembro de 1938, p. 03.

Geraldo Corrêa. O cronista lembra festas no salão ornamentado com “banquinhas” e “balões esmeraldinos”, para assim receber uma parcela da sociedade belenense, os que tinham condições de serem sócios de um dos espaços mais caros da cidade. Por esse motivo o comentador não media esforços em assinalar as autoridades que frequentavam estes espaços: Dr. Atahualpa Fernandez que “distribuiu esperança a quantas clientes poude dispensar os seus cuidados especiais”, assinalando também “o ilustre Dr. Ramayana presidente da embaixada amazonense”, como participante ativo da festa realizada. Logo, muitas personalidades tanto locais quanto estaduais, marcavam presença na solenidade.

As autoridades políticas belenenses também faziam parte desse tipo de comemoração. Numa das folias carnavalescas ocorridas em 1945 um dos brincantes ilustre era o então Interventor federal Magalhães Barata que nas palavras do cronista do jornal *Estado do Pará*, mesmo sendo um homem de atitudes ponderadas “entrou no frevo, ao lado de outras autoridades como o doutor Luiz Araújo, o Dr. Antonio Carlos de Saboia, o capitão Délia Viana e outros casais que se tornaram todos umas crianças em piruetas e saracotecos”⁷⁶. As notícias em torno da *Assembleia Paraense* buscavam apresentar o mais alto escalão da elite belenense, admiradores da riqueza no pós-*belle époque*: empresários, médicos, políticos, autoridades municipais e estaduais.

Entretanto, nem todos os frequentadores da *Assembleia Paraense* admiravam-se com a beleza e riqueza da festa. Um destes manifestantes é apresentado por Geraldo Correa:

Achamos muito original o comentário de um moço para quem a festa esteve muito chic, porém um pouco monótona, isto é faltou-lhe barulho, muito barulho. Eu de minha parte aconselhei-o logo a ir tomar um banho de mar, onde encontraria os ruídos que procurava⁷⁷.

O comentário permite-nos perceber que alguns participantes dos festejos elitistas não encontravam naquele ambiente a alegria esperada. Apesar do luxo e da riqueza, um ambiente desejado por muitos por ser chic, faltava-lhe elementos importantes para uma verdadeira festa, faltava barulho, “muito barulho”. A crítica pode advir do fato de que a festa era embalada por valsas, soando como “um pouco monótona” aos ouvidos do folião. Ao que tudo indica, na visão deste jovem, a música deveria ser mais animada, condizente com as alegrias e expressividades do carnaval, destoando das intenções elitistas de então.

Entretanto o que nos chamou a atenção no julgamento feito pelo rapaz é a resposta dada pelo cronista. Para Geraldo Correa o participante estava no lugar errado, aconselhava-o a ouvir o barulho do mar, ou seja, buscar outros espaços para ouvir o desejado “barulho”, “os

⁷⁶Ver Jornal *O Estado do Pará*, 18 de Fevereiro de 1945, p. 02.

⁷⁷Ver *Revista A Semana*, 17 de dezembro de 1938, p. 03.

ruídos desejados". Assim, a Assembleia Paraense não era lugar de "barulhos" e "ruídos", pois estas sonoridades deviam ser ouvidas na rua, no espaço público. Por isso, pontua o banho de mar, um lugar público e aberto, com múltiplos sons para o rapaz.

No *Clube do Remo*, *Payssandú* e *Tuna Luso Brasileira* o público era diversificado, constituído por pessoas ligadas ao universo do futebol, ou simpatizantes e torcedores dos clubes, uma elite que pagava mensalidade e, consequentemente, participava das atividades desenvolvidas naqueles espaços, dentre elas, o carnaval. Tais especificações não impediam a recepção de autoridades que percorriam diversos espaços de elite durante as atrações festivas carnavalescas. O *Clube Tuna Luso Brasileira* inclusive, recebeu em 1940, no Teatro da Paz o então Ministro da Agricultura Dr. Fernando Costa acompanhado - além de sua esposa e filha-, do secretário geral do estado Dr. Deodoro de Mendonça e os doutores Osvaldo Orico, Pernambuco Filho, como muitas outras pessoas que faziam parte de sua comitiva. Este foi convidado pela diretoria da Tuna a ir ao salão destinado ao baile, aceitando o convite e "dançando ele próprio com primor e acompanhado por uma dama paraense a 1ª valsa", iniciando assim as festas da Tuna "realçando e dando nota de singular importância no baile"⁷⁸. Assim, os clubes futebolísticos carnavalescos belenenses recebiam um representativo número de foliões, especialmente aqueles com o futebol em Belém.

O carnaval era uma festa "acessível" e organizada diferentemente de acordo com cada grupo social. Tanto as elites quanto os grupos menos abastados adaptaram práticas festivas às suas condições sociais, criando, de certo modo, uma fronteira entre as folias de elites e as promovidas pelas classes populares.

Nos clubes "elegantes" era comum a presença de um jazz⁷⁹ comandando a folia carnavalesca e conduzindo o ritmo da festa, sendo este um dos principais atrativos para os

⁷⁸Ver Jornal *Folha do Norte*, 06 de Fevereiro de 1940, p. 01.

⁷⁹É importante frisar que o jazz produzido nos anos 20 era específico, particular. Na obra *O jazz como espetáculo*, Carlos Calado nos leva a uma viagem sobre a história desse estilo musical, do jazz tradicional ao jazz moderno. O autor nos permite entender como New Orleans se tornou a primeira capital do jazz, surgindo nesta cidade grande parte da geração inicial de jazzmem. O primeiro estilo, propriamente jazzístico, foi batizado com o seu nome New Orleans. Para Calado, havia uma estreita relação entre rituais africanos e o nascimento do jazz em New Orleans, alterada somente quando o jazz entra no mundo do entretenimento, como uma manifestação autônoma, passando o ritual a segundo plano. Nesta obra o autor apresenta os estilos jazzísticos, dentre eles o que predominou na década de 20, o Swing, uma espécie de impulso rítmico aliado a uma pulsação fluida que pode ser encontrado em todos os desempenhos dos bons músicos de jazz. Este impulso não pode ser grafado pela escrita musical, o que ressalta mais ainda seu caráter pessoal, dificilmente ensinável ou transmissível pelos métodos tradicionais da música ocidental. Segundo o autor o termo também passou a ser utilizado nos anos 30 para denominar o nascente estilo jazzístico nas grandes orquestras, principal veículo de difusão. Nesse momento intitulado *Era do Swing* houve um aumento significativo de Salões de dança, vivenciando-se um momento jazz dançante. A abordagem de Calado permitiu pensar o estilo jazzístico existente em Belém e, a partir de suas características, perceber que na cidade havia um jazz dançante, um jazz festivo, um jazz que flertava com a dimensão carnavalesca, aproximando-se mais desse jazz tradicional de New Orleans, o Swing, do que outros

foliões. O período de nosso estudo é caracterizado como momento em que o jazz se populariza em Belém principalmente, segundo Correa⁸⁰, a partir de 1920 quando uma banda mexicana divulgou o ritmo na cidade, em 1922. Desde então, novos grupos jazzísticos foram surgindo na cidade. Criado em 1923, o grupo musical “Jazz-Band do cityclub”, sob a regência do maestro e músico Isaías Oliveira da Paz alcançou maior prestígio junto ao público mais elitizado nas festas belenenses, inclusive no carnaval.

Para Correa⁸¹, outros grupos emergiram, em 1924 surgiu o “Jazz-band Escumilhas”, em 1927 foi organizado o grupo “Los Creollos”, em 1929 foi criou-se a Dandy-jazz; posteriormente, em 1931 a “Jazz alegria” e a “Pilsen Jazz-band” que atuava em um bar da cidade conhecido como Bar Pincel; em 1933 nasceu o “jazz mocidade”; e em 1937 e 1938, respectivamente, a “American jazz band” e a “Yara jazz band” que tocava no Bar Yara. Assim as décadas de 30 e 40 consolidaram um período áureo da formação desses grupos.

É importante assinalar que as elites belenenses estavam acostumadas desde o final do século XIX com um estilo musical erudito, em decorrência da *belle époque* que possibilitou a vinda de várias companhias líricas ao Teatro da Paz. Estas camadas abastadas cultivavam o gosto pelas músicas europeias, concebendo este estilo musical como símbolo do bom gosto, de cultura e civilização. Logo, o surgimento dos jazz band e sua disseminação pelos bairros da cidade se contrapunham à ideia de música de qualidade, principalmente pelas elites locais.

Nesse sentido, a presença dos jazz band nos espaços da elite invocou um longo e lento processo de aceitação, envolvendo críticas e comentários negativos. A *Revista Guajarina*, no artigo intitulado “A noção do belo”, escrito por Artúrio Vieira, traz elementos para essa percepção:

Depois que entre nós apareceu o jazz-band mexicana, toda sorte de anomalia instrumental tomou nome de jazz band, fazendo desaparecer a orquestra rigorosamente medida cadenciada. Onde gemia um violoncelo, hoje estruge um trombone; e assim por diante. Isso pelo lado exthetico. Pelo lado plástico da música, o desequilíbrio é maior ainda. Hoje já não se ouve uma música moderna capaz de enlevar; o que se tem escrito nesses últimos tempos, e simplesmente irritante dos órgãos auditivos. A melodia fugiu espavorida; a harmonia se transformou em barulho desatempado⁸².

Artúrio Vieira, na década de 30, concebeu este tipo de musicalidade como uma anormalidade, uma vez que deixava de lado a suavidade das orquestras, o som de violoncelos, para dar lugar ao barulho “estrondoso” do trombone. A crítica do autor nos permite perceber a

estilos jazzísticos existentes, uma vez que o jazz apresenta heterogeneidade de estilos (CALADO, Carlos. O jazz como espetáculo. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 121)

⁸⁰CORREA, 2010, p. 165.

⁸¹CORREA, 2010, p. 166.

⁸²Ver *Revista Guajarina*. “A noção do belo”. Belém, 01 de março de 1930.

diversidade de sonoridades existentes em Belém, apresentando tanto uma música de características europeias, que “elevava a alma” dos que ouviam, como uma musicalidade brasileira, mensageira do “barulho”, movimento que “irritava os ouvidos”, mas que representava as músicas tocadas nos bairros suburbanos, como o batuque, o samba e o jazz, considerados ritmos da população inculta.

Com o desenvolvimento da música popular, principalmente entre as décadas de 20 e 40, possibilitada pelas redes de relações estabelecidas entre vários músicos belenenses, assim como pela popularização do rádio na capital, a cidade passou a ter uma variedade de ritmos e de espaços musicais. Eram clubes, bares, praças, ruas a embalar ritmos como jazz, samba, modinha formando um gosto musical heterogêneo na cidade. Mesmo nos clubes carnavalescos tornou-se impossível conter essa circularidade musical, ainda que os clubes das elites controlassem ao máximo a entrada de grupos musicais populares em suas festas.

Por isso, não era qualquer grupo de jazz band que frequentava o campo de diversão das elites. Este era vivenciado, principalmente pelo maestro e músico Isaías Oliveira da Paz, que chegava a conduzir dois jazz band nos dias de folia. Esse grupo era o mais selecionado para animar festas carnavalescas da elite, apesar de as notas sobre os jazz band tocados neste tipo de festa ser poucas e trazerem poucas informações sobre esses grupos, nomes e componentes. Citavam apenas os títulos, um *bom jazz*, um *fascinante jazz*, um *jazz alucinante*, procurando enfatizar que somente os melhores jazz band da cidade estariam na festa. Em 1935, em comemoração ocorrida no clube Alenquer, a revista *A Semana* já mencionava a presença do jazz band conduzindo as festas, como mencionado no artigo *A Sauterie do Alemquer*, de G. Junior.

Os bailes realizados, mensalmente no aristocrático grêmio da cidade velha são deveras muito comentados nas grandes rodas, pelo simples motivo de constituírem verdadeiros acontecimentos sociais. Há o rigor caprichoso que uma sociedade distinta pode exigir, em elegantes trajes masculinos ou na “toillete” de formosas damas (...). E diga-se a verdade quando o Alenquer marca uma reunião dançante a sociedade “chic” belenense pode ficar certa de que lá encontrará uma legião de encantadoras bonecas. (...)

Foi assim sábado no Alemquer. Dançava-se ao som da música mágica e estonteante provocada pelo afinadíssimo jazz Oliveira da paz⁸³.

O artigo de Junior reporta a uma das festas sucedidas no *Alemquer* na década de 30, um clube diverso dos demais pelo luxo e riqueza de suas festas, intitulado-se como lugar de sociabilidade da elite belenense. Como discutimos anteriormente, o traje era vislumbrado como elemento de diferenciação e referencial de *status* pelo clube, por isso ressaltava os trajes masculinos e o “toillet” das moças. A referência a jazz band de Oliveira da Paz como um

⁸³Ver *Revista A Semana*, 06 de julho de 1935, p. 05.

grupo “afinadíssimo” mostra a relevância deste para as festas de elite, o que pode ser ponderado pelo fato de que este conjunto musical foi o primeiro a existir em Belém e, consequentemente, trazer o título de “verdadeiro” jazz band de Belém.

Logo, as festas carnavalescas belenenses eram embaladas por esses jazz band. O Clube do Remo, por exemplo, trazia em suas notas que no carnaval de 1940, para abrilhantar seu carnaval, chamaria um ótimo jazz, contribuindo para a noite de folia, na qual associados do clube Azul iriam mais uma vez mostrar como se brincava de fato o carnaval⁸⁴. O ritmo da noite ficou por conta de “duas magníficas jazz a cargo de Oliveira da Paz”⁸⁵, conduzindo “o delírio musical de “Uma noite em Honolulu”.

A Assembleia Paraense também trazia como atrativo um bom jazz para animar suas festas, reforçando em suas notas carnavalescas um som de completo jazz, enfeitado pelo “sorriso exuberante da mulher paraense”. A necessidade de ter um bom grupo musical nos festejos correspondia a certeza de que o evento seria animado, agradando a todos os associados e convidados, com diversão garantida.

O que nos chama atenção é que apesar da elite belenense recusar práticas do universo dos grupos populares ela incorporou em suas manifestações carnavalescas heranças negro-americanas, como o jazz, ainda que, delimitando os grupos de jazz participantes. Cremos que, neste sentido, as fronteiras entre esses dois tipos de festa não são tão rígidas.

Portanto, observando a presença dos jazz band no carnaval belenense intuímos que nem todos conseguiam penetrar no ambiente carnavalesco dos grandes clubes, ainda que os jazz band fossem populares. Havia preferência pelo jazz band de Oliveira da Paz em detrimento de outros grupos presentes na cidade como *Los creolos* e *Batutas do ritmo* por serem considerados suburbanos e detentores de uma musicalidade mais próxima do universo das camadas populares, como veremos posteriormente.

⁸⁴Ver Jornal *O Estado do Pará*, 03 de fevereiro de 1940, p. 05.

⁸⁵Ver Jornal *O Estado do Pará*, 03 de fevereiro de 1940, p. 05.

1.3 FESTAS DOS ASSUSTADOS

Enquanto as elites belenenses tinham como espaço de folia os clubes da cidade no período em estudo, os grupos populares participavam de festejos realizados nos subúrbios da cidade, dentre os quais uma das mais notórias era denominada *Assustado*. É por este caminho que vamos enveredar nossos olhares a partir de agora.

O termo *Assustado* foi encontrado ao longo da pesquisa, desde a década de 30, em festas realizadas em vários bairros da cidade, com a atração de grande número de foliões aglomerados no intuito de comemorar o carnaval. O senhor João dos Santos, em entrevista, nos apresenta uma definição de assustado conduzindo-nos a uma melhor compreensão de seu significado:

Os assustados era tipo o carnaval, tipo o carnaval aquelas músicas, acontecia numa casa de uma família, numa sede também, aqui no São Domingos também, tinha no telégrafo, aqui no Jurunas, em cada bairro tinha um assustado. Era uma festa de carnaval, era um baile⁸⁶.

Segundo o entrevistado, os *Assustados* eram a festa de carnaval, mais precisamente o baile carnavalesco, movimento presente em vários pontos da cidade e com espacialidades diferenciadas. Os *Assustados* eram constituídos, principalmente, por grupos de foliões menos abastados, sendo as comemorações realizadas em “pequenas sociedades”, ou em salões privados, residências. Essa denominação foi empregada em quase todas as festas carnavalescas realizadas nos subúrbios, tornando-se relevante o fato de que não apenas a imprensa o denominava assim, mas clubes e realizadores da festa se intitulavam *Festa de Assustado*.

Os *Assustados* correspondiam a uma versão popular do carnaval de clubes realizado por famílias, pequenos clubes sociais ou futebolísticos existente na cidade. Esses movimentos nos possibilitam perceber que diferentemente do restante do Brasil, em Belém, não havia a preocupação de seguir as tendências carnavalescas oriundas do Rio de Janeiro, uma espécie de “carioquiação” do carnaval. Existia, sim, uma forma de brincar o carnaval que era local, marcada por especificidades, constituindo os *Assustados*, um exemplo disso.

Partindo deste ponto de vista, buscamos entender o que eram os *Assustados* e seus espaços de folia. Ao falar dos *Assustados*, os jornais eminentemente explicitavam a referência às festas em bairros suburbanos, principalmente, em clubes, residências, grêmios. Isso se torna perceptível quando observamos notícias no jornal *A Vanguarda*, na coluna *No subúrbio*, deixando subentendido a que grupos de foliões correspondiam a festa. Os festejos

⁸⁶Entrevista realizada com o senhor João dos Santos, 76 anos em 12 de janeiro de 2012.

ocorriam principalmente em bairros como Jurunas, Umarizal, Pedreira, Guamá, São Bráz, na periferia de Belém, bairros estes que surgiram num momento em que a capital passava por transformações – na virada do século XIX para o XX -, quando ocorreu o clímax da borracha no Pará⁸⁷. Quando segundo Sarges (2002) se redefinía o espaço urbano ⁸⁸. Com relação a essas regiões de subúrbio, onde posteriormente se despontariam os *Assustados*, havia sérios problemas de infraestrutura e limpeza, sinal de despreocupação e descaso dos poderes públicos⁸⁹. Apesar das precárias condições, o bairro Jurunas, o Umarizal e a Pedreira adentraram o século XX como adjacências de forte manifestação cultural da cidade, possuindo um dos carnavais mais animados de Belém.

Os clubes assumiam um formato de festa semelhante ao que ocorria na região central. Acerca deste tipo de festa, Leonardo Pereira⁹⁰, assinala que no caso do Rio de Janeiro, raramente os clubes carnavalescos populares mereceram maiores atenções por parte da historiografia⁹¹. Segundo o autor, essas associações de caráter propriamente carnavalesco haviam se espalhado pela cidade e se tornado os principais centros recreativos da parcela pobre da população carioca⁹².

Em Belém os clubes recreativos também emergiram na periferia, e diferente do Rio de Janeiro onde os clubes tinham nomes específicos, houve os denominados *Assustados*. O mais significativo a ser observado é que, apesar de os jornais buscarem apresentar essa manifestação cultural como festa de subúrbio, evidenciamos que esta comemoração ocorria em outros bairros da cidade, e não exclusivamente nos considerados suburbanos. (como podemos observar nos mapas em anexo).

⁸⁷CANCELA, Donza. Uma cidade... Muitas cidades: Belém na economia da borracha. In: BELTRÃO, Jane Felipe; VIEIRA JUNIOR, Otaviano. **Conheça Belém, Comemore o Pará**. Belém: Editora Universitária UFPA, 2008, p.79.

⁸⁸SARGES, 2002, p. 23.

⁸⁹Como podemos observar no reclame existente na *Revista Belém Nova* de 1927: “Invariavelmente, todas as manhas é a travessa 22 de Junho, perímetro compreendido entre as avenidas Cipriano Santos e Gentil Bittencourt, mimoseada com uma turma de zelosos homens da limpeza, a fazer mathodicamente, o seu chão vermelho ultimamente empedrado. E volta e meia as árvores desse perímetro, como gente que se preza, recebem a visita de seus fígaros de nova espécie e ficam com a cabelleira verde sob a forma irreprahensível de moderno pelladinho á Rudolph Valentino. Muito bonito isto. Muito bonito, mesmo. Applaudível. Mas porque só nesse perímetro, e não nos demais, há esse excesso de zelo, todo esse cuidado tão regular que dá para dar na vista? Mas porque ao passo que alli a rua tão bem cuidada é, em outros trechos da cidade, justamente onde a limpeza se faz necessária, os senhores de limpeza jamais aparecem, deixando que o próprio capim do leito das ruas avance a altura de verdadeiros furáceos yankees? ... O pobre bairro do jurunas, e outros, estão relegados ao eterno despreso, enquanto só esse trecho da 22 de Junho é tão zelosamente tratado. Será porque justamente nesse perímetro residem, enfileirados, um juiz de direito, um major da F. P e um benemérito irmão do S. Exc.? Só sendo...”. Revista Belém Nova, 1927, p. 03.

⁹⁰PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. E o Rio dançou. Identidades e tensões nos clubes recreativos cariocas (1912-1922). In: CUNHA, Maria Clementina Pereira (org.). **Carnavais e outras f(r)estas**: ensaios de história social da cultura. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, CECULT, 2002, p. 420.

⁹¹PEREIRA, 2002, p. 421.

⁹²PEREIRA, 2002, p. 420.

No bairro da Pedreira, por exemplo, mais especificamente na *Sede Pedreirense* realizava-se o *Assustado* “Por ti eu me rasgo todo”, segundo a própria notícia “um assustado para alcançar sucesso”⁹³. No bairro de São Brás, um dos assustados homenageava o aniversário natalício da garota Maria Raimunda Macedo da Costa, intitulado de “um assustado de outro mundo”⁹⁴. Percorrendo outros bairros, no Guamá encontramos “a turma bamba” que iria “assustar a moda carioca”⁹⁵. Logo, fazendo uma cartografia dos *Assustados* realizados em Belém entre 1938 e 1946, evidenciamos uma multiplicidade desse tipo de festa em diversos pontos da cidade: Jurunas, Umarizal, Nazaré, Cidade Velha, Guamá, Campina, Reduto, Pedreira, Batista Campos, Marco, São Brás, Fátima, o que não corresponde especificamente a festa de subúrbio, uma vez que ocorria em vários bairros.

Os *Assustados* tinham como espaço de diversão múltiplos locais organizados para receber foliões nos dias dedicados ao momo, destacando-se as residências, como de Raimundo Moreira localizada na Rua Magno Araújo (em 1941), um assustado formidável batizado como *assustado da gema*⁹⁶. Além das residências, as notícias sobre *Assustados* informam alguns locais de realização, como salões de pequenos clubes e de sociedades recreativas. O jornal *Folha Vespertina* de 24 de fevereiro de 1941 traz em suas notas uma dessas festas de *Assustados* realizada no salão da *Sociedade 20 de Março* em *homenagem a fuzarca boemia da cidade, um formidável assustado batatal*⁹⁷.

Como evidenciamos nas notas carnavalescas, as territorialidades onde ocorriam as festas eram múltiplas: salões como da *Sociedade 20 de Março*, em Grêmios como do Jurunas e residências, como do senhor Raimundo Moreira. Imaginamos esses grupos como manifestantes de festejos heterogêneos, plurais, sendo cada residência, salão, clube esportivo realizador de seu assustado, de forma diferenciada, ao seu gosto, apesar de que alguns jornais da cidade tentavam agrupá-los na categoria “festa de subúrbio”, ou Assustado, desconsiderando as especificidades de cada espaço e de cada folia. Entender o ambiente da festa, nas palavras de Felipe Ferreira era “crucial para a própria existência da festa na medida em que ela só existe por meio do enfrentamento no e pelo espaço”⁹⁸. Logo, conclui o autor, lutar por esse espaço festivo e defini-lo como festivo é a própria festa. Assim, os assustados eram festas carnavalescas, pois seus organizadores deste modo o denominavam,

⁹³ Ver Jornal *Folha do Norte*, 01 de fevereiro de 1940, p. 02.

⁹⁴ Ver Jornal *Folha do Norte*, 04 de fevereiro de 1940, p.03.

⁹⁵ Consultar Jornal *Folha do Norte*, 01 de fevereiro de 1940, p. 02.

⁹⁶Jornal *A Vanguarda*, 02 de Fevereiro de 1940, p. 02.

⁹⁷Ver *Folha Vespertina*, 06 de Fevereiro de 1941, p. 02.

⁹⁸FERREIRA, 2007, p. 212

transformando inclusive seus próprios lares em folia, assumindo a casa um novo significado, não apenas de habitação, mas local de comemoração.

Além das residências serem espaço da folia dos *Assustados*, existia também, “pequenos clubes” que como os grandes, formavam-se por sócios e convidados, inclusive disponibilizando ingressos para a rapaziada boêmia⁹⁹. Um dos clubes do subúrbio mais conhecido no período era o *São Domingos Esporte Clube Beneficente*, fundado aos vinte e quatro dias do mês de maio de 1915. A ata de fundação dizia:

Aos vinte e quatro dias do mês de hum mil novecentos e quinze (1915) nesta cidade de Santa Maria de Belém, capital do Estado do Pará da República dos Estados Unidos do Brasil, por volta das 20:00 horas no bairro do Jurunas, os senhores Telesphoro Colares Guimarães, Francisco Tomé da Rocha Moraes, Reunidos na residência do primeiro de maneira provisória, resolvemos fundar a agremiação esportiva denominada São Domingos Esporte Clube com fins específicos de exclusivamente engrandecer o futebol suburbano e o esporte paraense, o clube terá como prioridade o desenvolvimento do futebol association no bairro do jurunas, que dentro de nossa visão a muito vem tentando ocupar um espaço no soccer regional¹⁰⁰.

O clube fundado no bairro Jurunas em 1915 sempre foi uma respeitável força dentro do futebol suburbano em Belém, sendo integrado principalmente por pessoas modestas e trabalhadoras, a maioria “operários com as mãos calejadas da labuta cotidiana”, mas que nos finais de semana, buscavam tempo para o lazer. Desde sua fundação, sempre arregimentou em torno de si um grande número de adeptos que o acompanhavam em várias batalhas, fosse no campo futebolístico nos campeonatos pela qual o São Domingos esporte clube participava, ou no campo carnavalesco.

Na década de 1930 era muito comum a promoção de festivais e amistosos entre os vários clubes futebolísticos existentes em Belém, em disputas do campeonato suburbano promovido pela *Liga de Esporte Paraense*, que antecedeu a então *Federação Paraense de Desportos*, pois somente na década de 40 surgiu o Departamento Autônomo do Futebol. Um dos confrontos futebolísticos ainda hoje lembrado pela velha guarda do São Domingos foi o confronto entre São Domingos Esporte Clube e Belém Clube, em 1932. Rivais no cenário do futebol, o clube Belém propôs que o prêmio da disputa fosse o desaparecimento do panorama esportivo do clube derrotado, desafio aceito pelo São Domingos, que na disputa venceu, conceituando-se como um dos melhores clubes esportivos suburbanos¹⁰¹.

⁹⁹ Jornal *O Estado do Pará*, 28 de Fevereiro de 1943, p. 04.

¹⁰⁰ Ver *Ata de fundação São Domingos Esporte Clube Beneficente*, p. 01.

¹⁰¹ Segundo documentos existentes no clube, este jogo terminou em 2x1 com a presença dos jogadores do São Domingos Esporte Clube: Marcos (goleiro), Duca, Manena, Arlindo Maravilha, Conceição, Raimundo Silva, Neco Belém, Edmundo, Pelota, Armando e Amor. E dos jogadores do Liberto Esporte Clube: Gustavo, Barrades, Aprygio, Chiquinho, Milico, Mourão, Evandro do Carmo, Capi, Moacir, Marinheiro, Dergan. Segundo

No âmbito carnavalesco, era no clube também que ocorriam os principais assustados suburbanos de Belém, contanto com a participação da comunidade do bairro e de outros segmentos que festejavam as promoções do clube. Na imprensa local, muitas notícias envolviam a divulgação das atividades festivas do clube:

Preparam-se os dominguenses para encenar vitoriosamente sábado próximo os festejos carnavalescos deste clube com uma soirée que vai ser pra lá de lá. O conjunto musical que Paraíso e Mascaneta organizaram para a festa infantil e o assustado de domingo último nos salões veterano valeu por um triunfo merecido. Para a festa de sábado gordo essa mesma “jazz” vai executar as novidades da época. A rapaziada alvi-rubra está entusiasmada em torno de sua festa. Ninguém ficará molengo até os “aposentados” do São Domingos estão preparando as suas fantasias para entrar de verdade nas cobrinhas organizada pelo Anchieta, Clarindo, Duca Pimenta e outros bambas do banquete da Catharina, Ferdinando, papagaio e demais coisinhas da frevolândia.¹⁰²

As festas carnavalescas organizadas pelo Clube São Domingos entusiasmavam a população Jurunense e atraíam um grande número de foliões cadenciados pelos sons dos grupos musicais. Tornaram-se referência nas opções carnavalescas da população suburbana belenense durante toda a década de 40, principalmente por realizar festas tanto para “a criançada dominguense” quanto para “gente de juízo”¹⁰³.

Em 1946, por iniciativa do departamento feminino do clube, tendo a frente jovens da sociedade dominguense, resolveram formar em última hora um bloco carnavalesco, ao qual foi dada a denominação de *Bloco Dominguense*, permanecendo no carnaval belenense até o início da década de 50. Os componentes do bloco eram Américo Figueiredo, Jorge Dias Moura, Maria Botelho, Laura Lobato, Antonio Salgado, Raimundo de Carvalho, Edgar Balthazar, Luis Mendes, Eládio Leão, Elvira Castro, Lúcia Ferreira Rayol, Maria Helena, Maria Marçal, Antoninha Moraes, Maria Oliveira Marques, dentre outros, sendo os coordenadores Américo Figueiredo e Elvira Castro¹⁰⁴.

A formação do bloco dominguense permite-nos conhecer um pouco do universo dos assustados no interior destes clubes. Tornou-se perceptível que na festa de assustados era comum a existência de blocos carnavalescos convidados para participar da festa promovida pela diretoria, tendo espaço no clube para se apresentarem e mostrarem o que o bloco “tinha de melhor” no salão. O bloco dominguense, por exemplo, no dia 23 de fevereiro de 1946 fez uma visita ao *Boa Fama Esporte Clube*, onde foi convidado a participar da folia carnavalesca

Teodorico Rodrigues, em publicação no jornal *Diário do Pará* de 1987, este dia ficou conhecido como o dia do perdão para homenagear a data e marcar a memória dos jurunense, data em que o São Domingos se consagrou como melhor time do subúrbio belenense.

¹⁰²Ver Jornal *O Estado do Pará*, 31 de janeiro de 1940, p. 04.

¹⁰³Ver Jornal *Folha do Norte*, 04 de fevereiro de 1945, p. 02.

¹⁰⁴São Domingos Esporte Clube Beneficente. *Histórico*, p.19.

promovida pela agremiação. No dia 26 de fevereiro o bloco atendeu a solicitação da diretoria do *Itaité Esporte Clube*, corporação existente no bairro Pedreira, para participar da festa carnavalesca e se confraternizar com o bloco Itaithense.

A participação dos blocos nos assustados indica que esse tipo de festa caracterizava-se pela dinamicidade, por uma festa frequentada por bairros diferentes, demonstrando beleza e, diferentemente da imagem que a imprensa buscava criar, tratava-se de uma brincadeira sadia, caracterizada pela existência de concursos onde se escolhia o melhor brincante do assustado da noite. Em um dos assustados em que o Bloco dominguense participou no *Boa Fama* uma de suas componentes, Mariazinha, ganhou o prêmio de melhor brincante por ter se apresentado como uma autêntica sambista. Isso mostra que dentro das festas de assustados existia organização, uma preocupação com o que seria apresentado para os foliões. Buscava-se levar entretenimento, alegria, sociabilidades, e por isso realizava-se concursos com distribuição de prêmios aos blocos convidados, procurando em primeiro lugar proporcionar animação aos participantes.

Logo, a festa de assustado tinha toda beleza e animação de qualquer festa carnavalesca existente na cidade, com um diferencial, o envolvimento das camadas populares na organização da festa e na participação dos blocos. No caso do *Bloco Dominguense*, a diretoria fez uma doação de trezentos mil reis (300\$000) para a compra de fantasias e adereços, apenas o complemento “para algumas moças mais carente que davam a graça e a beleza da mulher dominguense que saía e brincava o carnaval”¹⁰⁵.

É importante observar que diferentemente dos “grandes” clubes carnavalescos, os “pequenos” buscavam meios de subsidiar fantasias para os que não tinham condições de pagá-las. O fato de o clube disponibilizar uma verba dedicada a moças, que não tinham condições de pagar por suas fantasias, mostra a proximidade entre o clube e a população suburbana do Jurunas. O que evidencia a importância das relações sociais estabelecidas entre sujeitos pertences ao mesmo espaço urbano, a uma mesma sociedade carnavalesca, adotando os foliões lugares de participação e entretenimento.

Além do espaço da festa ter aspecto bem assinalado em notas da imprensa, era sempre reportado de modo diferente quanto aos ditos “grandes Clubes”. No caso dos “grandes clubes”, a imprensa não detalhava localização da festa, endereço, rua, pois estava implícito que todos associados e convidados já o conheciam, ou seja, o público para a qual estava destinada frequentava cotidianamente esses espaços. Nos assustados ocorria o inverso, sendo

¹⁰⁵Ibidem.

necessário detalhar o local, por isso em todas as notas estão nominadas ruas, números das casas para que o folião não senta dificuldade em localizar o evento. Em algumas notas é possível encontrar, inclusive, pontos de referência, facilitando o encontro do festejo, como podemos evidenciar na notícia sobre um assustado na Rua Padre Prudêncio, “353 próximo ao largo da Trindade realiza-se no dia 24 do corrente um formidável assustado que tomou o nome de *chica-chica boa*”¹⁰⁶.

A referência ao Largo da Trindade é uma forma de orientar os brincantes, por isso a necessidade de especificar o local da festa nos mínimos detalhes, indicando travessas e as ruas adjacentes, constituindo estratégias. Ponderamos que os grupos foliões nos *Assustados* eram heterogêneos, muitas vezes, desconhecedores do bairro ou região da festa, o que não impedia participação. Por isso, notícias de festas como a ocorrida na residência da família Cavalcanti traziam delimitações importantes: localizava a residência, “entre a 14 de abril e 3 de maio”, para que o folião não perdesse o “assustado abafante” na qual “Pierro e Arlequim” já haviam sido convidados¹⁰⁷.

Outro elemento relevante a ser mencionado é a forma como a notícia se apresentava, os termos utilizados pelos jornalistas passando ideia de animação, de alegria. Tratava- se de uma forma diferenciada de notícia quando se reportavam aos populares, como podemos observar sobre o assustado da família Koury;

Vai ser abafante, afafado, trepidante um assustado que o grupo da gente dura no frevo realiza hoje na residência da família Koury a rua 20 de setembro 453. Tão dinamitante vai ser o tumtumtum que Pierrot e Arlequim já vão “frivolizar”.¹⁰⁸

As notícias sobre os assustados apresentam linguagem diferenciada das notícias sobre os clubes carnavalescos. Uma linguagem não formal, hiperbólica, preocupando-se mais em explanar o quanto animada era a festa, no intuito maior de atrair mais foliões. Nessa categoria de textos utilizavam um linguajar mais próximo do folião, com trocadilhos, jogos de palavra, gírias e expressões populares, pois ao mesmo tempo em que informavam divertiam seus leitores.

No entanto, nem todos os jornais buscavam apresentar o assustado nesta perspectiva. Ao observarmos cada jornal, fazendo uma análise minuciosa das notícias sobre os assustados, percebemos formas diferenciadas de abordagem sobre os grupos brincantes. O jornal *O Estado do Pará*, por exemplo, referindo-se a um assustado deixou transparecer hostilidade a essas festas, na maioria das vezes desqualificando-a, como lugar de desregramento moral e,

¹⁰⁶Ver Jornal *Folha Vespertina*, 23 de janeiro de 1942, p. 01.

¹⁰⁷Ver Jornal *Folha Vespertina*, 23 de janeiro de 1942, p. 01.

¹⁰⁸Ver Jornal *Folha do Norte*, 03 de Fevereiro de 1940, p. 05.

inclusive, de violência. O jornal *Folha do Norte*, por outro lado, não desqualificou, mas mostrou uma visão de festa constituída por exageros.

A presença de termos alusivos ao exagero nas notícias produzidas pela *Folha do Norte* destacava *piramidais* festas carnavalescas, a *pandegolândia*, uma *batucada pipocante*, uma *frevolândia louca*. Tais adjetivações nos permitem pensar também em outra perspectiva, numa forma caribenha de escrita. Rojo¹⁰⁹ faz uma releitura do Caribe, compreendendo ser a região caribenha mais do que apenas o território geográfico do Caribe, assim delimitado. Deste modo, Belém e adjacências integram este Caribe, uma vez que, para o autor, o Caribe engloba as Américas, incluindo assim o Brasil e, consequentemente, Belém. Para além do território o autor aborda o que poderíamos chamar de uma literatura caribenha, sendo o texto caribenho marcado pelo excesso, densidade, assimetria e exagero. Vemos tais manifestações na escrita sobre os *Assustados*, a presença de uma estética do exagero, fragmentos de notícias abarrotados de demasias ao se referir a dança, ao ritmo, ao corpo, sempre apresentadas como festas abafantes, trepidantes, piramidais. Logo, o exagero da festa acaba refletindo no modo excessivo como a imprensa abordava tais práticas culturais.

Independente da forma como foram apresentados pela imprensa belenense, desqualificando ou exagerando os *Assustados*, evidenciamos diferenciações na forma de abordar as duas festas (*Assustados* x Clubes), não sendo esta a única diferença. Outra característica singular era a espontaneidade dada aos foliões, principalmente no que tange as fantasias. Em 1941, a *Folha Vespertina* trazia em suas notas um dos assustados realizado na Avenida Alcindo, intitulado “Vai como pode”, apresentando como deveriam participar os brincantes, sem preocupações com vestimenta: “Não tem fantasia! Vai como puder”¹¹⁰. Diferentemente dos bailes da elite cujos participantes compareciam fantasiados ou trajados a rigor. Nos bailes da elite a fantasia também não era obrigatória, mas o traje a rigor era, veste praticamente desconhecida pelas populações pobres.

A não obrigatoriedade da fantasia, “vai como pode”, mostra maior liberdade com relação ao público participante, sem critérios socioeconômicos, uma vez que a fantasia não era requisito fundamental para a brincadeira, possibilitando a todos comemorar da forma que mais se adequasse às condições de cada um. O objetivo maior era encher a casa de foliões, intencionalidade dos que realizavam a festa, independente do *status social*.

A elite não frequentava esses bailes, apenas alguns membros do gênero masculino se faziam presentes, não para confraternizar com as classes populares, mas para se permitir

¹⁰⁹ROJO, Antonio Benítez. La isla que se repite. 2005, p.18

¹¹⁰Ver Jornal *Folha Vespertina*, 24 de janeiro de 1942, p. 01.

comportamentos inadmissíveis em seu ambiente social, como podemos observar na coluna *Gravetos* do jornal *O Estado do Pará*:

Um grande amigo meu o Claudio Ferraz que é casado disse-me que anda “sujo” em casa porque a sua “madame” vasculhando-lhe os bolsos do paletó encontrou um cartão para um “assustado” o cartão dizia: “ Pague 5\$000 e não se arrependa pois você dançará até a gata miar, isto é, até quando amanhecer. Só vão “donas boas”. Leve sua garrafa de whisky. As meninas são todas de outro planeta”. O Claudio deveria ter feito como o Arlindo Miranda, o Adriano Pimentel, o João Ewerton do Amaral, o Hilário Ferreira, que ao serem “abecados” para ficar com um ingresso pagam e não levam para casa. Na hora da festa vão ao escritório munem-se do cartão e dançam. E dizem depois em casa que o “serão” foi terrível a ponto de ficarem com a camisa ensopada de suor, porque tiveram que trabalhar com as portas e janelas fechadas”¹¹¹.

A crônica acima traz aspectos significativos a serem observados, assinalando estratégias de muitos homens, principalmente casados, para desfrutarem momentos de prazer em ambientes carnavalescos diferentes dos habitualmente frequentados. Apresenta uma imagem pejorativa dos assustados, como local de “donas boas”, provavelmente referindo-se a prostitutas, ou apenas mulheres das classes populares, trabalhadoras que as elites consideravam fáceis e desfrutáveis. Essa imagem se construiu em torno dos assustados, deixando indicativos pejorativos a respeito de seus frequentadores, como um local pouco apropriados para a folia momesca, território que a elite nunca deveria frequentar.

Uma peça teatral carnavalesca publicada pelo jornal *O Estado do Pará* em 1940 sinaliza como os assustados eram mal vistos por uma parcela da sociedade belenense, considerando-os permeados por maus costumes e destituídos de valores morais. A cena é uma comédia, intitulada “Quem não quer ser lobo não lhe veste a pelle”. O início ressalta um diálogo entre convidados da festa e o marido da então realizadora do *Assustado*. Conforme segue:

CENA I

1º CONVIDADO - Tu sabes! Está dando na vista o namoro da dona da casa com seu Liberato.
 2º CONVIDADO - Ora isso não é de admirar porque eles não tem o menor escrúpulo e vivem de cochicho na alcova.
 1º CONVIDADO - Eu até já vi os dois um com o braço na cintura do outro.
 2º CONVIDADO - Ora eu já vi os dois se beijando na alcova.
 Nesse momento aproxima-se o marido da dona do “assustado” e ouve o dialogo dos convidados.
 MARIDO - Isso que os senhores estão dizendo será a propósito da minha mulher.
 CONVIDADOS - Infelizmente é.
 MARIDO - Há miserável! Há! Mulher sem juízo! Espera que vou conversar contigo! (parte furioso).¹¹²

¹¹¹ *O Estado do Pará*, 28 de Janeiro de 1940, p. 03.

¹¹² *O Estado do Pará*, 05 de fevereiro de 1940, p. 06.

A peça trazida nas páginas do jornal corresponde a um tipo de teatro carnavalesco muito comum em Belém no período. Segundo Vicente Salles¹¹³, as tentativas de criação de um repertório teatral específico tanto para o carnaval como para a quaresma deixaram alguns resultados em Belém, sendo apresentadas inclusive óperas, nas primeiras décadas do século XX, se propagando nas décadas posteriores com menor força¹¹⁴. É provável que a cena acima seja um resquício destes tempos em que o teatro carnavalesco tinha espaço nas folias carnavalescas belenenses.

No que tange a peça em si, o *Assustado* é destacado como ambiente propício à traição, ao desrespeito, à perda de valores e dos bons costumes, sendo perigoso para as famílias belenense. Mesmo de forma cômica, busca-se mostrar que o local devia ser frequentado apenas por alguns, homens em busca de diversão e mulheres de má fama e não por pessoas de boa índole, e moças de família. Essa imagem depreciativa, ligada aos comentários dos jornais, aponta notícias sobre brigas:

O sargento do Q. G. de nome José Furtado festejando o rei da folia ofereceu em sua casa um assustado com entrada paga. Grande era o número de dançante. De vez em quanto o sargento fazia correr entre seus convivas copos de cachaça com mistura de modo que, as altas horas da noite, todos já estavam grandemente cossados. Em determinada ocasião o bombeiro Sandoval pretendeu dançar com uma garota. A mocinha vendo o estado anormal em que se encontrava o homem recusou-se. Sandoval insistiu mais a menina nada...

Nesse interim acerca-se do militar um civil que tenta despersuadi-lo de seu intento. Sandoval encolerizou-se e sapecou no intrometido um forte “sopapo” que o fez cair ao chão. Ah! o tempo fechou e o pau comeu. A garota começou a gritar pedindo socorro. O sargento tentou ainda dar um jeito na coisa mas nada conseguiu, porque os dançarinos todos ébrios, não atenderam a ninguém, somente remilitando a brigar¹¹⁵.

O episódio era tudo o que os realizadores dos assustados buscavam evitar. Associar a imagem da festa a brigas e desordens contribuía para uma visão equivocada e pejorativa do divertimento. Os *Assustados* eram controlados, precisavam de autorização da polícia local para realização, e qualquer problema como, por exemplo, as brigas tornava-se motivo para proibição do festejo naquele estabelecimento. O assustado realizado pelo Sargento José Furtado é um dos assustados que terminavam em briga nos carnavalescos belenenses, sendo o grande problema apresentado pela notícia o estado de embriaguez dos convidados que após vários copos de bebida, mais precisamente cachaça, envolviam-se em confusão.

¹¹³SALLES, Vicente. 1994, p. 382.

¹¹⁴De acordo com Vicente Salles (1994, p. 282) a primeira revista criada para encenação durante o período carnavalesco parece ter sido *A milícia na pandega*, de Eduardo Nunes, com dois atos, três quadros e uma apoteose, música de Mozart Donizetti Gondim, representada pelo carnaval de 1917.

¹¹⁵Jornal *A Vanguarda*, 17 de fevereiro de 1941, p. 03.

O periódico *O Estado do Pará* de 1942 também menciona uma interpretação negativa sobre a festa:

O “assustado” em casa da Deolinda estava cem por cento animado. A tropa saracoteava que era um gosto a ponto de oscilar o assoalho. A Deolinda fantasiada de borboleta de vez em quando abria uma azas de tarlatana querendo voar pelo salão, mas não conseguia realizar a ascensão.

-Chi, dona Diolinda Cuma a senhora tá “Chica”, mesmo, fantasiada de borboleta. Eu só queria sé uma felô, pra mode a senhora se assentá numa de minhas petras.

E os mascarados começaram a chegar entupindo ainda mais a sala numa gritaria infernal. A orquestraaliás bem ordinariazinha executou a “Chica Chica Boa” enquanto a turma cantava.¹¹⁶

Mesmo apresentado pelo jornal como um assustado animado, onde se reuniam amigos e convidados ao som de uma boa música, persiste ainda a imagem pejorativa associada à festa. O jornal chama a atenção para a animação e para a gritaria infernal, a orquestra “ordinariazinha”, distinta dos moldes encontrados no carnaval da elite. Apesar de todas as críticas, a maioria dos participantes tinha uma relação muito próxima com o realizador da folia, muitos eram amigos, parentes, conhecidos, que conviviam no cotidiano seja pelo trabalho, pela vizinhança, pelas relações estabelecidas na cidade. A presença de desconhecidos também era comum, uma vez que, a entrada consistia no pagamento do ingresso, logo quem pagava tinha direito a se divertir.

Apesar da popularização da palavra *Assustado* nos títulos das folias carnavalescas na década de 40, a elite buscava afastar-se desse termo, e mesmo a classe média belenense buscava diferenciar-se, se autodenominando *Assustado Chic*, *Assustado Elegante*, *Assustado Grã-fino*, como evidenciamos em uma das notas:

Um assustado elegante - Uma encantadora festa de carnaval será um elegante assustado que um grupo de senhoras da sociedade com a colaboração de vários rapazes vai levar a efeito na próxima terça-feira 16 do corrente na residência da família Pessoa do Carmo a travessa Castelo Branco 468. Para essa noitada de alegria está a posto um afinado jazz “Los Crioulos” que levará para o contentamento da juventude que dela participar um programa colossal das ultimas vitórias do carnaval do ano.¹¹⁷

Além da diferenciação nominal, a notícia fala de uma “encantadora festa” conduzida por “grupos de senhoras”, utilizando uma linguagem formal, que assinala ser aquele um *Assustado elegante*, não “qualquer tipo” de assustado. No entanto para os organizadores era inadequado mencionar no título, apenas o termo *Assustado*, era necessário criar fronteiras simbólicas, trazer *slogans* de superioridade, de um *assustado marca grã-fino*¹¹⁸, como o do *Assustado Chic* no palacete de Miguel Guamá, animado com a presença de vários *Assustados*

¹¹⁶Jornal *O Estado do Pará*, 12 de fevereiro de 1942, p. 04.

¹¹⁷ Ver Jornal *O Estado do Pará* de 13 de janeiro de 1942, p. 05.

¹¹⁸Folha Vespertina, 29 de janeiro de 1942, p. 02.

*Caipira*¹¹⁹. É importante frisar que as elites nunca quiseram se assemelhar ao universo carnavalesco dos grupos populares. No caso dos assustados intitulados elegantes era uma classe média que aspirava ao status de elite que os realizava, não correspondendo a elite que frequentava os salões da *Assembleia Paraense, Clube do Remo, Payssandú*.

Se por um lado os assustados eram desvalorizados pelas classes dominantes, apresentando uma imagem negativa da festa, para outros essas festas tinham beleza, riquezas culturais, animação e folia, um processo tenso e conflituoso, visto não se constituir como imposição de grupos dominantes sobre grupos populares. Logo, os assustados promovidos pelas camadas populares se preocupavam com a animação e o entusiasmo para seus brincantes, por isso a maioria carregava no título elementos mais ligados à folia carnavalesca: “assustado lero-lero”¹²⁰, “formidável assustado”¹²¹, “assustado carnavalesco”¹²², “abafante”¹²³, “piramidal”¹²⁴. A preocupação com diferenciação e exclusividade ficava a cargo dos grupos mais elinizados, pois inclusive nos títulos cunhados, suas festas faziam questão de estabelecer fronteiras.

Nesses assustados, quem embalava a folia carnavalesca eram os conjuntos conhecidos como jazz band, sendo um dos principais atrativos da festa. Esses grupos tiveram um papel central na disseminação de uma variedade de gêneros musicais em Belém, ao animarem a cidade ao longo de todo o período pesquisado.

É importante assinalar que a presença desses grupos não significa que estilo tocado fosse necessariamente jazz. É preciso acompanhar mais de perto o tipo de música que os jazz band executavam no carnaval belenense para compreender que os ritmos ultrapassavam o jazz. Em meados do século XX, enquanto as programações musicais das emissoras do eixo Rio-São Paulo tinham a tarefa de tornar o samba um símbolo da nacionalidade, as rádios de Belém dedicavam-se a propagar uma diversidade de gêneros musicais a partir de influências oriundas de centros culturais nacionais e estrangeiros, o jazz era um destes. Não por acaso se constituiu em Belém neste momento vários *jazz band*, compondo o campo musical paraense. Essas, segundo Costa¹²⁵ também eram conhecidas como orquestras de jazz, conjuntamente com os grupos musicais e os cantores do rádio de Belém imitavam tanto sucessos musicais vindos do centro-sul do país, como reproduziam, na mesma medida, ritmos musicais oriundos

¹¹⁹Revista *A semana* de 21 de fevereiro de 1939, p. 10.

¹²⁰Jornal *O Estado do Pará*, 17 de janeiro de 1942, p. 02.

¹²¹Jornal *O Estado do Pará*, 20 de janeiro de 1942, p. 05.

¹²²Jornal *O Estado do Pará*, 23 de janeiro de 1942, p. 02.

¹²³Jornal *Folha Vespertina*, 23 de janeiro de 1942, p. 01.

¹²⁴Ibidem.

¹²⁵COSTA, 2011, p. 114.

do exterior. Ou seja, estava em seu repertório uma variedade de estilos musicais que incluíam marchas, choros, sambas e não exclusivamente o jazz.

Nesse período, os principais jazz band condutores de folia carnavalesca nos subúrbios da cidade e nos assustados eram, principalmente, três conjuntos musicais: Jazz *Los Creolos*, jazz *Batutas do Ritmo* e jazz *Martelo de Ouro*¹²⁶. E, com menos frequência, o jazz *Vaquetas de Ouro* e o jazz *Leal*. Esses conjuntos de jazz band advinham principalmente de bairros populares como Jurunas e Umarizal, como era o caso do jazz band *Batutas do Ritmo*, originário do bairro do Jurunas que tinha como direção o professor Berilo Rodrigues.

Acerca dos sujeitos integrantes desses *jazz band*, Campos Ribeiro nos apresenta alguns indícios para reflexão sobre quem seriam estes músicos. Ao falar de sua juventude nos bailes do bairro do Umarizal o autor lembra com saudade de alguns personagens a qual intitulara de Músicos da pândega¹²⁷ que marcaram sua memória. Um deles é Severino:

Mulato do cabelo cor de cotia, desde o tempo de grupo, no “Barão do Rio Branco” possuía apelido que era identificação correta: “cara chata”. Garoto vivo, filho de gente pobre, aluno que não era dos últimos na turma, tornou-se quando cresceu assíduo frequentador do pimpão, o botequim da “Generalíssimo” com “Antonio Barreto”. Ia de manhã, ia de tarde, ia de noite... Conversa mole com este e aquele, um palpite sem lhe ser pedido, as “chamadas” iam saindo, Severino mandando-as goela abaixo. Um dia perdi-o de vista depois que saí do bairro. Um dia, porém anos após, reencontrei-o “Cara chata” era músico. E tocava difícil instrumento, o clarinete. De tamancos, velha roupa de caqui, a cara arrouxeada pela “maldita” era o mestre num conjunto de “Cordão de Roceiro”. Parei curioso para ouvir o clarinete do Severino¹²⁸.

Ao observamos o trecho acima fica evidente na memória de Ribeiro a presença negra na musicalidade do bairro Umarizal e como estes negros foram importante inclusive para a constituição de cordões e blocos carnavalescos. Correa¹²⁹, ao estudar a vida noturna em Belém entre 1920 e 1940, assinala a existência de vários músicos como Tó Teixeira, Santa Cruz, Aluízio Santos, Artemiro Ponte Souza, conhecido como Bem Bem, Pedro mata fome, Belém, Vicente Teixeira, Raimundo Canela, Raimundinho Pinheiro. A maioria desses

¹²⁶Com menos frequência há notícias sobre o *Vaqueira de ouro* jazz band. “É na próxima 5ª feira, 11 do corrente o formidalesco e piramidal ASSUSTADO promovido pelo querido bloco das Garotas bonitas. Nessa linda noitada farão sua estréia os Vaqueiras de ouro jazz band. O mais moderno conjunto musical da cidade. O profº Cocada tocará solo de bateria número inédito e sensacional de sua autoria e no qual vae demonstrar sua performance de autêntico artista do som. Ninguém deve faltar a esta festa. Bolão & azeitona gentilmente convidados. Lá estarão não esqueçam: na avenida Pedro Miranda, 281”. Jornal *O Estado do Pará*, 07 de fevereiro de 1943, p. 04.

¹²⁷RIBEIRO, De campos. Gostosa Belém de outrora. 2005, p. 63.

¹²⁸RIBEIRO, De campos. Gostosa Belém de outrora. 2005, p. 64.

¹²⁹CORREA, 2008.

músicos morava no Umarizal, considerado um bairro suburbano e festeiro¹³⁰. É provável que esses grupos de jazz tenham emergido de bairros suburbanos, como o Umarizal e Jurunas, onde a musicalidade era expressiva e habitava a maioria dos violonistas seresteiros¹³¹.

Um desses músicos era Tó Teixeira, como era conhecido Antônio Teixeira do Nascimento, um negro violonista e compositor nascido no Umarizal em 1893, vivendo de encadernação de livros e de aulas particulares de música, compôs peças populares, escreveu partituras orquestrando-as. Sobre Tó Teixeira o escritor Alfredo Oliveira comenta:

Tó Teixeira, um negro pobre, assumiu o ofício de encadernador, passando a viver desse trabalho. Ao mesmo tempo compôs centenas de peça musicais incluindo choros, valsas, marchas, maxixes, sambas, polcas. Boêmio, seresteiro integrante de conjuntos regionais tocou em festas aristocráticas e suburbana, apresentou-se como solista de violão em salões, festivais e programas radiofônicos¹³².

Como podemos observar, Antônio Teixeira possuía uma vasta produção musical composta por diferentes estilos musicais, desde valsas a machas, polcas e sambas, apresentando a música ativa dos subúrbios belenense. O que não era novidade para a população suburbana, uma vez que, o bairro do Umarizal era o centro da atividade festeira mais intensa e de maior repercussão em Belém, sendo habitado por negros e mulatos que impressionavam toda a cidade, como bons músicos e compositores populares¹³³. Logo, do bairro saía um grande número de músicos que formavam conjuntos musicais.

Um deles é o jazz band intitulado *Los Creolos*, conjunto musical formado apenas por negros, conduzia a festa carnavalesca das classes populares. Este conjunto musical realizava a folia carnavalesca em vários *Assustados* pela cidade, como no assustado da “avenida gentil Bitencourt 1039 esquina com a três de maio” onde *Los Creolos* era a garantia “do delírio permanente dos foliões”¹³⁴, ou no assustado da rua Boa Ventura da silva 677 que tinha como o som do jazz *Los Creolos*. Esse jazz band trazia no nome do conjunto musical a referência a sua identidade, eram negros originários de um dos bairros constituído por maioria negra, mas que historicamente conceituado como o espaço da música belenense. Intitulavam-se de “os crioulos” pela identificação com o termo, por terem consciência de sua negritude, e consequentemente, de seu pertencimento. Observando a maioria dos jazz band existente em Belém no período em estudo, foi possível identificar uma variedade de instrumentos musicais

¹³⁰A historiadora pontua inclusive que muitos intelectuais boêmios, em suas andanças pelos bairros suburbanos entravam em contato com vários músicos com os quais passaram a estabelecer laços de afetividade e sociabilidade. CORREA, 2008, p. 04.

¹³¹CORREA, 2010, p. 88.

¹³²OLIVEIRA, Alfredo. **Ritmos e Cantares**. Belém: SECULT, 2000, p. 247.

¹³³SALLES, Vicente. **O negro no Pará sob o regime da escravidão**. Belém: Programa Raízes, 2005, p. 190.

¹³⁴Folha Vespertina, 05 de Fevereiro de 1942, p. 04.

compondo a formação desses conjuntos. Em um dos grupos podemos observar essa variedade, como era o caso do jazz band *Leal*.



Figura 2: Jazz Leal em ensaio para mais um assustado.
Fonte: Jornal *O Estado do Pará*, 18 de fevereiro de 1941, p. 06.

O jazz band *Leal*, de responsabilidade do professor Antônio Leal era um dos conjuntos musicais que empolgava a folia carnavalesca dos assustados. A imagem nos apresenta o grupo ensaiando. O jazz band se preparava para uma apresentação, caracterizando-se com calça e camisa listrada - a preocupação com a vestimenta padrão é observada em todos os jazz band da cidade, independente do ambiente a ser tocado, era uma exigência do grupo se apresentar a caráter, elemento importante para a harmonia do conjunto. Essa prática influenciou inclusive muitos conjuntos jazzísticos do interior do estado¹³⁵. Além da vestimenta, era destaque a variedade de instrumentos na folia carnavalesca, sendo os mais comuns: a presença do pistão, do trombone, bateria, banjo, contrabaixo, saxofone, violino e pandeiro. Instrumentos que correspondiam tanto aos conjuntos de jazz no estilo norte-americano - como o trombone, o saxofone -, quanto instrumentos voltados para o samba - como o pandeiro.

Essa abundância de instrumentos anuncia uma variedade de estilos musicais, possibilitando a criação de músicas para diferentes gostos, incluindo marcha, choro, samba.

¹³⁵Segundo Salomão Laredo, o jazz band *Internacional* do município de Cametá foi influenciado pelos jazz band que existiam em Belém - *Crioulos, Batutas do Ritmo* -, passando a comprar ternos e a tocar bem trajados, em virtude dos grupos em Belém tocarem assim caracterizados. SALOMÃO, Laredo. **Os sátiros de Melo**. Belém: Editora Salomão Laredo, 2003.

Estes conjuntos musicais estavam mais ligados ao mundo do samba, do batuque e do frevo do que propriamente ao universo do jazz norte-americano.

Os jazz band, além de marchas e samba advindos do Rio de Janeiro, também levavam às comemorações carnavalescas uma produção local, como aconteceu com o jazz *Vaqueta de Ouro*. Os músicos possuíam maior liberdade nas folias realizadas nos assustados, onde podiam apresentar inclusive suas produções, liberdade que não tinham em outros espaços como a Rádio Clube do Pará, ou em festas realizadas pelos clubes de renome. Deste modo, o *Assustado* incorporava um espaço de produção e reprodução musical, de ritmos produzidos e vivenciados pelos participantes da folia carnavalesca belenense.

Entre os ritmos, realçamos as aproximações com frevo, samba e batuque. Num dos convites para um *Assustado* presente no jornal *A Vanguarda* em 1943, intitulado *Contrariado mais vai*, lemos a mensagem:

Na pedreira há uma batucada... sim senhor seu folião! É lá mesmo a avenida Pedro Miranda 282, que se realizará hoje um prevenido cheio disso e mais aquilo, para a alegria dos bons foliões cá destas bandas do norte. Você vai! Vai sim. Contrariado mais vai¹³⁶.

O fato do assustado ocorrido no bairro da Pedreira fazer referência a uma batucada é significativo, pois este recebeu uma leva de moradores oriundos do vizinho Umarizal, durante a expansão urbana ocorrida no século XX. Com eles muitas manifestações foram deslocadas para a Pedreira, inclusive alguns dos mais famosos batuques de Belém. Segundo Vicente Salles¹³⁷, a abundância de negros nesses espaços da cidade era tão significativa que se prolongava do bairro São João do Bruno até a estrada da Pedreira. Logo, sendo destaque pela presença negra, suas manifestações carnavalescas eram permeadas por elementos culturais negros, com suas práticas e atividades, historicamente combatidas pelas elites locais. No caso de sambas e batuques desde a *belle époque* na intendência de Antônio Lemos havia a proibição de fazer “algazarras”, dar gritos sem necessidades, apitar, fazer batuques e sambas¹³⁸.

E os batuques não eram as únicas práticas negras combatidas no início do século XX, pois a capoeira também era extremamente criticada e associada à vadiagem e à vagabundagem¹³⁹. Perceber as várias formas de combate às práticas negras em Belém sugere pensar como esses grupos resistiram, mediante proibições e violências por parte de autoridades e elites. Chegaram as décadas de 30 e 40 reafirmando sua cultura, suas práticas e

¹³⁶ Ver jornal *A Vanguarda* de 10 fevereiro de 1943, p.03

¹³⁷ SALLES, 1988, p. 189.

¹³⁸ SARGES, 2002, p. 139.

¹³⁹ LEAL, 2005, p. 225.

seus modos de viver, mesmo tendo incorporado práticas de outras festas populares, suas músicas e danças foram se transformando, perdendo e adquirindo novos elementos. Trazer, no convite de seu assustado, uma referência a batucada visibilizava esta prática negra ressignificada.

Nesse sentido, caminhar pelos trilhos condutores das festas dos assustados, pode nos conduzir a uma multiplicidade de sons e ritmos, sendo a batucada associada ao samba, apenas um deles. O folião possuía um corpo marcado por ritmos, pelos samba, pelo frevo, o mesmo corpo que as elites belenenses descharacterizavam como pertencente aos subúrbios da cidade. Eram ritmos que foram sendo incorporados aos já existentes na sociedade paraense, os batuques, por exemplo, vieram com os primeiros africanos escravizados na Amazônia, trazendo consigo suas músicas e danças, formadoras da base da musicalidade belenense.

Nas palavras de Franz Fanon¹⁴⁰, falar é assumir uma cultura e suportar o peso de uma civilização. Poderíamos concluir que dançar dando ritmo ao corpo era marcar um espaço no, e para além do corpo, carregando consigo identidades e histórias. Era o que os foliões dos subúrbios belenenses faziam quando entoavam o batuque como elemento primordial em sua festa, marcando seu espaço de folia. Enquanto as elites belenenses traziam resquícios de uma musicalidade europeia, os subúrbios elegiam o batuque como ritmo condutor das folias, o que revela a contribuição significativa da presença negra nos folguedos.

Ao lado dos ritmos africanos, a contribuição dos ritmos do nordeste brasileiro, principalmente, nas folias carnavalescas dos assustados e de rua, foi marcante. Vislumbramos tal evidência em um dos convites publicado pelo jornal *O Estado do Pará* em 1945:

Nunca vimos tantas garotas fazendo convites para um “assustado” assustador. Parece que o frevo no dia 7 vai ser mesmo uma coisa de deixar “falação” por muito tempo nosso carnaval. Este assustado vai se realizar na casa da família Miranda á rua Benjamin Constant 496. Todos lá porque morenas vão ser mato¹⁴¹.

A referência ao frevo deixa transparecer influências da presença de imigrantes do nordeste brasileiro na cultura do povo belenense, principalmente os cearenses. A presença destes, em Belém, remonta ao período áureo da borracha na Amazônia, quando se intensificou o fluxo de imigrantes do nordeste do país para a capital, fugindo da seca que assolou o Ceará em 1870 e buscando trabalho nos seringais. A presença de nordestinos impactou a cidade provocando um crescimento populacional e a necessidade de uma melhor distribuição do espaço urbano. Com essa leva de imigrantes vieram seus hábitos e costumes, suas danças e ritmos. O frevo era uma delas. O frevo é um ritmo pernambucano surgido no final do século

¹⁴⁰FANON, 2008, p. 33.

¹⁴¹*O Estado do Pará*, 04 de fevereiro de 1945, p. 03.

XIX em Recife durante a comemoração do carnaval. O nome frevo veio bem depois do ritmo já consolidado. Muito depressa esse ritmo começou a se desenvolver conquistando todo Brasil.

Em Belém nas décadas de 30 e 40 era comum a referência ao frevo no carnaval belenense, principalmente, nos *Assustados* onde os convites divulgados pela imprensa faziam questão de assinalar a presença do frevo. Em um dos assustados ocorridos na Rua Ó de Almeida a notícia afirmava que seria “*um dos melhores da época*”, pois o “*frevo era uma realidade*”¹⁴². No assustado da Avenida Pedro Miranda falava-se em *seis horas de frevo. Muitíssimo jubilo... e o diabo a quatro.*¹⁴³

Chama atenção o fato de que as menções ao frevo no carnaval se tornaram comuns justamente no momento em que a Amazônia recebia novamente uma leva de imigrantes nordestinos recrutados para trabalhar no seringal em virtude da Segunda Guerra Mundial. De acordo com Secreto¹⁴⁴, ao entrar no conflito ao lado dos aliados, o Brasil assinou em Washington em 1942 uma série de acordos sobre matérias-primas estratégicas, dentre as quais a borracha. Para esse intento recrutou-se trabalhadores do nordeste brasileiro para a Amazônia, os conhecidos *soldados da borracha*, visto que tinham uma batalha a vencer, extrair a maior quantidade possível de látex para suprir a necessidade mundial. Nessa movimentação de nordestinos pelo interior da Amazônia e inclusive Belém, estima-se que dos 22 mil trabalhadores 15 mil eram cearenses¹⁴⁵, o que pode ter contribuído para esta presença dos ritmos do nordeste brasileiro no carnaval belenense.

Além do frevo, o samba tinha espaço garantido e ao lado das marchas carnavalescas era o ritmo mais tocado nesse tipo de festa, embebidas pela *alegria ruidosa de suas cuícas, pandeiros e tamborins*¹⁴⁶. Instrumentos fundamentais para um bom samba. Assim, percebemos que entre os vários ritmos musicais existente nos *Assustados* os três mais citados são o batuque, o samba e o frevo, perpassados por um mesmo sistema genealógico, a cultura negra, levando-nos a imaginar que a folia carnavalesca belenense tem mais elementos da cultura negra em sua base do que podíamos crer.

Os jazz band que embalavam esses assustados eram contratados e recebiam um valor significativo para conduzir a folia carnavalesca. No assustado realizado em 1946 no São

¹⁴²Jornal *Folha Vespertina*, 07 de fevereiro de 1942, p. 02.

¹⁴³Jornal *Folha do Norte*, 04 de fevereiro de 1940, p. 02.

¹⁴⁴SECRETO, 2007, p. 116.

¹⁴⁵FARIAS. William Gaia. **Amazônia Republicana:** Processos seletivos e outros temas. Belém: William Gaia Farias, 2007, p. 121.

¹⁴⁶Consultar *Folha Vespertina*, 03 de fevereiro de 1942, p. 03.

Domingos Esporte Clube, por exemplo, o professor Berilo e sua conceituada orquestra recebeu a quantia de 200\$000 (duzentos cruzeiros) para promover a alegria dos foliões com sua música. O que nos leva a pensar que independentemente do preço os organizadores buscavam levar os melhores jazz band para suas festas, pois um bom jazz band era sinônimo de festa animada, de muitos foliões e de representatividade no bairro. Por isso se propagandeava que o jazz conduziria os folguedos, sendo o jazz *Martelo de Ouro* apontado como “o mais completo que tem causado sucesso dentro e fora da época carnavalesca”¹⁴⁷.

No *Assustado Monstro do Alhambra*, título dado ao assustado realizado na sede do *Alenquer*, a nota afirmava que o principal cartão de recomendação era a presenta do jazz *Los Creolos*¹⁴⁸, indicando que esses conjuntos eram fundamentais para a realização de uma boa comemoração. Esses jazzs eram disputados pelos “pequenos clubes” e assustados. Por exemplo, ter o jazz *Batutas do Ritmo* como animador era certeza de mais uma vez alcançar o sucesso, pois “o jazz é vitorioso em todas as festas onde presta o seu concurso”¹⁴⁹.

Esses conjuntos musicais eram disputados e, muitas vezes, não se conseguia contratá-los por mais de uma noite seguida. Foi o que aconteceu com o clube O Liberto, que no carnaval de 1945 almejava ter em suas noites o jazz *Martelo de Ouro*, mas:

Mau grado a diretoria do liberto não ter conseguido que o conjunto endiabrado dos “Martelo de Ouro” fizesse mais de uma noite carnavalesca em seus salões mesmo assim não passará mole a quadra do rei momo no grande clube¹⁵⁰.

Logo, se evidencia a importância dos jazz para a festa carnavalesca e para tê-los disputava-se agenda, uma vez que a animação dependia do bom desempenho desses grupos musicais. Assim ter um bom jazz era sinônimo de animação e consequentemente de muitos foliões, que em busca das melhores festas percorriam os bairros da cidade nas noites de carnaval.

Portanto, se as classes dominantes procuraram estabelecer fronteiras afastando as classes populares dos seus espaços de folia, estas buscaram formas alternativas de festejo, indicando que tentativas de controle não foram exitosas, pois mesmo mediante críticas e imagens pejorativas construídas em torno dos *Assustados*, estes marcaram seus espaços na folia belenense e na vida de muitos foliões que vivenciaram o carnaval do período.

¹⁴⁷Jornal *Folha Vespertina*, 30 de janeiro de 1942, p. 02.

¹⁴⁸Ver Jornal *O Estado do Pará*, 14 de fevereiro de 1943, p. 04.

¹⁴⁹Consultar Jornal *O Estado do Pará*, 28 de fevereiro de 1943, p. 04.

¹⁵⁰Jornal *O Estado do Pará*, 20 de janeiro de 1945, p. 04.

1.4 A BRINCADEIRA ESTÁ NA RUA: CORDÕES, BLOCOS E RANCHOS CARNAVALESCOS

1.4.1 Dos Cordões Carnavalescos às Escolas de Samba no carnaval belenense

No carnaval belenense do período em estudo coexistiam diversos agrupamentos carnavalescos, cordões - em menor número -, blocos, ranchos e escolas de samba. Esses grupos foram se constituindo no carnaval belenense desde o século XVII, que segundo Alfredo Oliveira¹⁵¹, diz respeito ao entrudo trazido pelos colonizadores portugueses, que perdurou no carnaval belenense até o século XIX quando cedeu espaço às novas práticas carnavalescas chegadas a capital.

Até o século XIX as manifestações carnavalescas belenenses sofreram poucas mudanças, trazendo em seu carnaval, principalmente características locais. Com o auge da borracha não apenas a capital belenense transformou-se, economicamente, esteticamente, mas se transformou culturalmente e as manifestações culturais, inclusive as carnavalescas, passaram a estar no foco das autoridades políticas, sendo algumas combatidas e outras valorizadas.

As manifestações de rua foram as primeiras a serem combatidas, principalmente os cordões carnavalescos pertencentes aos bairros suburbanos da cidade, como Umarizal e Jurunas. De acordo com Leal (2010), estudando a Capoeira e o boi-bumbá no início do século XX em Belém, as regiões periféricas eram ocupadas principalmente pela população pobre. Os moradores, de maioria negra, incomodavam as elites por causa de suas práticas culturais, principalmente a capoeira e o boi-bumbá que iam de encontro aos valores estéticos defendidos para uma cidade moderna, uma vez que representavam práticas negras, de “classes perigosas”, contrárias à cultura europeia desejada então. Algumas dessas manifestações festivas se confundiam com práticas carnavalescas, uma vez que muitos dos coordenadores dos bois-bumbá também coordenavam cordões carnavalescos, a exemplo do *Pé-de-Bola*¹⁵² que também comandava o cordão carnavalesco *Cruzador Timbira*.

Os cordões foram uma das primeiras manifestações carnavalescas existente em Belém ao lado da brincadeira de boi intitulada boi-bumbá. Estas práticas, em alguns momentos da história belenense, se intercruzaram gerando vários conflitos por se constituírem

¹⁵¹OLIVEIRA, Alfredo. 2006, p. 13.

¹⁵²Pé-de-Bola era um dos capangas do intendente Antonio Lemos, inicialmente morador da cidade velha. Tornou-se uma figura tradicional, conhecida no meio popular, famoso por ser amo do boi-bumbá, pai do campo do bairro Jurunas. LEAL, 2010.

manifestações de origem africana, existente principalmente nos subúrbios, compondo as principais formas de diversão em Belém no final do século XIX e início do século XX.

O boi-bumbá apresenta várias denominações dependendo da região do Brasil, é uma comédia satírica que se manifesta em várias partes do país, tanto no meio rural como urbano. Reveste-se de representações peculiares na expressão e no enredo que se moldam a realidade de cada região em que acontece¹⁵³. Em Belém, as primeiras notícias acerca do boi-bumbá foram assinaladas por Vicente Salles em 1850, referindo-se ao Boi Caiado que se manifestava pelos subúrbios da cidade juntamente com os capoeiras, promovendo desordens e sendo constantemente contidos pela polícia.

A prática do boi-bumbá tinha como público participante, principalmente as camadas populares que se dedicavam a brincar nessas manifestações, para as quais o festejo possuía um sentido simbólico, representava extravasar aptidões. Segundo Junior¹⁵⁴, estes grupos dedicavam tempo e atenção, com certa disciplina e rigor, para fazer do espetáculo uma representação pomposa constituída pelo luxo, no intuito de chamar a atenção de concorrentes e espectadores¹⁵⁵. Esses grupos de boi-bumbá, entre o século XIX e as primeiras décadas do XX, estavam relacionados a vadiagem e capoeira¹⁵⁶, sendo protagonistas de muitos conflitos em diferentes bairros, principalmente quando estas associações se encontravam¹⁵⁷. Essa imagem dos bois-bumbá como arruaceiros e formadores de briga levaram as autoridades belenenses a estabelecer uma série de proibições contra a formação dos bois em Belém, principalmente entre os anos de 1905 á 1915¹⁵⁸. Essas atitudes compunham o propósito das autoridades de reordenar a cidade, disciplinar a população, inclusive em suas práticas culturais, num momento de desenvolvimento econômico significativo, com a economia da borracha.

Pontuar a trajetória de constituição desses grupos de boi-bumbá em Belém e, consequentemente, seu combate e resistência nos permite entender como as populações negras que constituíam estes grupos foram objetos de estigmatização, recebendo

¹⁵³JUNIOR, 2009, p. 87.

¹⁵⁴JUNIOR, 2009, p. 87.

¹⁵⁵JUNIOR, 2009, p. 96.

¹⁵⁶Segundo Augusto Leal (2005, p. 242) os primeiros anos republicanos se caracterizaram pela intensa campanha contra a capoeira e a vadiagem ou vagabundagem. Justificativas não faltaram para fundamentar a perseguição: o perigo para ordem pública, a carência de mão de obra para a lavoura, o aumento da criminalidade.

¹⁵⁷É neste cenário de violência que se estabelece a figura do capoeira, como elemento de defesa do boi, uma vez que as lutas corporais eram recorrentes nos encontros entre estes bois, sendo o capoeira um homem bem preparado para o confronto. Um destes foi Pé-de-Bola, famoso amo do boi-bumbá Pai do Campo, do bairro Jurunas.

¹⁵⁸De acordo com De Campos Ribeiro, durante os anos de 1905 e 1915 os bois-bumbá foram afastados das ruas estabelecendo-se uma intensa repressão policial, onde inclusive vários bois foram queimados, sendo que muitos desses grupos continuaram apresentando-se escondidos, pela periferia da cidade.

denominações como falta de caráter, indolência, preguiça, sendo que seus lugares de moradias, de circulação e principalmente de folia carregavam também essa marca.

Com os cordões carnavalescos não era diferente, o fato de os amos condutores do boi-bumbá também estarem a frente de muitos cordões carnavalescos, gerou perseguição por parte da polícia local inclusive contra os cordões, que eram mal vistos e passaram a ser combatidos como práticas realizadas por negros. Esses cordões, além de ser uma contribuição da presença negra em Belém também tiveram, segundo Augusto Leal¹⁵⁹, auxílio de capoeiristas pernambucanos vindos de Pernambuco, trazendo consigo a experiência dos cordões carnavalescos pernambucanos¹⁶⁰, o que contribuiu para as manifestações carnavalescas belenenses.

Os primeiros cordões carnavalescos têm suas impressões no carnaval paraense desde 1893, quando emerge o cordão de negros intitulado *Fidalgo de Cazumbá* que saía pelas ruas da cidade. Entretanto, a partir do século XX esses cordões se disseminaram pelas ruas da capital tornando-se manifestações destacadas, como os cordões dos *Roceiros, Pretinhos e Marujos*¹⁶¹. De Campos Ribeiro¹⁶², pontua que o carnaval paraense tinha “cunho de originalidade”, pois a rua era marcada por estes três tipos de folião: *Pretinhos, Roceiros e Marujos*. Segundo o autor, esses grupos eram o divertimento do povo simples da rua, empolgado pela “extravagância das indumentárias”, pelas “figurações coreográficas”, pelo “primitivismo saborido da música”.

Esses cordões comandava as ruas da cidade nos dias de folia, em um momento em que não havia concursos carnavalescos e as disputas se travavam nas ruas, durante o encontro de dois ou mais cordões. Os cordões, segundo Pereira (1962), eram sempre denominados de pretos, pretos de angola, pretos de Moçambique, pretos fidalgos, por serem constituídos principalmente por negros. Ao se reportar ao desaparecimento dos *Pretinhos*, Ribeiro¹⁶³ afirma que se estabeleceram no Umarizal e tiveram expressão num grupo denominado “Fidalgo de Moçambique” de responsabilidade de Vicente Teixeira, que depois se tornaria um “bom tocador como amo de boi”. Os nomes dos cordões daquela época falam por si mesmos,

¹⁵⁹LEAL, 2010, p. 232.

¹⁶⁰Estudando capoeira..., Augusto Leal assinala que no governo de Antonio Lemos o intendente se utilizava de capangas para realizavam algumas “missões” em seu nome. Um deles era Pé-de-Bola e Antonio Marcelino, hábeis capoeiras e lideranças de bois-bumbá. Antonio Marcelino foi um dos capoeiras trazidos de Pernambuco e com ele vieram outros capangas. A motivação era a tensão política existente entre os Lauristas (defensores de Lauro Sodré) e Lemistas (defensores de Antonio Lemos).

¹⁶¹SALLES, Vicente. **A música e o tempo no Grão-Pará**. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980. (Coleção Cultura Paraense; Série “Theodoro Braga”), p. 303.

¹⁶²RIBEIRO, 2005, p. 125.

¹⁶³RIBEIRO, 2005, p. 125.

Fidalgo de Moçambique, pretos de angola, trazem temas que se reportam ao universo africano.

Utilizando as palavras de Antonio Risério¹⁶⁴, “nada mais natural que tendo permissão para fazer a festa os negros mestiços se voltassem para o repertório estético-cultural africano”. Voltavam para suas raízes culturais as manifestações carnavalescas, imprimindo sua musicalidade, sua dança, seu ritmo. Por isso, no carnaval belenense os títulos dos cordões remetiam-se as origens africanas. Esses cordões manifestavam-se com relativa nitidez pelas ruas da cidade, mas eventualmente, envolviam-se num jogo de resistência, principalmente porque eram mal vistos por uma parte da sociedade da época, como podemos observar na fala de Pereira:

Das ruas e travessas composta de verdadeiros mocambos, saiam o mais bizarros cordões carnavalescos, todos acompanhado dos ritmos das orquestras de pau de corda. Nos tais cordões, havia sempre ligeiro traço de teatros, que se misturavam a cuíca e o tamborim, entremeado com os gritos, que proporcionavam uma barulheira infernal¹⁶⁵.

Os cronistas escreviam com entusiasmo sobre as formas de folias carnavalescas que ocorriam no início do século XX, no entanto, a postura era outra quando se deparavam com práticas distantes dos parâmetros considerados de bom gosto, afastados do projeto civilizador que se pensava para Belém. Por isso os cordões carnavalescos eram apresentados de forma pejorativa, por serem práticas cujos componentes tinham origem social nos subúrbios, representantes de “verdadeiro mocambo”. O Jurunas ao lado do bairro do Umarizal foram os bairros de maior presença negra em Belém e, consequentemente locais de maior movimentação cultural da cidade, principalmente carnavalesca. A maioria dos cordões carnavalescos tiveram suas origens nestas duas zonas periféricas, por isso assinalava-se que de lá saíam “os mais bizarros cordões”.

Esses cordões caracterizavam-se, sobretudo, por uma percussão acompanhada de cantoria, uma orquestra de pau de corda que os conduzia dando o ritmo pelas ruas da cidade. Câmara Cascudo¹⁶⁶, ao se referir aos cordões carnavalescos como grupos de mascarados tendo feições de velhos, palhaços, diabos, rei, rainha, índios, baiana, pontua que o conjunto instrumental dos cordões era exclusivamente de percussão, incluindo-se pandeiros, cuíca e reco-recos. Ao observarmos os cordões em Belém percebemos que o pau de corda era o tipo de conjunto musical que contava muitas vezes com um mestre, entoando o ritmo da percussão, tocando entre outros instrumentos a cuíca e o tamborim.

¹⁶⁴RISÉRIO, 1981, p. 92.

¹⁶⁵PEREIRA, 1962, p. 36.

¹⁶⁶CASCUDO, Luiz da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: EDUSP, 1988.

Os cordões carnavalescos constituíam-se de elementos culturais negros nas manifestações culturais paraense, principalmente no que tange a musicalidade, a dança, a manifestação do corpo. Haja vista, que os cordões eram formas e modos negros de gestualizar, dançar, performatizar sua alegria e principalmente revelar seu *modo de pensar africano*¹⁶⁷ através da festa, incomprendidos pelas elites cujas matrizes culturais eram europeias.

A imprensa trazia consigo um sentido bastante negativo em relação aos cordões, principalmente associada a violência. As palavras de Ribeiro¹⁶⁸, que nunca escondeu seu fascínio pelas práticas culturais dos menos abastados, rememoram o conflito existente entre o *Pelintras do Bom Jardim* e o *Pelintras do Guamá*:

defrontaram-se os dois cordões, com fúria de legião romana...Neco tinha no chicote de seu grupo um bichão chamado Potiguara e como Dama um durão de cognome Sarah que era de um clã brigoso da alcunha Guajará...Rápida manobras em trilos de apitos alucinado, os dois conjuntos musicais mutualmente tentando-se pertubar o andamento dos que executavam, não tardou a ser fechado na rede, que tomara toda a largura da rua, o cordão do Guamá... Foi a conta! Os cercados da barraca e casinhotos vizinho ficaram quase nus de suas estacas de acapu. (...). separados os dois grupos, a flauta do guerreiro (saudoso João Guerreiro) mandou aos ares uma pouquinha arreliada que ao violão e cavaquinho Bembem e Marcelo, outro batuta daquele tempo, completavam em canto de vitória para os Pelintras do Bom Jardim. Que noite de euforia era aquela para a turma do Umarizal¹⁶⁹.

O significado encontrado nas memórias deste autor se reporta aos encontros entre cordões de bairros diferentes que, segundo os noticiários jornalísticos da época “infestavam” e ameaçavam a cidade ostentando valentia. Esses cordões disputavam musicalmente, pleiteando quem apresentava a melhor batucada, acabando quase sempre em “grossa pancadaria”. Apesar de a imprensa se utilizar desses momentos para estigmatiza-los, como portadores de integrantes capoeiristas aptos a violência, para os cordões estes encontros tinham outros sentidos e significados, pois a postura de valentia representava títulos, quanto mais “brigosos” tivessem seus integrantes, maior o sucesso do grupo aos seus próprios olhos. Postura que as elites não entendiam e que acabou por construir uma imagem pejorativa tanto de suas festas quanto dos bairros onde ocorriam estes conflitos.

Além de recorrerem muitas vezes a violência e a valentia, não deixavam de expressar outra característica que para as elites era ainda mais ameaçadora, a união no interior desses cordões, criando entre eles um reconhecimento mútuo. Não por acaso esses agrupamentos

¹⁶⁷AZEVEDO, Amilton Magno. **A memória musical de Geraldo Filme**: os sambas e as micro-Áfricas em São Paulo. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). São Paulo, 2006, p. 20.

¹⁶⁸RIBEIRO, 2005, p. 126.

¹⁶⁹RIBEIRO, 2005, p.126.

carnavalescos atraíam uma multidão que saía pelas ruas disposta a alguns sopapos, rasteiras e até alguma espetada em adversário num provável encontro¹⁷⁰.

Por isso, a cada ano aumentava na imprensa o número de episódios como esses, principalmente trazendo uma leitura de classes perigosas utilizada pela polícia para justificar a sua atuação contra os cordões carnavalescos, buscando novas formas de controlar esses grupos. A intensificação do controle sobre esses grupos levou ao desaparecimento de alguns e a permanência de outros que se estabeleceram no carnaval belenense até as décadas de 30 e 40.

Essa ideia construída em torno do bairro Jurunas e Umarizal e, principalmente em torno dos cordões carnavalescos, se perpetuou na sociedade belenense, se observando inclusive nas décadas de 30 e 40. Não por acaso, nas principais batalhas carnavalescas organizadas pela imprensa belenense, como a da Avenida João Alfredo pelo jornal *O Estado do Pará* e a da Praça do Índio pelo jornal *Folha do Norte*, não há concursos voltados para os cordões carnavalescos em Belém¹⁷¹. Muitas vezes, na chamada para os concursos, não aparecia o termo cordões, apenas blocos, ranchos e batucadas, existindo somente nas batalhas ocorridas nos bairros suburbanos - como a batalha da Pedreira onde os grupos de roceiros¹⁷² “Pelintras da Campina” e “Fidalgos da Pedreira” eram convidados a fazer exibições disputando a *Taça Deltro S. Club*, oferta dos promotores dos festejos do bairro¹⁷³.

A decadência dos cordões e o aparecimento dos ranchos não ocorreu de forma consecutiva, com uma modalidade sucedendo a outra. Segundo Felipe Ferreira¹⁷⁴, cordões e ranchos, no fim do século XIX, disputavam espaços nas ruas do Rio de Janeiro com suas múltiplas manifestações. A disseminação dos ranchos ocorreu quando no Rio de Janeiro chegaram levas de negros alforriados ou fugitivos e de retornados da guerra do Paraguai, que encontravam nos bairros próximos ao porto da cidade abrigo, estabelecendo laços de solidariedade. Segundo Cunha¹⁷⁵, os ranchos procuravam reviver nessa região da cidade, apinhados de gente, algumas práticas festivas da Bahia, formando instrumentos de integração

¹⁷⁰RIBEIRO, 2005, p.101.

¹⁷¹Ao longo da pesquisa não foi identificado nestes dois concursos carnavalescos a presença de cordões carnavalescos vencendo algum prêmio, no entanto em batalhas realizadas em bairros suburbanos é mais evidente a presença desses cordões.

¹⁷²Esses roceiros, segundo Ribeiro, exibiam dezenas de pares onde as damas eram rapazes travestidos com longas cabeleiras de corda e vestido de chita ramalhuda, acompanhados por conjuntos de flautas, cavaquinho e violão, dirigiam-se as concentrações carnavalescas cantando lundus, carimbós e siriás, além de polcas e mazurcas. Ribeiro foi um apaixonado pelas manifestações carnavalescas existentes em Belém neste momento e tem autoridade para falar sobre assunto uma vez que fez parte do júri de muitas batalhas de confete. RIBEIRO, 2005.

¹⁷³Jornal *O Estado do Pará*, 06 de fevereiro de 1940, p. 04.

¹⁷⁴FERREIRA, 2007, p. 14.

¹⁷⁵CUNHA, 2001, p. 210.

e sociabilidade para esses homens e mulheres transplantados para o Rio de Janeiro, mantendo uma clara diferença em relação aos cordões e aos cucumbis do carnaval carioca.

Segundo a própria autora, os ranchos tinham como característica os ternos de reis e as pastorinhas, fato que era comum no Rio de Janeiro no século XIX, mas a grande diferença estava no fato de se fazer presente no carnaval, inclusive o nome dos ranchos faziam referência às danças de reisados¹⁷⁶. Dentre os vários nomes que ficaram marcados está o do sambista Donga, fundador do rancho *Sereia de Ouro*, o baiano Hilário Jovelino Ferreira fundador de vários ranchos cariocas entre as décadas de 1870 e 1910.

No Pará, o primeiro a surgir foi o *Rancho Não Posso me Amofiná* em 1934, sendo que até hoje gera polêmica, se seria rancho ou escola de samba, apesar do título o grupo sempre se afirmou desde o início de sua formação como escola de samba. Entre as décadas de 1930 e 1940 os ranchos se popularizaram a ponto de estabelecerem uma Federação, a Federação dos ranchos carnavalescos.

Essa federação fundada pelo jornal *O Estado do Pará*, conjuntamente com alguns representantes de ranchos carnavalescos em Belém em 1941, assentava as bases para a federação. Estiveram presentes os ranchos *Não Posso me Amofiná*, *Escola mista do carnaval*, *Bloco da arrelia*, *Escola de samba Uzinense*, *Escola de Samba Pedreirense*, *Bandoleiros da orgia*, e *Morro de fome mas não trabalho no timbó*¹⁷⁷.

A constituição da federação permite perceber a importância que os ranchos haviam assumido no carnaval belenense ao lado das escolas de samba, já consolidadas no carnaval desde 1934. Deste grupo não havia a presença de cordões carnavalescos, apenas blocos, ranchos e escolas de samba, o que nos leva a pensar que os cordões não eram uma prioridade dentro das discussões do carnaval belenense. Essa “despreocupação” ou quase ausência dos cordões nos principais concursos carnavalescos promovidos pela imprensa, pode estar relacionada ao pequeno número de cordões da cidade, justificado pelo surgimento de ranchos e escolas de samba nos bairros como Jurunas e Umarizal, que no início do século XX possuíam os principais cordões da cidade¹⁷⁸.

Nesses bairros surgiram as primeiras escolas de samba do Pará. No Jurunas se originou a primeira escola de samba do Pará em 1934, o *Rancho Não Posso Me Amofiná*, no Umarizal originou-se a segunda escola, em 1935, a *Escola de Samba Tá Feio*. Ainda gera

¹⁷⁶CUNHA, 2001, p. 212.

¹⁷⁷Jornal *O Estado do Pará*, 21 de fevereiro de 1941, p. 06.

¹⁷⁸Maria Clementina Pereira Cunha assinala que ranchos e cordões assumiram uma importância destacada, sendo apontados de forma unânime na bibliografia como matrizes dos atuais blocos e das escolas de samba. CUNHA, 2001, p.152.

dúvidas o fato de tanto o *Rancho Não Posso me Amofiná* quanto o *Tá Feio* se intitularem como a primeira escola de samba do Pará. É importante assinalar que não propomos justificar a ausência dos cordões no carnaval belenense apenas em virtude do surgimento das escolas de samba, pois uma multiplicidade de fatores pode ter resultado nesta diminuição, como o combate pela polícia evidenciado desde o final do século XIX, a falta de apoio pelos políticos locais e pela imprensa e a popularização dos ranchos e escolas de samba nos bairros onde os cordões eram a principal manifestação carnavalesca.

Com o surgimento das escolas de samba, principalmente nestes bairros onde havia o predomínio de bois-bumbá e cordões carnavalescos, duas manifestações que constituíam a trama dos festejos existente em Belém nas primeiras décadas do século XX, muitos dos elementos presente nessas manifestações foram incorporados ao formato das escolas de samba.

De acordo Soihet¹⁷⁹, as escolas de samba emergiram no carnaval do Rio de Janeiro em fins da década de 20 quando ocorreu uma concentração maior da população pobre nos morros e nas áreas suburbanas, seus componentes provinham das camadas mais baixas da população. Nesse momento, em Belém não havia escolas de samba e quem comandava as folias pela cidade eram cordões e blocos. Somente em 1934 as escolas de samba começaram a se popularizar no carnaval belenense.

As primeiras escolas de samba traziam no seu interior elementos existentes nessas duas manifestações, como podemos observar na imagem abaixo:

¹⁷⁹SOIHET, 1998, p. 122.



Figura 3: Escola de Samba Tá feio no carnaval de 1938.

Fonte: Acervo particular de Luiz Guilherme.

A *Escola de Samba Tá Feio* fundada em 1935, traz elementos significativos. A fotografia revela subsídios de sociabilidade, momentos de lazer no carnaval das primeiras décadas do século XX e através do filtro cultural realizado por seu fotógrafo, captura uma imagem, ainda que carregada de subjetividade, dos diferentes sujeitos que participavam do carnaval belenense de rua, assim como dos elementos dos cordões e bois-bumbá no interior da escola de samba.

A fotografia, tirada do alto, mostra a escola de samba *Tá Feio* caminhando pelas ruas da cidade, em direção a Rua João Alfredo onde eram realizados os desfiles carnavalescos. Nota-se a mistura de foliões, crianças e adultos, evidenciando o caráter democrático do carnaval de rua belenense, deduzido pelo movimento de foliões a prosseguir em uma única direção ao local onde aconteceria a festa. Destaca-se a presença do estandarte que de imediato traz o nome da escola ao público, permitindo vislumbrar uma das bases que constituem a formação das manifestações carnavalescas belenenses - o elemento indígena, a presença de um índio como símbolo da escola de samba nos revela como as raízes indígenas eram

manifestadas na folia carnavalesca, tanto em estandartes quanto em nomes de blocos, nomes de bairros, vestimentas festivas ou fantasias.

É possível observar também a presença de elementos do boi-bumbá como parte da escola de samba, como por exemplo, a presença do boi e seu amo na fotografia. Esses subsídios característicos do boi-bumbá atualizados nas escolas de samba nos levam a um caminho de análise: pode estar relacionado ao fato de que as primeiras escolas de samba em Belém emergiram nos bairros de forte tradição dos bois-bumbá, o que levou elementos dessa manifestação a comporem o quadro dos arranjos das escolas de samba na cidade. Haja vista que, quando as escolas de samba emergiram, predominava no carnaval belenense os bois-bumbá e os cordões carnavalescos.

Acerca disso, em entrevista com João Manito, filho de Raimundo Manito, fundador da primeira escola de samba no Pará, o *Rancho Não Posso me Amofiná*, o mesmo assinalou que ao morar no Rio de Janeiro seu pai conheceu as primeiras escolas de samba e quis implantar em Belém, mas,

o pessoal não aceitou muito porque até então quem fazia batucada na rua era boi-bumba, aí um carnaval que saía batucando no carnaval aí chamou a atenção, aí passou a ser até sinal de deboche, parece debochado dos brincantes porque estavam batendo aí falavam lá vai o boi do manito, o boi do manito.¹⁸⁰

As observações de João Manito nos revelam que desde sua origem na região, a escola de samba foi confundida com a “batucada do boi-bumbá” por trazer como elemento a saída pelas ruas com instrumentos, fazendo barulho, batucando, manifestações presentes nas práticas de matriz africana em Belém, como o boi-bumbá e os cordões carnavalescos. Essa confusão assinalada pelo entrevistado era compreensível quando observamos vários elementos do boi-bumbá nas escolas de samba, o que provavelmente dificultou o entendimento em torno do significado de escola nos moldes do Rio de Janeiro. Outro dado observado é a fantasia, os componentes da escola de samba se diferenciam por uma fantasia para alguns mais simples de camisa preta e calça branca e para outros de fantasia mais pomposa, como da comissão caracterizada com chapéus e calças quadriculada. Entretanto, havia uma predominância da figura masculina, o que não descartava a participação feminina na composição das escolas de samba, uma vez que estas tinham suas rainhas eleitas em concursos de “Rainha do carnaval”.

¹⁸⁰João Manito em entrevista realizada em outubro de 2011.

Nas décadas de 30 e 40 os cordões tiveram uma redução em números, buscando espaço na imprensa e no carnaval. Um desses cordões era *Os pelintras da campina*, um dos mais populares e recorrentes na imprensa:

Este cordão da batuta está preparado para percorrer as ruas da cidade hoje desde a tarde. Os pelintras estão num entusiasmo doido e o velho folião Raymundo Santos que dirige o grupo avisou-nos que passará hoje, pelo arraial da pedreira, onde fará uma demonstração do que vale¹⁸¹.

Apesar de nas décadas de 30 e 40 a imprensa apresentar uma imagem dos cordões diferente da assinalada pelo cronista Pereira no início do século XX, estes ainda eram vistos como manifestações de negros, tendo pouco espaço na imprensa belenense, sendo difícil inclusive identificar os cordões existentes na capital naquele momento.

Isso pode explicar a necessidade desses cordões em se exibir nas redações de jornais, buscando garantir um espaço até então negado aos negros paraense, sendo isso feito através dos desfiles públicos, da entoação de canções que possuíam letras de autoelogio do grupo. Todas essas estratégias constituídas vislumbravam não apenas a aceitação, mas principalmente a resistência, pois os principais concursos belenenses davam pouco espaço a esse grupo carnavalesco, de modo que então, faziam questão de sair às ruas e dizer a imprensa que a batucada dos cordões ainda ecoava sobre a capital paraense.

Ao lado desses, ainda estavam aqueles que lembravam com saudade os bons tempos em que o Jurunas e Umarizal imperavam com seus cordões no carnaval belenense, como nos fala o autor V.H. B:

O CARNAVAL QUE EU VI...

Os nossos tradicionais bairros da cidade Jurunas e Umarizal como divisões sem comando não se movimentam como outrora na barulhenta quadra carnavalesca! O Jurunas do “Pé-de-bola” do “General” do “Honorato”. O Umarizal de “João Gualemada” do preto “Fotonho” não fibram mais suas cuicas emudeceram . Dir-se-á que a ainda carpem a saudade daqueles que tão bem compreendiam o sentido da vida, fazendo do pouco da existência que lhes fora agitadíssima o mais completo “Lero-lero”. Jurunas! Umarizal! Como guardam vocês no casario simples de minha alma como os guizos amarelinhos nas fraldas dos dominós. O progresso com o seu longo cortejo de coisas boas e más, afastou dos meios “gran-finos” a gente humilde da cidade cujo tostões e patacas só abrangiam a possibilidade das bisnagas de estanho e das cabacinhas multicores da “Mariquinha barbada”. V.H.B.¹⁸²

As lembranças de V.H.B, que prefere não se identificar, mostram saudades de um momento em que os bairros do Jurunas e Umarizal eram o centro da folia momesca em Belém, com seus bois e cordões. As palavras do autor apresentam o desabafo de um folião que viu, em nome de um “progresso”, essas práticas culturais negras serem afastadas do

¹⁸¹Jornal *O Estado do Pará*, 28 de janeiro de 1940, p. 06.

¹⁸²Consultar Jornal *Folha Vespertina*, 16 de fevereiro de 1942, p. 03.

centro da cidade levando com ela parte de uma festa que abrilhantava o carnaval. Entretanto, apesar de combatidos, os cordões carnavalescos continuaram atuantes procurando adquirir espaço e autonomia.

Se por um lado os cordões carnavalescos foram diminuindo no carnaval belenense no período em estudo, por outro os blocos e escolas de samba se propagaram pelas ruas. Era uma variedade de blocos de várias partes da cidade que se organizavam para participar das folias. Segundo Alfredo Oliveira¹⁸³, esses blocos se proliferaram a partir do começo do século XX, entre eles os blocos *Principado Brutamontes, Novos Fidalgos de Fancaria, Filhas da Manhã de Maio, Reque Reque, Pimpam Pum*, entre outros.

No período em questão, múltiplos blocos tiveram vida passageira e outros permaneceram, fazendo-se presente até hoje. Dentre os existentes podemos citar o *Batucada dos Fidalgos* composto por funcionários da fábrica de cigarros Terezina; o *Não é mais é*; o bloco *Tererê não resolve*, da Campina; o *Pelintra do São João*, do bairro São João do Bruno, atual telégrafo; *Bloco da Arrelia e Paraíso dos Errados*. Entre as escolas de samba, temos *Quem nos viu quem nos vê*, a *Academia do Samba, Escola de Samba Tá Feio, Escola Mixta do Carnaval e Rancho Não posso me Amofiná*. Destes, os que permaneceram no carnaval belenense durante o período em estudo foram o bloco *Não é mais é* e as escolas de samba *Tá Feio, Quem nos viu quem nos vê, Escola Mixta do Carnaval e o Rancho Não posso me Amofiná*.

1.4.2 Concursos Carnavalescos e Imprensa Belenense

A rua, diferentemente dos outros espaços de folia que viemos discutindo, era local de liberdade para a participação do folião no carnaval, não existindo necessidade de ingresso ou filiação a algum clube. A única demanda era a boa carga de alegria para sair às ruas homenageando momo. Nela os vários cordões, blocos, ranchos e escolas de samba marcavam o compasso de suas folias e se direcionavam aos vários espaços de reunião dos agrupamentos carnavalescos, em busca de disputas e concursos ofertados pela cidade. Concursos realizados pelos jornais disputavam entre si a organização das melhores festas. E é percorrendo esses espaços que buscamos apreciar múltiplos agrupamentos carnavalescos.

Nos primeiros anos da década de 40 não havia espaço oficial para a realização do concurso carnavalesco e cada órgão de imprensa ou empresário realizava sua batalha

¹⁸³OLIVEIRA, 2006, p. 16.

convidando blocos e ranchos ao confete, por isso, nestes anos várias praças e avenidas estavam realizando os festejos: “a Praça Brasil, a Praça da República, Praça da pedreira, o Largo de Nazaré, Avenida João Alfredo, Avenida Portugal”¹⁸⁴. Naquele momento os jornais ampliavam progressivamente o espaço destinado as manifestações carnavalescas, as crônicas destinavam espaço significativo para falar dos componentes, da música, buscando em geral uma interpretação identificada com a raiz da nacionalidade. Eram frequentes os concursos e as eleições envolvendo aspectos e elementos ligados ao samba.

Enquanto o jornal *Folha do Norte* divulgava que o maior ponto de atração do carnaval era no Largo de Nazaré, o jornal *O Estado do Pará*, de orientação política contrária, noticiava que seria na rua João Alfredo o ponto máximo da folia carnavalesca. Essa disputa levava blocos e ranchos a participarem de vários concursos carnavalescos ganhando diversas taças conduzindo vários agrupamentos carnavalescos a autodenominarem-se campeões do carnaval daquele ano.

A primeira competição entre blocos e escolas em nossa capital foi de iniciativa do jornal *O Estado do Pará* em 04 de Março de 1935, na Praça Just Chermont em frente a Basílica de Nazaré¹⁸⁵. Seis anos após a primeira competição entre as escolas de samba no Rio de Janeiro, iniciativa de Zé Espinguela. José Gomes da Costa, mangueirense, figura conhecida no meio carnavalesco, realizou um encontro entre o Estácio, a Portela e a Mangueira em 20 de Janeiro de 1929¹⁸⁶.

Nesses dias foliônicos, em que várias praças e avenidas estavam em festa, Belém se transformava, bondes e ônibus no coração da capital ou nos bairros suburbanos encontravam-se sempre cheios, rapazes, senhoritas e crianças em trajes de passeio ou fantasia andavam pelas avenidas e praças em busca de diversão. Vejamos o comentário apresentado pelo jornal *Folha Vespertina* sobre o carnaval de 1941:

Foliões, bandos carnavalescos, muitos cordões, cavalheiros, damas e moças toda a gente deslocaram-se dos lares para a amplidão dos logradouros públicos armados a lança perfume e confete os contentores da peleja jovial, que em diversas partes se travou veemente e inasitadamente calorosa.

As viaturas, de todas as espécies andavam, ou corriam, plenas de gente: de todas as condições e de todas as camadas sociais. E nos carros “chics”, a família belenense, elegante e respeitável, em automóveis próprios ou aluguel, alguns belamente ornamentados¹⁸⁷.

¹⁸⁴ Segundo João Manito essa falta de oficialização levou várias escolas a intitularem-se campeãs do carnaval de rua e se autopropõem detentora do título de campeã. (MANITO, João Jurandir. Foi no bairro do jurunas: a trajetória do Rancho Não Posso me Amofiná (1934-1999) p. 36.

¹⁸⁵ Jornal *O Estado do Pará*, de 1935, p. 03.

¹⁸⁶ SOIHET, 1998, p.138.

¹⁸⁷ Jornal Folha Vespertina de 24 de fevereiro de 1941, p. 02.

As ruas sofriam mutações em dias dedicados ao momo. A João Alfredo, conhecida como rua do comércio e do dinheiro, que diariamente recebia um número significativo de pessoas em suas vias buscando sedas, perfumes, chapéus, mas nos dias de carnaval se transformava em um mar de pessoas subindo e descendo caminhando em busca de diversão. No dia de carnaval, várias mudanças se realizavam na rua para que tudo estivesse pronto para o tempo foliônico da cidade, o trânsito era interrompido para fluxo de ônibus e bondes eram deslocados para a Avenida Boulevard Castilho França¹⁸⁸. Nela era possível encontrar uma multiplicidade de sujeitos de todas as classes sociais, pobres e ricos, a pé, em bondes ou em carros de aluguel frequentados principalmente pela elite. Assim, diferente dos outros espaços de folia, a rua era onde as pessoas foliavam plenamente, de todas as condições e camadas sociais, desde o mais simples folião que a pé percorria a cidade em busca de diversão, aos brincantes dos *carros chic*, sendo assim uma multiplicidade de sujeitos a vivenciar as ruas nos dias de folia carnavalesca.

O carnaval da Avenida João Alfredo se prolongava até a Campos Salles. Tinha como patrocinador de seus concursos carnavalescos o jornal *O Estado do Pará* que se intitulava responsável pela animação em época de folia, ao lado da *Rádio Clube do Pará*, tendo o total apoio do prefeito Abelardo Cundurú. Nesse período, era comum a presença da imprensa na realização de concursos carnavalescos, principalmente do jornal *O Estado do Pará* que desde a década de 30 realizava, conjuntamente com a *Rádio Clube do Pará*, vários concursos carnavalescos pela cidade. Elaboravam o cronograma de apresentação dos blocos, ranchos e cordões nos concursos, buscando apoio entre os comerciantes para taças e prêmios oferecidos aos vencedores.

A realização de concursos carnavalescos com a contribuição dos poderes públicos iniciou em 1938, quando a prefeitura pela primeira vez resolveu promover o carnaval das escolas patrocinando concursos de batalhas de confete pela cidade. A referência ao prefeito como um dos patrocinadores dos concursos carnavalescos nos permite perceber a relação entre imprensa e poderes públicos em Belém. Abelardo Cundurú “associou-se ao movimento carnavalesco das ruas patrocinando as festas populares que O ESTADO DO PARÁ vai promover”¹⁸⁹. Não por acaso, o prefeito era exaltado como um homem que compreendia os deveres de ir ao encontro de todas as aspirações do povo. Logo, pelo jornal, o prefeito é exaltado como homem que entende seu povo e colabora para levar alegria através de suas festas e folias.

¹⁸⁸Jornal *O Estado do Pará*, de 21 de fevereiro de 1941, p. 06.

¹⁸⁹Consultar Jornal *O Estado do Pará*, 09 de Janeiro de 1941, p. 05.

Além da colaboração do prefeito, que permitia a elaboração da estrutura para a festa - como o palco e a disponibilidade de bandas de música, iluminação -, o jornal *O Estado do Pará* obtinha o patrocínio de comerciantes da João Alfredo que disponibilizavam taças e troféus para os vencedores do concurso. Todo esse apoio permitia ao jornal realizar um dos concursos carnavalescos de rua mais bonito da cidade, uma vez que muitos agrupamentos carnavalescos saíam de seus bairros em busca de novas taças.

A ocorrência de concursos carnavalescos exigia preparação estrutural, praças e avenidas onde eram realizados, os preparativos incluíam desde a montagem de palcos para receber julgadores e organizadores, uma rede de iluminação para abrilhantar a festa. O que seduzia um grande número de brincantes em busca de festas e o que de melhor elas trariam para a folia momesca. *O Estado do Pará*, em 1941, publicou um convite para o concurso oficial de ranchos e cordões, possibilitando a identificação de alguns nomes associados a determinadas formas de agrupamento como cordões, blocos e ranchos. Essa distinção estabelecida pelo periódico era de três agrupamentos carnavalescos que concorreriam na mesma modalidade, para as quais estavam previstas diferentes premiações.

Naquele concurso não houve uma diferenciação clara entre blocos, cordões, ranchos. Poderiam participar do concurso burlesco, organizado por aquele jornal, todos os blocos e ranchos da cidade, sendo o julgamento efetuado de acordo com os quesitos analisados: “Melhor harmonia e vozes em batucada, Melhor evolução, Rancho mais animado, Rancho mais original, Ranchos melhor organizado, A melhor batucada”¹⁹⁰. Este regulamento não menciona o termo “melhor cordão”, utilizando apenas o termo “melhor batucada”, não prevendo três modalidades competitivas diferentes, uma para os cordões, outra para os blocos e outra para os ranchos, concorrendo estas na mesma modalidade. Neste jornal os termos usados para designar grupos carnavalescos eram vagos e oscilantes, não se definindo com clareza o que era cordão, bloco e rancho.

A disputa pela taça era ao mesmo tempo o que os unia, pois almejavam alcançar a taça maior de bronze e para este intento organizavam suas sociedades; e o que os separava, pois estabeleciam rivalidade entre sociedades diferentes. No carnaval de 1941, o jornal *O estado do Pará* apresenta uma variedade de taças oferecidas aos concorrentes;

Prêmios para nossa batalha
 Já recebemos os seguintes prêmios para as formidáveis batalhas de confete que vamos promover;
 Bronze; Abelardo Condurú e ao campeão dos ranchos
 Taça rodo, oferta da Rodiabrasileira

¹⁹⁰Consultar o Jornal *O Estado do Pará*, 22 de fevereiro de 1941, p. 06.

Taça Antonio Victorão
 Taça Francisco Ribeiro
 Taça “A sempre viva”
 Taça Baldina Fialho oferta da farmácia central
 Taça de prata oferta do sr. Nobumosasato consul do Japão
 Taça guaraná soberano
 Taça Silvio Sá
 Taça oferta do sr. Ayres Correa Soares.¹⁹¹

Os concursos ofereciam vários prêmios e, segundo o exemplo acima, perfaziam o total de dez, dispostos nas vitrines para que das lojas os agrupamentos carnavalescos pudessem vê-los e começassem a desejar-los antes mesmo dos dias dedicados ao Momo. A escolha do vencedor do concurso levava em consideração quesitos como harmonia, organização, batucada, que recebiam premiações específicas. Isso demandava entrosamento entre os componentes do grupo para alcançar a vitória, ou a tão desejada taça de bronze.

Em 1941, no concurso realizado pelo *O Estado do Pará* vários grupos receberam prêmios:

Rancho campeão do carnaval de 1941 - Escola mista do carnaval
 Vice-campeão de 1941- Não Posso me amofiná
 Melhor harmonia e vozes em batucada: Quem nos viu quem nos vê - Prêmio 1 taça.
 Melhor evolução: Bloco da arrelia -1 taça
 Rancho mais animado: Uzinense-1 taça
 Rancho mais original: pedreirense-1 taça
 Rancho melhor organizado: Tá feio-1 taça
 A melhor batucada: Bandoleiros da orgia -1 taça.¹⁹²

A notícia permite-nos conjecturar a variedade de blocos, ranchos e escolas de samba que participavam do carnaval na Rua João Alfredo, advindos de bairros como Pedreira, Jurunas, Umarizal, Campina. Os agrupamentos carnavalescos que dela participavam contavam com número variável de participantes. Porém, havia algumas características mais ou menos comuns a todos esses agrupamentos, como o fato de desfilarem com fantasias padronizadas, tendo a frente um porta-estandarte.

Acerca dos estandartes no carnaval, Gonçalves (2007) já assinalava que no Rio de Janeiro esse elemento era essencial tanto nos cordões quanto nos ranchos. Nessa perspectiva, Ribeiro, também ressalta que no carnaval belenense a presença do estandarte teve momentos de auge e declínio. No auge, os clubes apresentavam-se ricamente, “caprichosos no luxo” possuindo estandarte de vários “conto de réis”¹⁹³, no entanto estes pouco a pouco entraram em declínio. No entendimento do autor “em 1899 um deles denominado Emboscada organizado

¹⁹¹Ver Jornal *O Estado do Pará*, 21 de fevereiro de 1941, p. 06.

¹⁹²Jornal *O Estado do Pará*, 22 de fevereiro de 1941, p. 06.

¹⁹³RIBEIRO, 2005, p. 128.

por estivadores”¹⁹⁴, possibilitou novo surto deste elemento nos grupos carnavalescos. Assim ao adentrar as décadas de 30 e 40 quase todos os agrupamentos carnavalescos traziam o estandarte como elemento importante de caracterização de seu grupo.

Os vários agrupamentos carnavalescos variavam entre si. No que tange aos blocos, o *Não é mais é*, do bairro São João do Bruno contagiava os foliões e, diferentemente dos outros blocos, era bloco humorístico constituído por homens travestidos de mulheres, o que chamava a atenção do público. Permaneceu por muitos anos no carnaval belenense, mas com a entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial e as mudanças advindas das políticas do Estado Novo, o bloco passou por momentos difíceis levando a sua retirada da avenida por dois anos consecutivos.

Paralelamente aos blocos era comum a presença do rancho *Não Posso me Amofiná*, surgido em 1934 como a primeira escola de samba do Pará tendo à frente Raimundo Manito, idealizador e comandante da folia carnavalesca. A escola deu um passo importante para transformação do carnaval belenense trazendo a novidade das escolas de samba para a cidade. Um ano após surgiu a *Escola de Samba Tá Feio* que também fez história no carnaval belenense, fundada no bairro da Campina em 30 de janeiro de 1935 na casa de Manoel Nicásio (Manequim), situado na travessa Frutuosa Guimarães. Essa escola ganhou vários prêmios duelando principalmente com o *Rancho Não Posso me Amofiná* e a *Escola Mixta do Carnaval*. A *Tá Feio* representou a segunda escola de samba a nascer na capital paraense permanecendo até 1941, desaparecendo em 1942, e ressurgindo em 1946 com outra denominação: *Quem são eles?*

Esses vários grupos carnavalescos disputavam entre si o acúmulo de taças recebidas no carnaval belenense gerando conflitos. No carnaval de 1940, o concurso de batalhas de confete patrocinado pelo jornal *O Estado do Pará* e pela a prefeitura de Belém na João Alfredo teve como participante a *Escola de Samba Quem nos viu quem nos vê*, *Escola Mixta do Carnaval*, a *Academia do Samba*, o bloco *Paraíso dos Errados*, o bloco *Não é mais é*, o bloco *Pelintras de São João*, o rancho *Aquarela do Brasil*, o rancho *Não Posso me amofiná*, saindo vitoriosa a *Escola Mixta do Carnaval* e o em segundo o *Rancho Não Posso me Amofiná*. O fato de o rancho ter ficado em segundo lugar gerou protesto entre os participantes, pois acreditavam que o jornal havia beneficiado a *Escola Mixta do Carnaval*. Em 1941, por se achar injustiçado no carnaval anterior, o Rancho *Não Posso me Amofiná*,

¹⁹⁴RIBEIRO, 2005, p. 128.

após reunião com a diretoria da escola decidiu que não iria participar de nenhum concurso patrocinado pelo jornal *O Estado do Pará*, realizando apenas o desfile público.

A relação que se estabelecia entre grupos carnavalescos, imprensa e poderes públicos era um processo de negociações, mediações e rivalidades, estando em questão muitos interesses e múltiplas relações que culminavam, inclusive, no carnaval.

Os agrupamentos carnavalescos constituíam-se como uma espécie de banda musical com músicos que compunham e executavam suas próprias canções, a fim de que se tornassem públicas tanto nas exibições pelas ruas da cidade quanto pela imprensa, e outros meios de comunicação. Essas características eram peculiares aos grupos carnavalescos. No carnaval de 1940, por exemplo, os foliões do rancho *Quem nos viu quem nos vê* tomaram as artérias da cidade entoando suas canções em direção a redação do jornal *Folha do Norte*¹⁹⁵. Alguns dias depois ainda antes do carnaval, a mesma folha foi visitada por outros grupos que dedicaram aos jornalistas sambas e batuques, como o bloco *Grito da mocidade, Nós temos balangadans*, e a escola de samba *Escola Mista do Carnaval*¹⁹⁶. A prática de sair às ruas para visitar redações dos jornais, exibindo fantasias, entoando canções, iniciou-se antes dos três dias consagrados ao momo.

Alguns grupos carnavalescos tinham suas notícias apresentadas com maior visibilidade na imprensa belenense e recebiam qualificações positivas, principalmente os blocos disciplinados, ensaiados, com bons músicos. Os que não se incluíam neste grupo eram criticados pela imprensa. Um deles era o bloco *Cabeças Raspadas* do bairro Canudos, apresentado pela imprensa como um bloco de desordeiros, criador de confusões durante as festas:

CABEÇA RASPADA

Um bloco de desordeiros do bairro de canudos

Preso vários membros da quadrilha

Desde o início da quadra carnavalesca surgiu no bairros de canudos um bloco denominado “cabeças raspada” formado por um grupo de rapazes sem compostura. Tinha o bloco um único objetivo acabar com as festas do bairro e isso faziam fosse lá como fosse. Usavam de princípio, iodoformínio, pimenta ou outra qualquer substância incômoda.

E se não conseguiam dessa forma o fim desejado, faziam entrar em cena o cacete promovendo para isso um “sururu” dos diabos, a polícia de São Braz representada pelo comissário, Edgar Borges iniciou diligência a fim de deitar a mão nos desordeiros¹⁹⁷.

¹⁹⁵Ver Jornal *Folha do Norte*, 07 de Fevereiro de 1940, p. 01.

¹⁹⁶Ibidem.

¹⁹⁷Jornal *Folha Vespertina*, 21 de fevereiro de 1941, p. 02.

As atitudes em relação ao bloco explicam-se pela divergência de concepção e forma de brincar o carnaval, entendível se pensarmos, nas palavras de Felipe Ferreira (2007), que o espaço público é socialmente construído por meio de negociações definidoras de seu uso e, por consequência quem será excluído dele. Pois, como o autor pontua, a própria questão da distinção entre espaço público e espaço privado está associada a relação espaço/poder¹⁹⁸.

Do ponto de vista dos foliões das ruas, as relações com a imprensa eram importantes tanto para a publicação de notas divulgando atividades burlescas quanto a reprodução de letras de sambas e marchas gerando fama de compositores e ensaiadores. Isso fazia com que os mais criativos foliões, neste caso, os que se adaptavam aos valores e padrões dos jornalistas, e suas canções, se tornassem conhecidas da população e dos foliões, possibilitando que as melodias dos grupos atuassem como fator de identificação dos blocos. Embora, seja válido ressaltar que essa proximidade com a imprensa nem sempre foi harmoniosa.

O que se evidenciava também era uma preocupação por parte das autoridades políticas e policiais com as desordens que poderiam surgir das concentrações dos foliões e levá-los a subversões. Assim, o folião da rua que não se adequasse a civilidade e a moralidade era combatido/reprimido. A historiadora Rachel Soihet, ao pesquisar festejos populares no Rio de Janeiro no início do século XX, assinala que o objeto de repressão não era apenas a ordem pública, ameaçada por roubos e conflitos supostamente surgida entre os populares, mas também as manifestações culturais desses grupos, pois sobre a vertente de origem negra das manifestações populares recaía, com maior ênfase, o viés preconceituoso, legitimando a repressão¹⁹⁹.

Assim alguns exemplos dessa aproximação podem nos ajudar a entender essa relação entre imprensa e grupos carnavalescos. O bloco *Só quem aguenta* em 1940, percorreu as principais ruas da cidade e depois se dirigiu a redação do jornal *O Estado do Pará*²⁰⁰. O grupo *Não é mas é* visitou o jornal *Folha do Norte* depois de participar do concurso organizado pelo próprio jornal, e cantaram diversas melodias em homenagem aos redatores daquela folha²⁰¹. O bloco *Assim Assim* também esteve em visita no jornal *O Estado do Pará*, tendo entoado várias canções carnavalescas²⁰².

Nenhum destes grupos burlescos passou em branco pela imprensa, sendo todos noticiados, elogiados, recebendo publicidade e visibilidade para os seus festejos, que eram

¹⁹⁸FERREIRA, 2005, p. 295.

¹⁹⁹SOIHET, 1998, p. 48.

²⁰⁰Jornal *O Estado do Pará*, 05 de fevereiro de 1940, p. 06.

²⁰¹Jornal *Folha do Norte*, 02 de fevereiro de 1940, p. 03.

²⁰²Jornal *O Estado do Pará*, 05 de fevereiro de 1940, p. 06.

anunciados através de notas enviadas pelo próprio integrante dos blocos a redação dos jornais. Logo, estabelece-se uma relação, diga-se de passagem, não apenas de aceitação, mas de resistência, em que blocos, cordões, escolas de samba buscavam garantir seu espaço no carnaval belenense.

O que podemos evidenciar a partir dos periódicos, é que o carnaval de rua paraense ao longo das décadas em estudo teve uma participação significativa da imprensa belenense conjuntamente com os poderes públicos, que organizavam concursos carnavalescos para a escolha de blocos, ranchos e escolas de samba campeãs do carnaval. No caso dos concursos carnavalescos realizado na Praça Brasil, os organizadores eram os jornais *Folha do Norte* e a prefeitura de Belém que incentivava a batalha.

De uns anos para cá o verdadeiro carnaval, o carnaval de rua, só é feito na praça Brasil. E neste ano o sucesso se repetirá mais retumbante ainda porque a comissão promotora dos folguedos foliônicos naquela praça tem multiplicado as suas energias. Sob o patrocínio do senhor Abelardo Condurú e FOLHA DO NORTE na maloca do índio transformada no Quartel general do Deus da folia terão lugar três formidáveis batalhas de confete, amanhã, segunda e terça gorda em homenagem ao clube do remo, tuna e paysandú. No centro da praça foi armado um pavilhão, onde blocos, ranchos e batucadas se exhibiram. Haverá um concurso de blocos estando destinado aos vencedores valiosos prêmios. Um excelente jazz tocará no coreto tendo sido também colocado na praça um alto falante que irradiará as melhores músicas carnavalescas. A praça recebeu artística e feérica iluminação.

A notícia acima nos apresenta uma das festas ocorrida na Praça Brasil. Para recepcionar esses brincantes, a praça se transformava atendendo um número significativo de participantes. Logo, no centro da praça armava-se um pavilhão onde blocos, ranchos e batucadas se exibiam²⁰³. Toda uma estrutura advinda do apoio da imprensa, neste caso *Folha do Norte* e dos órgãos municipais, possibilitava a presença de um jazz para animar e proporcionar iluminação para receber os foliões, o que não se evidencia em todas as partes da cidade. A Praça Brasil, por exemplo, no carnaval de 1940 excedeu a expectativa dos organizadores atingindo mais de cinco mil pessoas em sua batalha de confete²⁰⁴.

A praça constituía espaço de atração para as famílias desde o século XIX. Segundo Salles (1980), em Belém, tocadas e retretas públicas eram feitas especialmente durante os festejos nazarenos e, normalmente, nos coretos armados em diferentes praças²⁰⁵. No entanto, no período em que Antonio Lemos era intendente que se tornaram frequentes concertos nos coretos de algumas praças, pelas bandas de música estaduais e municipais, que segundo

²⁰³Jornal *Folha do Norte*, 03 de fevereiro de 1940, p. 05.

²⁰⁴Jornal *Folha do Norte*, 05 de fevereiro de 1940, p. 04.

²⁰⁵SALLES, 1980, p. 178.

Santos (2010) passaram a ser valorizadas e frequentadas pela população belenense²⁰⁶. Esses concertos periódicos tinham a intencionalidade de criar na população belenense o interesse pela cultura, uma vez que as transformações pela qual Belém passava incluía mudanças nos modos e costumes da população, e os concertos emergiam como uma forma de educar culturalmente.

No carnaval do período, as praças continuavam sendo espaço de entretenimento, apesar de não encontrar mais registros de concertos, os coretos continuam sendo o local das atividades musicais carnavalescas oferecidas a população. A música tinha uma importância crucial para a realização de festas carnavalescas nos logradouros públicos, possibilitando a alegria de foliões, e por isso pedia-se às autoridades locais a presença de música. Segundo notícia publicada pelo jornal *O Estado do Pará* em 1940, em relação a festa na Praça da República:

Vimos pedir por intermédio das colunas deste órgão nessa interferência junto ao senhor prefeito municipal, no sentido de conseguir uma banda de música com que alegre um pouco mais do que ontem o largo da pólvora na tarde de terça de feira gorda. Embora o povo tenha comparecido em grande massa aquele logradouro, mas ... não havia alegria pois não tinha música. É a musica que falta por isso tem a palavra O ESTADO na intercessão do nosso pedido ao senhor prefeito municipal. Musien Maestro²⁰⁷.

A ausência de uma banda de música levou os participantes da folia da Praça da República a pedir por meio do jornal que o prefeito da cidade colaborasse no sentido de destinar àquele espaço música para a festa. A notícia permite perceber como a imprensa tinha papel relevante diante das autoridades políticas locais, a ponto de interceder pelas festas, mostrando relações de negociação e mediação estabelecidas entre imprensa e políticos locais.

A Praça da República, espaço de folia belenense, está sobre o controle do estado desde século XVIII, sendo chamada de Largo da Campina, posteriormente Largo da Pólvora e com a queda do império Praça da República²⁰⁸. A praça localizada no bairro da Campina, cuja delimitação se faz com os bairros de Batista Campos, Nazaré e Reduto, espaços ocupados principalmente por seguimentos da sociedade belenense de maior poder aquisitivo, era o local onde se encontravam os foliões que para assistir aos concursos carnavalescos, para

²⁰⁶SANTOS, Marlene Schlup. Um olhar sobre as praças de Belém. In: SIMONIAN, Ligia T. Lopes (Org.). **Belém do Pará**: história, cultura e sociedade. Belém: Editora do NAEA, 2010, p. 201.

²⁰⁷Jornal *O Estado do Pará*, 05 de fevereiro de 1940, p. 04.

²⁰⁸Segundo Marlene Schlup Santos (2010, p. 204) a Praça da República já apresentava desde sua fundação, em seus aspectos físicos a tentativa de uma aproximação com uma forma urbana inspirada na Europa desde meados do XIX, quando Antônio José de Lemos, então intendente de Belém de 1897 a 1912, reorganizou e remodelou a paisagem, no intuito de criar uma praça a altura da cidade, que vinha adquirindo cada vez mais importância no cenário nacional.

aplaudir blocos, ranchos e cordões, se dirigiam. No final do século XIX e início do XX o carnaval já havia disparado nas ruas de Belém e a Praça da República se transformado no ponto de maior concentração carnavalesca, tornando-se, nas palavras de Alfredo Oliveira²⁰⁹, a Praça Onze da capital paraense.

O pedido realizado pelos foliões em 1940 surtiu efeito e no carnaval de 1941 houve maior atenção por parte do prefeito em relação ao carnaval realizado na Praça da República, como assinala o jornal *Folha Vespertina* em seu comentário:

Na Praça da República repleta de espectadores esteve a ouvi-sea banda musical da polícia primosamente vistosa, e por alí passavam de onde em onde batucadas, ranchos, por entre aplausos e palmas dos espectadores.

Nas outras praças e outras ruas o mesmo movimento. E tudo sem graves desordens sem a contingencia destoante de cenas a lastimar, sem injúrias, em ritmo de animação geral. O povo divertiu-se em paz e em paz ainda, ao resto deste período de carnaval continuará a divertir-se²¹⁰.

Como observamos, a música não era mais o problema no carnaval realizado na Praça da República, naquele ano, animado pela banda da polícia que tocava provavelmente no coreto da praça, palco onde bandas e cantadores de viola divulgavam sua arte, sendo espaço de vários sons e ruídos, constituindo uma polifonia sonora em dias festivos. Em direção a ela caminhava um número significativo de blocos, ranchos e cordões de vários bairros, que percorriam as ruas para participar das batalhas de concursos carnavalescos realizados na praça.

O que nos chama a atenção é o fato de o jornal se referir ao carnaval de rua com a preocupação de chamar atenção do folião, pois neste ambiente não encontraria desordens e injúrias, provavelmente se referindo a outros espaços do carnaval belenense, onde se evidenciava conflitos nos dias foliônicos. E também porque as festas populares eram vistas pela imprensa como possíveis focos de desordem.

Nesse sentido, os jornalistas tentavam tomar para si a responsabilidade da organização dos concursos carnavalescos nas praças, conjuntamente com a prefeitura municipal, o que se demonstra desde a década de 30, quase sempre patrocinados pelo prefeito Abelardo Condurú²¹¹. A participação dos jornais no gerenciamento desses concursos possibilita observar quem eram os sujeitos responsáveis pela organização, pelo “direcionamento” dos concursos de batalhas carnavalescas. Esses sujeitos pertenciam a elite belenense, não sendo formados por “populares”, mas por músicos, escritores, militares, políticos; o que nos leva a

²⁰⁹OLIVEIRA, 2006, p. 15.

²¹⁰Ver Folha Vespertina 12 de fevereiro de 1941, p.02

²¹¹Abelardo Condurú já era prefeito eleito pela câmara municipal de Belém quando o presidente Vargas instituiu o Estado Novo em 1937, permanecendo no cargo até 1943.

refletir sobre o papel dos concursos carnavalescos como prováveis instrumentos de controle de práticas culturais populares pela elite.

Nestes anos os blocos de rua participaram ativamente do carnaval desfilando nas múltiplas batalhas, dentre eles a escola de samba *Quem nos viu quem nos vê*, a Bloco *academia do samba, Escola Mixta do Carnaval*, o Bloco *Paraíso dos Errados*, o bloco *Não é Mais é*, o Bloco *Pelintra de São João*, Bloco *Na Volta eu Digo*, Bloco *do Arrelia*, Bloco *Depois fui eu*, o Rancho *Aquarela do Brasil*, o Rancho *Não Posso Me Amofiná*²¹².

Mas o carnaval de rua não se limitava aos concursos carnavalescos. Alguns blocos e ranchos faziam suas próprias festas, tinham autonomia e conflitavam diariamente com a imprensa e com os poderes públicos, como era o caso do Rancho *Não Posso me Amofiná*. No entanto, em 1941 a intervenção da prefeitura de Belém tornou-se mais significativa, em especial no carnaval de rua; alguns blocos começaram a sofrer a censura devido a portarias publicadas pela polícia política do Estado Novo, veiculadas através da imprensa em Belém. Essas portarias traziam as determinações da Chefatura de polícia aos blocos, ranchos e escolas de samba para a perfeita fiscalização do policiamento durante a época carnavalesca²¹³.

²¹²Segundo Manito, neste no ano de 1940 quem venceu o batalha realizada pelo jornal o estado do Pará foi a *Escola Mixta do Carnaval*. MANITO, 2000, p. 45.

²¹³Essas portarias fizeram-se presentes na imprensa belenense desde a década de 30 quando da implantação do Estado Novo. No entanto, a primeira notícia dessas determinações interferindo diretamente no carnaval de rua foi observada apenas em 1941.

CAPÍTULO 2 - O ESTADO NOVO NAS FOLIAS CARNAVALESCAS BELENENSE

2.1- BELÉM E O ESTADO NOVO

O Estado Novo instaurado em 3 de novembro de 1937 a partir de golpe de estado perpetrado por Getúlio Vargas, com o apoio dos militares, representou o ápice de um período marcado por turbulência tanto no âmbito social quanto político do país. Tinha sua inspiração nos regimes autoritários que se difundiam pela Europa, como o fascismo na Itália e o nazismo na Alemanha. Conforme interpretação da historiadora Maria Helena Capelato²²⁹, o varguismo não se define como fenômeno fascista, embora seja preciso levar em conta a importância da inspiração da experiência alemã e italiana, principalmente no que se refere a propaganda política²³⁰. Nesses tempos o congresso foi dissolvido e os partidos políticos extintos.

O DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) foi criado em dezembro de 1939, no contexto do Estado Novo, sendo um poderoso órgão de controle social e de censura. Compunha-se de cinco subdivisões: Divulgação, Rádio difusão, Cinema e Teatro, Turismo e Imprensa. Este órgão governamental, de acordo com Garcia²³¹, tinha o papel de difundir e popularizar a ideologia do Estado Novo nos diferentes segmentos sociais e nos vários estados brasileiros. Para este intento criou, através do Decreto-lei 2.557, de 4.9.1940, os Departamentos Estaduais de Imprensa e Propaganda, subordinados ao DIP com as mesmas funções, que no Pará recebeu a denominação de DEIP (Departamento de Imprensa e Propaganda do Pará).

Seis anos após a instauração do Estado Novo, Magalhães Barata foi reconduzido ao governo do Estado do Pará como interventor. A chegada do interventor à Belém, aguardada por uma multidão foi noticiada por meios de comunicação:

²²⁹CAPELATO, Maria Helena. Propaganda política e controle dos meios de comunicação. In: PANDOLFI, Dulce. **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999, p. 167.

²³⁰As abordagens que definem a ditadura estado-novista como totalitárias, quando não fascistas, são muitas e a autora rejeita esse enquadramento, pois atenta em seu trabalho sobre propaganda política, destacando que no interior dos aparelhos do Estado Novo havia conflitos em torno da direção das diretrizes oficiais, desconstruindo a ideia de uma política homogênea e harmônica.

²³¹GARCIA, Nelson Jahr. **Estado Novo, Ideologia e Propaganda Política**: a legitimação do Estado Autoritário perante as classes subalternas. Editora Loyola. São Paulo, 1982, p. 198.



Figura 4: A chegada de Magalhães Barata a Belém em 1943.
Fonte: Revista Atualidades, abril de 1943.

De acordo com Roque²³², diferentemente da postura assumida na primeira Interventoria, Magalhães Barata buscava uma política mais tolerante com os adversários políticos, nomeando inclusive dois adversários como aliados: João Botelho e Antonino Melo. Entretanto a oposição rejeitou qualquer aproximação com Magalhães Barata, em virtude também da vigência do Estado Novo.

Foi neste contexto que o carnaval belenense passou a ter uma interferência maior do Estado em suas folias carnavalescas, principalmente a partir da formação do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda que atuaria significativamente sobre as manifestações carnavalescas pela cidade.

²³²ROCQUE, Carlos. **História de A província do Pará**. Belém: Mitograph, 1976, p. 11.

2.2 O DEPARTAMENTO DE IMPRENSA E PROPAGANDA E A FOLIA CARNAVALESCA

Nos primeiros anos da década de 30 as manifestações carnavalescas ocorreram livremente nos clubes, nos assustados e nas ruas, entretanto com o fim dos anos 30 e início dos anos 40, mais especificamente a partir da implantação do Estado Novo em 1937 essa realidade em torno do carnaval começou a se modificar. Getúlio Vargas cercou-se de poderes excepcionais, as liberdades civis foram suspensas, o parlamento dissolvido, os partidos políticos extintos, o comunismo transformou-se no inimigo público número um do regime e a repressão policial instalou-se por toda a parte.

De acordo com Pandolfi (1999), Vargas procurou diminuir a autonomia dos estados exercendo assim maior controle sobre as tradicionais oligarquias regionais. O objetivo era forjar um forte sentimento de identidade nacional, condição fundamental para o fortalecimento do Estado, para o qual se investiu em cultura e educação. Neste campo, o cultural, Soihet²³³ assinala que com a revolução de 30 e a mudança de perspectiva dos grupos no poder com relação a cultura popular, o carnaval passou a ser objeto de maiores atenções, desde os primeiros anos da nova república. Esse movimento revela a estratégia dos grupos no poder de disciplinar trabalhadores por meio de interferência na festividade, mesmo antes do Estado Novo.

Nos primeiros anos da década de 40, já vivenciando o Estado Novo, intensificou-se a presença visível do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP) nos concursos carnavalescos que anteriormente eram administradas pela imprensa e pelo poder público. O que na realidade é o reflexo da ascensão de Getúlio Vargas ao poder, criando mecanismos poderosos de controle e repressão como o DIP, no caso do Pará o DEIP. É em torno do papel que assumiu o DEIP sobre as folias carnavalescas que iremos discutir a partir de agora.

A criação do DEIP em 14 de fevereiro de 1941 em Belém mudou a forma de relacionamento entre autoridades e membros das diversões públicas. A Interventoria Federal de José Malcher baseada no decreto lei n.2557 de 4 de Setembro de 1940, mandava que as funções do Departamento de Imprensa e Propaganda fossem exercidas nos estados com a cooperação dos respectivos governos. Tanto sob o ponto de vista da orientação técnica quanto da doutrinaria estaria diretamente subordinado ao Departamento de Imprensa e Propaganda²³⁴. O jornal *O Estado do Pará* de 16 de fevereiro de 1941 apresentou através da publicação do

²³³SOIHET, 1998, p. 156.

²³⁴Jornal *O Estado do Pará*, 16 de fevereiro de 1941, p. 03.

decreto o que se propunha o novo Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda. Nos artigos apresentados fica evidente que o objetivo do DEIP era colaborar com o Departamento de Imprensa e Propaganda nos serviços relativos a imprensa, radiodifusão, diversões públicas, propaganda, publicidade e turismo. Não por acaso várias divisões foram criadas dentro do departamento para esta função, como a “divisão de imprensa, a divisão de rádio difusão e diversões públicas, a divisão de propaganda, publicidade e turismo”²³⁵, com papel de atuar nestas múltiplas áreas que envolviam a diversão.

A criação do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda em Belém estava atrelada a um projeto maior que era o Departamento de Imprensa e Propaganda. O DIP assumiu em 1939, ano de sua fundação, as atribuições do extinto Departamento de Propaganda e Difusão cultural, fruto da ampliação da capacidade de intervenção do Estado no âmbito dos meios de comunicação e da cultura. O papel atribuído era o de elucidar a opinião pública sobre as diretrizes do regime, atuando em defesa da cultura, da unidade espiritual e da civilização brasileira, cujos cargos de confiança eram atribuídos diretamente por Getúlio Vargas²³⁶.

Em Belém o DEIP também era constituído por cargos de confiança. No artigo de criação do departamento estava claro que o DEIP seria dirigido por um diretor geral em comissão de livre escolha e nomeação do chefe do executivo estadual com aprovação do Presidente da República e que exerceria também a direção da Divisão da imprensa. Cada uma das divisões do DEIP possuía um diretor, também nomeado pelo executivo estadual. Com a criação deste departamento ficava extinto o antigo Departamento de Propaganda e Difusão Cultural criado em outubro de 1938, sendo transferida para o DEIP as suas atribuições, assim como as concernentes a censura a imprensa, rádio difusão, diversões públicas, propaganda que eram conferidas a polícia civil²³⁷.

O departamento instalou-se na Avenida 15 de Agosto no então edifício Bern, com acomodação propagandeada pelos meios de comunicação da cidade e um ato ceremonial com todas as honrarias. Estiveram presentes neste ato as mais altas autoridades federais, estaduais, municipais, entre eles Dr. José Malcher, Interventor Federal; almirante Brito e Cunha, chefe da Base Naval do Amazonas, acompanhado de seu ajudante de ordens, comandante Raul Camara; general Zenóbio da Costa, comandante da 8º região representado pelo capitão Malvino Reis; Major Armando Menezes comandante da base aérea, representado pelo tenente

²³⁵Idem, p. 06.

²³⁶CAPELATO, 1999, p. 172.

²³⁷Jornal *O Estado do Pará*, 16 de Janeiro de 1941, p. 04.

Ildefonso Almeida; professor Abelardo Condurú, prefeito de Belém; Viana, diretor geral da SNAPP; Dr. Deodoro Mendonça, Secretário Geral do Estado; Dr. Pernambuco Filho, diretor de Educação e cultura; Dr. João Marques da Costa, diretor regional dos correios e telégrafos.

Nesses primeiros anos de existência, o DEIP foi assumido por Manoel Lobato atuando como diretor geral e tendo a responsabilidade de conduzir o departamento nos moldes do que vinha sendo desempenhado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda no Rio de Janeiro. Em sua explanação, inclusive na cerimônia de posse, trazia o discurso do Estado Novo ao se reportar a necessidade de um Brasil íntegro e uno, desejado por todos. O diretor comunicou ao presidente Getúlio Vargas via radiotelegrafia os acontecimentos em torno do DEIP no Pará:

Presidente Getulio Vargas- Rio- Tenho honra comunicar vossa excelênci que cercados de alta autoridade civis, militares e religiosas acabamos de inaugurar as instalações efetivas do Departamento estadual de imprensa e propaganda no edifício Bern. Peço permissão para servindo-me do ensejo testemunhar a v. ex. levar o nosso elevado apreço e a nossa integral solidariedade minha e deste departamento. Respeitosamente saudações. Manoel Lobato, diretor geral”²³⁸.

O comunicado do então diretor geral do DEIP no Pará ao Presidente da República evidencia a proximidade da relação entre esse departamento e os demais em âmbito nacional. Todas as atitudes realizadas pelo DEIP eram comunicadas ao Departamento de Imprensa e Propaganda do Rio de Janeiro percebendo-se uma articulação muito bem engendrada entre este órgão e os demais criados durante o Estado Novo. Esse contato era tão próximo que inclusive membros do DIP do Rio de Janeiro visitavam o DEIP do Pará, a exemplo do capitão Almicar Dutra Meneses, diretor da divisão do rádio do Departamento de Imprensa e Propaganda em regresso dos Estados Unidos, que passou por Belém e visitou a sede do departamento²³⁹.

Nesse processo o DEIP do Pará assumia um papel preponderante, sendo utilizado para a reprodução dos discursos, não consistindo único a existir pelo país ao longo do Estado Novo. De acordo com Garcia²⁴⁰, os jornais, submetidos a rigorosa censura chegaram a ter mais de 60% de suas matérias fornecidas pela Agência Nacional. Nesse período surgiram revistas oficiais como a *Cultura Política, Brasil Novo, Estudos e Conferências*, todas pelo DIP; enquanto a *Ciência Política*, foi articulada pelo Instituto Nacional de Ciência Política,

²³⁸Jornal *O Estado do Pará*, 25 de janeiro de 1942, p. 01.

²³⁹Jornal *O Estado do Pará*, 06 de fevereiro de 1943, p. 02.

²⁴⁰GARCIA, 1982, p. 104.

Planalto, pelo DEIP São Paulo e o *Boletim do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda* pelo DEIP de São Paulo²⁴¹.

Em Belém a Revista *Atualidade* era o Boletim do Departamento de Imprensa e Propaganda do Pará que difundia a ideologia do Estado Novo, as façanhas de Getúlio Vargas e consequentemente as atividades desenvolvidas pelo então governador Magalhães Barata buscando engrandecer e divulgar suas realizações²⁴².

Apesar do título *Atualidades*, o que a revista propunha era apenas elogiar o regime, por isso apareciam constantemente, em grandes proporções, nas edições publicadas, fotografias como de Getúlio Vargas, de Magalhães Barata e seus assessores. A capa da revista nos permite vislumbrar isso:



Figura 5: Capa Revista Atualidades de 1943.
Fonte: Acervo do CENTUR

²⁴¹GARCIA, 1982, p. 106.

²⁴²Joaquim de Magalhães Cardoso Barata, major, era um dos tenentes do Exército e um dos maiores líderes da Revolução de 30 no Pará. Perseguiu opositores políticos, principalmente os ligados a José Malcher e ao ex-governador Antônio Lemos. Ao chegar novamente ao governo em 1943 Magalhães Barata exonerou do cargo Manoel Lobato e colocou no comando do DEIP Arnaldo Valente Lobo, homem de confiança e um dos responsáveis pela circulação da revista.

A propaganda realizada tinha a intenção de persuadir a população apresentando a imagem de Magalhães Barata sempre associada ao povo. O DEIP empreendeu em Magalhães Barata uma imagem do protetor dos desamparados, de herói popular, de um homem bom que não desamparava seu povo. A tentativa era de afirmar popularidade buscando transformar Magalhães Barata no “homem popular” como se vinha fazendo com o chefe maior Getúlio Vargas.

A revista que circulou entre 1943 e 1945 era utilizada para a reprodução escrita de discursos, difusão de notícias oficiais, descrição e enaltecimento das inaugurações, realizações e comemorações. A publicação era bastante ilustrativa, correspondendo a uma estratégia do Estado Novo trazer propagandas bastante simplificadas e repetidas para despertar a atenção e, consequentemente, serem entendidas e memorizadas pela população. Tinha como temáticas principais notícias sobre as obras de Getúlio Vargas e seus reflexos no Pará, administração e visitas pelo estado empreendidas pelo interventor Magalhães Barata e temas que envolviam a Amazônia e sua importância no cenário nacional e internacional.

Organizou-se uma proposta de propaganda no governo Vargas que objetivava difundir e popularizar a ideologia do regime. O DIP se empenhou nisso atingindo amplos aspectos da vida cultural e política do país. A Amazônia acabou fazendo parte desse discurso propagado com a passagem do presidente pela região, integrando parte do projeto político e ideológico do Estado Novo.

O DEIP assumiu papel relevante na censura atuando de forma incisiva. No Estado Novo, censura e propaganda estavam intimamente entrelaçadas, uma vez que ao controlar a divulgação de certos assuntos esses órgãos impunham a difusão de outros. Assim, o Departamento de Estadual de Imprensa e Propaganda assumia para si a responsabilidade e o controle sobre todas as áreas relativas a imprensa e propaganda no estado do Pará. Logo, várias portarias foram criadas e publicadas para que a sociedade tivesse ciência das mudanças, principalmente no que dizia respeito às manifestações culturais.

As portarias eram comuns para a sociedade paraense, principalmente nos dias festivos como o carnaval, quando se estabeleciam alguns critérios a serem seguidos trazendo informações importantes aos foliões, como quais ruas seriam fechadas, de onde iniciaria o desfile festivo. Entretanto, com a criação do DEIP, essas portarias se intensificaram trazendo mais que informações, obrigando mudanças significativas nas práticas e condutas dos foliões,

principalmente depois da nomeação de Salvador Rangel de Borborema²⁴³ como chefe de polícia.

A nomeação feita pelo interventor federal José Malcher em 1937 retirando da chefia de polícia o então coronel Ferreira Coelho e colocando Salvador Borborema a frente da chefia, apresenta a mudança pela qual passava a segurança pública paraense. Sua posse foi noticiada pela imprensa belenense contando com a presença de figuras do âmbito civil, militar e religiosa²⁴⁴. Ao tomar posse Salvador Borborema expediu uma série de portarias no intuito de apresentar à sociedade mudanças existente na força policial, que acabaram por se tornar sua marca registrada. As primeiras portarias diziam respeito as delegacias existentes de cada bairro: Umarizal, Cidade Velha, Pedreira. Posteriormente, foi possível identificar portarias com viés mais repressivo, proibindo o ato de vagabundagem, meretrício e mendicância. Entretanto, essas medidas de moralização social não visavam apenas indivíduos isolados, as festas públicas também passaram a ser alvo de portarias, dentre elas as festas juninas e o carnaval.

Para o carnaval de 1940, Salvador Borborema publicou a portaria número 16, contendo mais de uma dezena de artigos, objetivava regularizar o serviço de policiamento durante a época carnavalesca, estabelecendo alguns critérios para as fantasias durante o carnaval e o que poderia ser cantado ou tocado. No que se refere a forma de organização dos agrupamentos carnavalescos exigia-se que blocos, cordões, ranchos ou qualquer outro grupo saísse para a folia somente mediante a prévia autorização da chefia de polícia. Além disso, as letras de músicas produzidas pelos diferentes grupos deveriam passar pelo serviço de censura²⁴⁵.

²⁴³De acordo com Augusto Leal (2011, p. 68) as informações referente a Salvador Rangel Borborema , sua trajetória de vida e atuação no estado são escassas, encontrando-se apenas portarias na imprensa local. Entretanto, segundo o autor o que se sabe é que a família Borborema foi muito engajada na atuação católica daquele período. O pai, desembargador Augusto de Borborema formou-se na capital da Bahia e seus primeiros trabalhos foram desenvolvidos naquele estado, ainda no tempo do Império. Por ato imperial foi nomeado juiz de direito da Comarca de Cachoeira (futura Arariúna), no Pará, quando iniciou sua trajetória neste estado. Proclamada a República, foi nomeado chefe de polícia pelo governo provisório. Pediu exoneração em 1891 e tornou-se juiz de paz da capital. No governo de Lauro Sodré foi promovido a desembargador. Em 1902, requereu sua aposentadoria por tempo de serviço (25 anos) e logo foi nomeado catedrático de direito civil da Faculdade de Direito do Pará. Exonerou-se em 1916. Em seguida, a junta governativa de 1930 o nomeou desembargador do Tribunal de Justiça do Estado, ocupando este cargo até 1932. Neste mesmo ano veio a falecer Salvador Rangel Borborema seguiu o mesmo caminho do pai. Estudou em Belém, no Colégio Paes de Carvalho. Cursou Ciências Jurídicas na Faculdade de Direito do Pará e começou sua vida pública como 3º Promotor Público da Capital. Em fevereiro de 1929, foi nomeado Chefe de Polícia.

²⁴⁴Jornal *Folha do Norte*, 06 de Dezembro de 1937, p. 01.

²⁴⁵Jornal *A Vanguarda*, 26 de janeiro de 1940, p. 02.

Dentro dos artigos publicados o que causou preocupação entre os carnavalescos, principalmente os blocos humorísticos, foi a determinação do artigo três que apontava impedimentos. Deste modo, não seria

permitido o uso de fantasias atentatória a moral e bons costumes, tais como vestimentas de mulher sem decência e outros fingimentos que possam suscetibilizar as famílias devendo os infratores serem presos e encaminhados imediatamente a central de polícia ou ao posto policial mais próximo²⁴⁶.

Esta determinação exigiu que muitos blocos mudassem sua forma de brincar o carnaval implicando uma série de discussões. O grande problema, de acordo com o fragmento acima, era a utilização de fantasias por parte dos blocos, que na concepção das autoridades vigentes não poderiam atentar a moral e o bom costume da sociedade. Diante disso, o mais afetado foi o bloco *Não é Mais É*, constituído apenas por homens transvestidos de mulher. Esse bloco foi duramente censurado a ponto de no carnaval de 1941 não desfilar, apesar de em 1940 ter conquistado estátua e estatueta no carnaval²⁴⁷. Neste período Salvador Borborema delegou poderes de censura e repressão aos subordinados que se deparassem com ocorrências proibitivas, dentre elas as de cunho festivo como o carnaval. Sofreu com isso, principalmente, o bloco *Não é Mais É*.



Figura 6: Bloco *Não É Mais É*.
Fonte: Jornal Folha do Norte de 07 de fevereiro de 1940.

²⁴⁶Jornal *A Vanguarda*, 26 de janeiro de 1940, p. 02.

²⁴⁷Jornal *Folha do Norte*, 02 de fevereiro de 1940, p. 03.

O bloco do bairro São João do Bruno *Não é mais é*, que anteriormente chamava-se *Pobres mais honestas*, era um dos que se destacava no carnaval belenense principalmente por sua irreverência, por ser um dos poucos blocos críticos da cidade, como era chamado pela imprensa. O bloco, carinhosamente chamado de “bloco das meninas”, atraía um grande público que se dirigia para ver os homens travestidos de mulher, sendo aberto a qualquer interessado que desejasse sair no carnaval, bastando que:

o interessado se deslocasse a qualquer hora da manhã ao parque de diversões, à travessa 14 de março, onde funcionou o boi “Estrela d’alva”, lá encontrando pessoa habilitada para os devidos assentamentos²⁴⁸.

A referência ao *Boi Estrela d’Alva* como local de funcionamento do *Não é mais é*, é significativo, pois um bloco de crítica, como era apresentado pela imprensa, somente poderia surgir de um espaço tantas vezes criticado e marcado pela resistência de um grupo de pobres e negros, historicamente discriminados no carnaval belenense. O *Boi Estrela d’Alva*, considerado o mais importante boi de São João do Bruno, teve sua trajetória marcada por conflitos e resistências até desaparecer das ruas. Logo, é provável que participantes ou descendentes desses participantes do *Boi Estrela d’Alva* tenham feito parte do bloco *Não é mais é*, trazendo consigo heranças desse passado, por isso manifestações e vestimentas aludiam ao universo negro. Se observarmos a imagem, perceberemos que a maioria dos participantes era negro, tendo predominância de homens caracterizados de baiana. À frente do bloco, segundo o jornal *O Estado do Pará* vinha Mariana:

Que simboliza um perfeito tipo popular de nossa terra. A mãe preta espera que as queridas jovens compareçam a travessa Ferreira Pena, nº 174 para conhecerem na medida justa de sua organização²⁴⁹.

Trazer a frente um estandarte vivo - uma mãe preta, uma referência a irmandade do candomblé Mariana -, mostra a relação de alguns participantes do bloco com manifestações devocionais ou religiosas de origem africana.

O bloco *Não é mais é* emergiu, como falamos anteriormente, no espaço onde funcionava o *Boi Estrela d’Alva*, um bairro anteriormente chamado São João do Bruno, atual Telégrafo, sendo uma continuidade do bairro Umarizal, como viemos discutindo ao longo desta dissertação, bairro de forte tradição negra. Esse bairro, nas primeiras décadas de XX, teve suas manifestações culturais perseguidas pela polícia, como o caso do boi-bumbá, o que

²⁴⁸Jornal *O Estado do Pará*, 23 de janeiro de 1940, p. 03.

²⁴⁹Jornal *O Estado do Pará*, 23 de janeiro de 1940, p. 03.

levou ao desaparecimento de muitos bois, inclusive o *Estrela d'Alva*. Outros persistiram adotando um novo estilo de comportamento identificado como uma manifestação artística popular sem os aspectos negativos ligados a capoeira e as brigas. O bloco *Não é mais* é surgiu nesse momento, quando o *Boi Estrela d'Alva* já não existia mais. Logo, sair na avenida vestido de Mariana tinha uma intencionalidade: chamar a atenção, resistir, principalmente se levarmos em consideração que os terreiros de umbanda eram combatidos em Belém desde o século XIX.

Não diferente dos demais blocos, este tinha licença para sair pelas ruas da cidade, realizava todos os anos registro na polícia obtendo permissão, dando-lhe respaldo brincar, desfilar, com suas “meninas” caracterizadas. Por isso, nos noticiários era comum a referência a presença do bloco pela cidade: “As meninas vão formar hoje, outra vez, na roda do samba, desacatando como sempre e fazendo sobretudo o nosso carnaval das ruas”²⁵⁰.

Tanto a *Folha do Norte* quanto o *O Estado do Pará*, os maiores jornais em circulação em Belém, viam com bons olhos as folias realizadas pelo bloco. *O Estado do Pará* afirmava:

Este grupo o único no gênero foi e será um verdadeiro abafa a banca da divertida quadra de momo, o soberano do prazer. E acima de tudo as “meninas” gosam de indiscutível sympathy em todas as rodas de nossa sociedade, pela compostura alta linhagem dos seus componentes e irrepreensível disciplina que de ano pra ano, mais o conceitua a tal ponto que hoje já não se comprehende divertimentos carnavalescos sem o “Não é mais é...”²⁵¹

O bloco *Não é mais* tinha notória visibilidade na imprensa, a ponto de o jornal *O Estado do Pará* não enxergar divertimentos carnavalescos sem a presença atuante do referido bloco. Entretanto, essa perceptibilidade não impediu o sofrimento com sucessivas punições por parte do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda.

A censura imposta era a presença nítida de um Estado Novo que por meio de seus departamentos buscava controlar a sociedade, inclusive suas manifestações, e com o carnaval não foi diferente. Com o estabelecimento do DEIP a cada ano novas portarias eram elaboradas para orientar as atividades carnavalescas. A portaria publicada em 15 de janeiro de 1942, um ano após a criação do DEIP trazia em suas disposições gerais que “as canções cujas letras não tenham obtido aprovação prévia do DIP federal ou deste DEIP não poderiam ser executadas”²⁵². Passou a existir um departamento que por meio de suas subdivisões controlava o que era produzido pelas massas, selecionando e punindo os que não se adequavam aos novos critérios estabelecidos pelo Estado Novo.

²⁵⁰ Ver *O Estado do Pará*, 28 de janeiro de 1940, p. 06.

²⁵¹ Ver *O Estado do Pará*, 28 de janeiro de 1940, p. 06.

²⁵² Jornal *O Estado do Pará*, 16 de fevereiro de 1942, p. 02.

Os grupos carnavalescos poderiam participar do carnaval uma vez que estivessem licenciados pelo Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda. Este cumpria o papel de fiscalizar o que seria apresentado na avenida, logo, tudo que estava relacionado ao carnaval era fiscalizado pela DEIP.

Os ensaios e exibições de préstimos, grupos, cordões, ranchos, blocos e estandartes carnavalescos, assim como as batalhas de confete e as festas dançantes, quer de caráter público quer em associações recreativas, desportivas, benéficas, etc. e as denominadas “assustados” só poderão ser efetuados quando previamente censurados e licenciados por esta divisão do DEIP²⁵³.

O controle em torno do que seria apresentado na avenida não correspondia apenas aos ensaios e exibições, e até mesmo letras de sambas enredos, canções e fantasias deveriam passar pelo DEIP, confirmando a inexistência de qualquer insinuação sobre o governo ou a conjuntura do país, pois a

censura de que trata a alínea acima incidirá sobre as letras de todas as canções, paródias, etc... bem como sobre todas as insígnias, legendas, estandarte e fantasias de ranchos e blocos, os quais deverão ser apresentados a este DEIP, as primeiras em três vias dactilografadas e os últimos em “croquis”²⁵⁴.

As canções eram controladas evitando ofensa ou referência crítica ao governo, à conjuntura nacional, ao Estado Novo. Até mesmo a conjuntura internacional, permeada pela Segunda Guerra Mundial estava na relação dos assuntos controlados. “A comissão de censura negará aprovação” das letras quando:

a) contiverem qualquer ofensa ao decoro público; b) divulgarem ou induzirem aos maus costumes; c) forem capazes de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes; d) puderem prejudicar a cordialidade das relações com os outros povos; e) forem ofensivas as coletividades, ou as religiões; f) ferirem, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacional; g) induzirem ao desprestígio das forças armadas; h) atingirem por qualquer forma, a orientação seguida pelo governo em face da atual situação internacional.²⁵⁵

As regras estabelecidas pelos poderes públicos às escolas de samba, segundo Soihet (1998), tornaram-se veículo de um tipo de memória nacional calcado na exaltação da historiografia oficial. Apoiar-se nas manifestações populares era fundamental para o novo Estado que se estabelecia. Assim, as autoridades políticas buscaram calar ou disciplinar foliões contrários às suas ideias - os subversivos -, mas ao mesmo tempo buscaram cooptar grupos, apoiando suas atividades em nome de uma “identidade nacional”, no intuito de fortalecer a “cultura popular”. Não por acaso durante o carnaval, a presença de militares como jurados durante os desfiles carnavalescos era comum. Inclusive, muitas batalhas carnavalescas foram

²⁵³Jornal *O Estado do Pará*, 24 de Janeiro de 1942, p. 03.

²⁵⁴Ibidem.

²⁵⁵Ibidem.

produzidas em homenagem a eles: “as forças armadas, nas pessoas do general Brasílio Taborda, commandante da 8º Região Militar; coronel Ferreira Coelho, commandante da força pública; commandante Ribas de farias, capitão dos portos, major Eduardo Vasconcelos, comandante do 26º batalhão de caçadores”. Onde era “feito um concurso original, cada bloco apresentará uma senhorita, rainha do grupo escolhida internamente. O júri elegerá dentre elas a rainha dos ranchos carnavalescos”.²⁵⁶

Por outro lado, muitos blocos sofriam com as determinações do DEIP, como foi o caso do *Não é Mas é*, que apesar da busca de meios legais para desfilar não conseguiu autorização, pois o seu recurso ao tribunal de Apelação também foi negado, como podemos evidenciar:

O Tribunal de Apelação em sua sessão realizada, hoje pela manhã, tendo em vista a informação prestada pela Chefia de Polícia sobre o assumpto denegou por unanimidade o Habeas corpus impetrado por José de Moura Pegado e outros, dirigentes do bloco carnavalesco “Não é, Mas é”, para que o mesmo pudesse sair a rua na presente quadra, visto que a polícia não queria dar a respectiva licença para tal fim²⁵⁷.

Desde 1938, encontra-se na imprensa textos referenciando o bloco de travestidos *Não é mais é*. Nos anos seguintes, o grupo se destacou ganhando inclusive inúmeras taças, vencendo os tradicionais blocos humorísticos em concurso de carnaval. No entanto, com o Estado Novo a garantia de liberdade plena para esses foliões havia terminado, os homens vestidos de mulher sofreram duras repressões policiais. Naquele mesmo ano de 1941, além de não autorizado a participar do carnaval o bloco *Não é Mas é* teve como resposta do desembargador Jorge Huley publicada em jornal, o seguinte encaminhamento:

Devemos repelir, principalmente, quando vimos assistindo quanto tem sido imoral o carnaval de Belém nos últimos três anos. Digna de aplausos a medida tomada pela chefia de polícia em defesa dos bons costumes sociais²⁵⁸.

Os dois fragmentos mostram o quanto o carnaval de rua teve liberdade de expressão e manifestação restringida em nome de moral e bons costumes, e da defesa da sociedade belenense, que necessitava repelir os “imorais” do carnaval e afastá-los das ruas. Os termos utilizados pelo desembargador - “imoral”, “bons costumes” -, deixam evidente que em nome da “defesa da sociedade” o bloco foi combatido. Nesse sentido, o travestimento foi condenado, pois representava o oposto ao comportamento cotidiano considerado adequado ao homem, constituindo assim uma subversão tanto sexual quanto moral. Ignorava-se que tal prática era uma tradição no carnaval de Belém.

²⁵⁶ Ver *A Vanguarda*, 20 de Janeiro de 1938, p. 02.

²⁵⁷ Ver *A Vanguarda*, 02 de fevereiro de 1941, p. 03.

²⁵⁸ Jornal *O Estado do Pará*, 02 de Fevereiro de 1941, p. 02.

A imprensa local assumiu posições dúbias, ora preconceituosas, ora de apoio a essa forma de folia carnavalesca, como apresentado pelo jornal *O Estado do Pará*:

Só tivemos uma máguia porque não foi possível se conjurar certos entraves a saída do impagável rancho “Não é mais é” rancho que noutra cidade, mesmo no Rio se tornaria um ídolo das multidões. Mas nem todos pensam da mesma forma e nem todos compreendem que o carnaval é essa alegria desbordante e humorística”²⁵⁹.

A opinião do cronista apresenta outro olhar sobre o bloco humorístico, destituído da imagem vinculada ao imoral, indecente, construída pelas autoridades em torno do bloco. Para ele, esse tipo de bloco fazia parte da alegria humorística própria do carnaval em qualquer parte do país, inclusive no Rio de Janeiro, centro irradiador das manifestações carnavalescas, não havendo assim motivos para a proibição. No entanto, as atitudes em torno do bloco *Não é mais é*, são apenas um exemplo de conflitos entre as práticas das ruas e as opiniões das autoridades que se consideravam defensores da “ordem”.

Na realidade, os travestidos eram apenas mais uma forma de manifestação dos blocos humorísticos. A variedade desse grupo incluía homens vestidos de diabo, morcego, que tomavam por alvo assuntos do cotidiano da vida belenense e com suas críticas objetivavam provocar riso nos foliões das ruas. O bloco *Não é Mas é*, por exemplo, novamente foi censurado em 1942, só voltando ao carnaval em 1943.

2.2 OS CONCURSOS DE MÚSICA POPULAR

O Estado Novo, através de sua imprensa e com o auxílio de jornalistas locais, orientados pelo DIP, exerceu uma interferência maior no processo de criação e veiculação da música brasileira, apostando moldar a criação artística. Apesar da censura e do controle imposto ao bloco *Não é Mas é* e também aos meios de comunicação, o Departamento de Imprensa e Propaganda assumiu a partir daí a função de atuar diretamente sobre as manifestações carnavalescas no intuito de “fortalecer” a “cultura popular” e a criação de uma identidade nacional. É valido ressaltar que aspectos da cultura popular foram favorecidos pela política do Estado Novo, desde que seguissem os padrões estabelecidos por ela, logo, atitudes realizadas em nome da cultura popular correspondiam a uma tentativa de cooptar setores da sociedade brasileira.

Essa intencionalidade em prol da construção de uma “identidade nacional” conduziu o DEIP a atuar significativamente sobre as principais atividades culturais da cidade, em especial as de cunho carnavalesco, incluindo os concursos de música popular. A realização de

²⁵⁹Jornal *O Estado do Pará*, 28 de janeiro de 1941, p. 06.

concursos de música regionais em Belém é anterior a década de 40. É possível observar nas fontes que, desde pelo menos a década, de 30 há relatos sobre esse tipo de concurso, envolvendo grande número de participantes. No entanto, a realização destes concursos nos períodos que antecedem a formação do DEIP em Belém caracterizam pontos para melhor compreensão do carnaval belenense. Suas realizações tinham como organizadores a primeira rádio a existir na região norte - Rádio Clube do Pará -, conhecida como PRC-5, que repercutia a vida social e cultura do povo belenense, ou poderíamos dizer da Amazônia.

De acordo com Costa (2011), a primeira emissora surgida na Amazônia foi a Rádio Clube do Pará. Fundada em 1928, atuou durante toda a década de 30 com raio de transmissão de alcance limitado nem chegando a alcançar a totalidade dos bairros de Belém. Em 1937, a rádio foi presenteada pela prefeitura municipal com um terreno no bairro Jurunas, numa localidade não urbanizada e de difícil acesso, o que mostra a forte ligação dos administradores da emissora com a elite local. Nesse espaço foi criado a *Aldeia do Rádio*, um complexo que incluía seus transmissores e um estúdio onde eram produzidos os programas.

A radiodifusão foi o apoio fundamental ao Estado Novo na divulgação de seus propósitos. A incorporação da Rádio Nacional em 1940, a mais ouvida no Brasil e uma das mais potentes do mundo ao Estado Novo transformou-se no principal veículo intermediador entre o governo e as diferentes regiões do país, permitindo ao DIP maior amplitude de seus propósitos. De acordo com Santos²⁶⁰, o DIP admitia na Rádio Nacional apenas artistas que manifestassem afinidade com o órgão e com o regime, tendo instituído o dia 03 de janeiro como o dia da Música Popular Brasileira.

No Pará a Rádio Clube teve papel fundamental para as folias carnavalescas, irradiando o movimento carnavalesco e destacando o brilhantismo dos folguedos das ruas²⁶¹. Para Oliveira²⁶², os fundadores da rádio foram o advogado Camelier, o telegrafista Pio dos Santos e o jornalista e colunista social Edgar Proença. Esses homens foram considerados na memória social sobre as manifestações no Pará, como os líderes do grupo de fundadores da emissora.

Nas décadas de 30 e início da década de 40 a emissora realizava conjuntamente com os concursos de carnaval a “noite do samba”. A rádio foi a primeira a articular dentro dos concursos de batalhas de confetes momentos para cantar samba e entoar produções musicais feitas pelos compositores locais. No carnaval de 1940, o jornal *O Estado do Pará* trazia registros sobre essas festas:

²⁶⁰SANTOS, 2006, p. 92.

²⁶¹*O Estado do Pará*, 09 de janeiro de 1941, p. 05.

²⁶²OLIVEIRA, 2011, p. 04.

Os locutores da rádio clube do Pará promovem hoje a noite no largo da pólvora uma batalha de confete que há de revestir-se de brilho incomum. Todos conhecem o prestígio dos que falam diariamente a cidade através do microfone da emissora paraense.

Por isso a “noite do samba” vai ser um acontecimento “maguenhefico”. Desfilaram os blocos carnavalescos e os ranchos além dos corsos de automóveis. P.R.C-5 mandou instalar o seu microfone em plena praça da república onde 4 poderosos auto-falantes irradiarão sambas e marchas para danças e cantos²⁶³.

Segundo Vieira e Costa²⁶⁴, na década de 40, eram comuns programações musicais ao vivo pela Rádio Clube, na qual muitos cantores e músicos eram revelados e premiados tornando-se cantores não remunerados da emissora durante um tempo. Essas programações ocorriam em clubes, colégios da cidade, uma vez que a rádio não possuía auditório, inaugurado apenas em 1945²⁶⁵. No caso da folia carnavalesca, as programações ocorriam nas praças da cidade onde a rádio clube instalava seus alto-falantes para melhor propagar as ondas foliônicas. A rádio alcançava significativamente a população belenense como nenhum outro veículo de comunicação, logo suas ondas radiofônicas eram acompanhadas cotidianamente pela população e suas realizações atraíam um número considerável de participantes.

Nos primeiros concursos não foi possível identificar as regras para participação, pois os responsáveis pela sua realização pertenciam a Rádio Clube do Pará, não sendo possível encontrar na imprensa notícias sobre essas normas. Nos anos posteriores, mais especificamente na década de 40, os concursos realizados pela Rádio Clube passaram a ter colaboração do jornal *O Estado do Pará*.

Assim, ao lado do jornal *O Estado do Pará* realizavam os concursos de músicas regionais. O concurso “Concurso de Música Regional” visava, segundo o próprio jornal, incentivar a cultura artística da terra, permitir através de composições e letras de músicas que os autores locais expressassem seu talento através das músicas. Para isso existiam normas a serem seguidas, dentre as quais estava a obrigatoriedade de que “as composições musicais e as letras fossem entregues em envelopes fechados sem assinatura alguma”. Não seriam aceitas “as composições que tenham nome de clubes, associações ou pessoas”. O concurso abrangeeria “marchas, sambas e choros” e o jurado só teria acesso ao envelope fechado apenas dez minutos antes do julgamento, com o nome de suas composições e assinaturas. Alertava-se que

²⁶³ *O Estado do Pará*, 26 de fevereiro de 1940, p. 06.

²⁶⁴ COSTA, 2011, p. 121.

²⁶⁵ De acordo com Vieira e Costa, o auditório da Rádio Clube foi inaugurado em 1945 na *Aldeia do Rádio*, com capacidade para 150 pessoas, sendo que a inauguração contou com uma apresentação da Orquestra da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, maior e mais importante emissora de alcance nacional.

as músicas seriam tocadas por um *jazz* neutro e as letras interpretadas por cantores neutros²⁶⁶. Ao jornal cabia a função de receber as composições de marchas, sambas e choros.

É provável que as músicas fossem tocadas pela orquestra da Rádio Clube, pelo Bando da *Estrela de Edyr Proença* ou pelo *jazz* orquestra de Alberto Motta, conjuntos musicais incorporados a emissora na década de 40 e responsáveis pela musicalidade nas programações da rádio.

Torna-se significativo que os concursos carnavalescos apesar de ocorrerem nos dias próximos ao carnaval, se diferenciavam e, o mais importante, não interferiam nos concursos de músicas regionais, constituindo-se dois movimentos distintos de festa carnavalesca, assumindo expressões diferentes. A intencionalidade da realização do concurso de música regional correspondia a mais uma estratégia do Estado Novo, na figura do interventor José Malcher, de se disciplinar as composições produzidas na cidade, mesmo que a imprensa buscasse explicar o concurso pelo viés do discurso em nome da “cultura popular” relacionando ao que se fazia no Rio de Janeiro.

Por isso, faziam-se comparações: se na década de 40 o carnaval era um movimento empolgante no Rio de Janeiro, sendo inclusive gravado mais de cem discos para tais festejos²⁶⁷, o jornal *O Estado do Pará* assinalava que em Belém o processo era semelhante, “também estamos estimulando há vários anos o movimento artístico da terra”²⁶⁸ e que “os músicos paraenses” deveriam “enviar-nos pois as suas composições musicais até o dia 01 do corrente”. Após os encaminhamentos, todos aguardariam “o grande concurso de músicas regionais”²⁶⁹.

Esse momento de intervenção na produção da música popular brasileira proporcionou mudanças no padrão de composição. Tal processo ocasionou o surgimento dos períodos denominados sambas positivos e sambas de exaltação. Entendendo que a música era a “verdadeira” expressão e o retrato da espontaneidade do povo, o DIP buscou discipliná-la e moldá-la aos seus propósitos. Por isso muitas músicas compostas entre as décadas de 30 e 40 foram repudiadas pelo DIP, como a música *Lenço no pescoço* de Wilson Batista que exaltava a malandragem carioca. Diante disso, por vivenciarem um momento político de consagração populista, muitos compositores anteriormente eram considerados vadios, assumidos e reconhecidos como malandros se adequaram a essa postura disciplinadora, compondo letras que reverenciavam as qualidades do Brasil, o trabalho e as demais ações desenvolvidas pelo

²⁶⁶COSTA, 2011.

²⁶⁷Jornal *O Estado do Pará*, de 20 de janeiro de 1941, p. 06.

²⁶⁸Ibidem.

²⁶⁹Ibidem.

governo. Outros apresentaram formas de resistência ao modelo social imposto utilizando a música como arma para expressar seu descontentamento.

Muitos dos sambas produzidos ficaram conhecidos como samba exaltação e se popularizaram por todo o Brasil. Era neste cenário que os concursos de músicas regionais estavam acontecendo em Belém, logo a tentativa do jornal *O Estado do Pará* de trazer em suas páginas marchas, sambas e choros produzidos no Rio de Janeiro tinha um propósito maior do que apenas incentivar a aprender logo as letras das músicas carnavalescas. Objetivava influenciar compositores locais a também mudar sua forma de composição. Por isso, citava sambas impressos, como de Benedito Lacerda e Aldo Cabral, intitulado *De Tanto sambar*:

Dez-de que cheguei ao Rio
Não parei mais de sambar
Desse jeito eu desconfio
Vou no samba me acabar
 Me dói a perna
 De tanto sambar
 Me dói o pé
 De tanto sambar
 Já não posso mais
 De tanto sambar
 Ao voltar pra minha terra
 Vou cantar é natural
 O prazer que o samba encerra
 Pra torna-lo universal²⁷⁰.

O jornal popularizava composições do Rio de Janeiro na cidade, inclusive os títulos das notícias carnavalescas traziam referências aos sambas, como o título publicado em 1941 *Vovô não gosta de carnaval, quando via um samba passava mal*, correspondente a uma marcha de Frazão e Christovão de Alencar intitulada “Vovô não gosta de carnaval”. Assim, desde os títulos das notícias, o leitor era incentivado a aprender sambas carnavalescos advindos do Rio de Janeiro, dentre eles os sambas de Benedito Lacerda e Aldo Cabral. Seus sambas tendiam aos arranjos de samba exaltação, inflamando as belezas do país, o amor, a pátria, o trabalho, a moral. Eram estimulados a produzir sambas que falassem do seu cotidiano, sem críticas ao governo, às autoridades e inclusive sem ofensas à “moral e aos bons costumes”. Por isso, o samba se reportava ao Rio de Janeiro apresentando de forma positiva a cidade, onde o samba é exposto com o seu valor maior.

²⁷⁰ Ver jornal O Estado do Pará de 21 de janeiro de 1941, p.03.

Assim, alguns compositores se engajavam nos propósitos ufanistas e moralistas do Estado, outros faziam crítica política e social, como é o caso de Roberto Martins e Wilson Batista que mesmo retratando o malandro regenerado escreviam seus sambas de forma irônica:

Cow-boy do amor
Marcha- Roberto Martins-Wilson Batista
Quando monto em meu cavalo
E jogo o laço
Prendo logo, prendo logo
Bis (um coração...)
sou Cow-boy gosto muito
De um abraço
Mãos ao alto!
E não vá dizer que não
Sou vaqueiro,
capataz numa fazenda
nas horas vagas
também toco violão
o meu cavalo é ensinado
leva bilhete para a filha do patrão...²⁷¹

Neste samba é possível perceber a oposição entre o tempo/espaço do trabalho e o do lazer, apresentado como mais divertido. Essa foi uma estratégia dos compositores de manter viva a figura do malandro driblando astutamente a resistência imposta pelo governo. Como sempre, o instrumento utilizado foi o humor, a ironia presente em quase todos os sambas. Esses sambas eram apresentados pelos jornais com a intencionalidade de influenciar os compositores paraenses a produzirem sambas de exaltação, visando padronizar as composições percorrendo a cidade em nome dos propósitos do Estado Novo.

No entanto, muitos sambas produzidos em Belém estavam longe dos anseios de representantes do Estado. Em vez de falar da nacionalidade, de enaltecer a terra e exaltar o samba, as composições abordavam o cotidiano de seus compositores, como podemos observar no samba “Comendo Manga”:

Comendo manga
(Paródia no Passo do canguru)
Repertório do Tá Feio
Essa nossa voga vai ficar mais é de tanga ôôô! Sem sentir
Na minha rua só se come agora manga ôôô
É manga assim de entupir
Parece prosa,
ironia, instigação,
fome, fome,
gulodice ou maldição! Uê
quando cai manga no telhado
ou pelo chão a tropa sabe
que já tem a refeição!²⁷²

²⁷¹ Ver jornal O Estado do Pará de 20 de janeiro de 1941, p.02

²⁷² Ver jornal O Estado do Pará de 20 de janeiro de 1941, p.02

Esse samba produzido pela escola de samba *Tá Feio* parodia o samba *No passo do Canguru* produzido pelos compositores Haroldo Lobo e Milton de Oliveira divulgado pela imprensa belenense. Tornou-se comum neste período, alguns blocos e escolas de samba fazerem paródias de músicas carnavalescas lançadas no Rio de Janeiro. No entanto, o que se percebe é que, diferentemente dos anseios do Estado Novo, os agrupamentos carnavalescos belenenses não transformaram seu samba em exaltação do país, mas, buscaram em contrapartida, falar do amor, da alegria, e principalmente de seu cotidiano. Foi o que o samba “Comendo Manga” se propôs, cantando o contraste entre a abundância de manga e a escassez de comida, a manga consumida pela gulodice e a necessidade de outros que fazem dela uma refeição. Talvez, um reflexo da escassez de alimento na cidade²⁷³.

Nesse sentido, os concursos de músicas regionais eram uma tentativa de incentivar a arte musical nas terras belenenses, levando compositores locais a uma produção mais regional. A realidade amazônica e belenense devia ser ressaltada, mostrando que o nosso povo produzia sambas, marchas e choros, a exemplo dos compositores cariocas, correspondendo na realidade a uma forma de acompanhar de perto o que se produzia pelas camadas populares de forma autônoma.

Muitos compositores levaram suas marchas, choros e sambas para participar do concurso realizado na década de 1940, dentre elas podemos citar as marchas: *Caiu uma bomba*, *Belas morenas*, *Você é boa demais*, *Segredos carnavalescos*, *Morena Pamba*, *Chegou a hora H*, *Todo ano é carnaval*, *Granfina*, *Dona boa Quando esse bonde sai*. Os choros: *Sabiá cantou-Chorinho*, *Manto de alegria*, *Vitória régia*; os sambas: *Morena do chavascal*, *Vamos abafar*, *Malandro da batucada*, *Cadê Maria*; e os denominados batuques: *Elle é Samba*, *Volta meu amor*²⁷⁴.

Apesar de o jornal *O Estado do Pará* mencionar o nome das composições participantes do concurso, não conseguimos identificar seus compositores, por ser um dos critérios do concurso o anonimato, nem tão pouco as letras dos sambas, choros e marchas, pois apenas o júri poderia ter contato com as letras, não sendo divulgado pela imprensa. No entanto, é provável que estas letras, pelo que podemos evidenciar pelos títulos, se reportassem ao cotidiano do carnaval, às mulheres belenenses, aos amores mal correspondidos, temas do

²⁷³ Belém no contexto da Segunda Guerra Mundial enfrentou um problema de abastecimento alimentar. Neste período eram comuns reclamações na imprensa pela falta de leite, peixes e verduras. Inclusive, o então governador Magalhães Barata enviou relatório ao Presidente da República Getúlio Vargas em 1943 apresentando a situação do Estado diante da falta de alimento.

²⁷⁴ Ver Jornal *O Estado do Pará*, 31 de janeiro de 1941, p. 06.

universo da boemia e das folias carnavalescas. Como o DEIP do Pará ainda não havia se estabelecido, muitas letras referentes ao universo cultural negro e a malandragem, foram combatidas posteriormente, em nome do Estado Novo.

A Rádio Clube do Pará era responsável pela escolha dos intérpretes que cantariam as composições participantes, comumente nomes conhecidos da rádio paraense, dentre eles Cristovam Arthur, Raimundo Silva, Celeste Camarão, Olga Carvalho Barbosa, Iracema Araújo²⁷⁵. Esses intérpretes, a maioria funcionários da Rádio Clube, se disponibilizavam ensaiar e apresentar as composições concorrentes. Nesses concursos eram estabelecidos os júris que contavam com a participação do Presidente de honra, do Prefeito Abelardo Cundurú, do Dr. Arthur França, do Major Porto Carrero, do Maestro Iberê Lemos, do jornalista De Campos Ribeiro e do Dr. Abelardo Santos. Estes realizavam a seleção das composições que participariam do concurso, anunciando os vencedores das musicais regionais produzidas.

A utilização da música como forma de atrair a população belenense era prática desde o final do século XIX, se intensificando no tempo em que Antonio Lemos foi intendente e Augusto Montenegro governador do estado do Pará, momento em que Belém passava por mudanças econômicas, políticas, sociais e culturais em virtude da borracha. As famílias eram incentivadas ao gosto musical, instituíra-se a praxe de serem dados concertos frequentes nos coretos de algumas praças, pelas bandas de música estaduais e municipais²⁷⁶. O objetivo de Antonio Lemos era chamar o público para a praça, no intuito de criar nos habitantes da “rica capital” que se estabelecia com a borracha, o gosto pela música, pela cultura, constituindo a prática de ouvir músicas como processo e experiência educativa, própria de uma metrópole que buscava se aproximar de hábitos e costumes parisienses.

No caso dos concursos de músicas regionais vivia-se outro momento, os objetivos eram outros e Paris não servia como espelho para os anseios de uma metrópole. Buscava-se no Brasil uma identidade nacional, uma cultura autenticamente brasileira. Por isso a tentativa de se valorizar a cultura popular, focar os aspectos regionais, locais, estimulando produções e temas locais. Isso se intensificou principalmente com a fundação do Departamento de Imprensa e Propaganda do Pará. A Rádio Clube sofreu intervenções, e teve atuação mais significativa do DEIP em suas ações. Costa²⁷⁷ aponta que a rádio temia a censura do Departamento, que determinava periodicamente quais músicas poderiam ou não ser veiculadas. Os concursos carnavalescos realizados pela imprensa belenense, tanto pelo jornal

²⁷⁵Jornal *O Estado do Pará*, 09 de fevereiro de 1941, p. 03.

²⁷⁶SANTOS, 2010, p. 201.

²⁷⁷COSTA, 2001, p. 02.

Folha do Norte quanto pelo *O Estado do Pará* foram proibidos, e em vez de concursos carnavalescos realizou-se apenas a noite de música popular. Buscou-se através do DEIP disciplinar a produção local, no intuito de que não se produzissem sambas que trouxessem gírias populares ou que enaltecessem a malandragem. Logo, o DEIP tirou das mãos da imprensa o papel de conduzir os concursos e ao lado da *Rádio Clube do Pará* - quem melhor se adaptou aos interesses do DEIP -, passou a realizar não mais o concurso de músicas regionais, mas a Noite da Música Popular. A imprensa do período citava notícias da noite:

Realizou-se ontem pela iniciativa do DEIP e P.R.C (Rádio Clube do Pará) o concurso de música do carnaval o qual foi denominado “noite da música popular”. O local escolhido foi o cine teatro poeira. Ás 21 horas teve início a serata finda a qual a comissão composta de intelectuais e artistas paraenses (...)²⁷⁸.

A realização do concurso acima citado deixa visível a presença do Estado Novo, pela figura do DEIP, na realização das atividades carnavalescas, onde conjuntamente com os jornais e o rádio²⁷⁹ incentivam grupos carnavalescos, por eles denominados de populares, a escreverem marchas e sambas e participarem do concurso. Entretanto, alguns aspectos deste fragmento merecem ser mais bem analisados. A realização da “noite da música popular” título cunhado pelo DEIP, remete a uma série de questionamentos. Primeiramente, a mudança no nome do concurso, anteriormente denominado “concurso de músicas regionais”, que com o DEIP intitula-se “noite da música popular”, mostrando desde o início a tentativa de aproximação com as classes populares. Na realidade, o que observamos é a necessidade de “inventar” homogeneidade cultural em nome de uma identidade coletiva.

Domesticar o que é popular pelas classes dominantes é recorrente nas abordagens do intelectual diaspórico Stuart Hall. Para o autor, não existe “uma cultura popular íntegra, autêntica e autônoma, situada fora do campo de forças das relações de poder e dominação cultural”²⁸⁰. Ou seja, a cultura popular situa-se num campo de batalha permanente, numa relação de dominação e resistência. Nessa mesma direção, Thompson argumenta que uma cultura é também “um conjunto de diferentes recursos, em que há sempre uma troca entre o escrito e o oral, o dominante e o subordinado, a aldeia e a metrópole em uma arena de elementos conflitivos”²⁸¹.

²⁷⁸Jornal Folha Vespertina, 24 de janeiro de 1942, p. 01.

²⁷⁹Segundo Oliveira (2010), o Rádio Clube do Pará teve seu marco de fundação em 1928, data da efeméride do descobrimento, mas seu posto transmissor só começou a funcionar um ano depois, a partir das ideias e da ação de três paraenses: o jornalista Edgar Proença, o advogado convededor da tecnologia do rádio, Roberto Camelier e o telegrafista Eriberto Pio.

²⁸⁰Hall, Stuart. **Da diáspora**: Identidades e Mediações culturais. p. 238.

²⁸¹THOMPSON. Edward. P. **Costumes em comum**. Estudos sobre cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 17.

Partindo dessa perspectiva, entendemos que a intenção do DEIP em agrupar todos na categoria “popular” visava reorganizar, domesticar, controlar e classificar práticas populares, tendo como base propósitos e objetivos do Estado Novo. Logo, como bem distingue Stuart Hall há uma luta contínua e necessariamente irregular e desigual por parte da cultura dominante, no sentido de desorganizar e reorganizar constantemente a cultura²⁸².

E o Estado Novo tentava realizar este intento, desorganizando e reorganizando práticas populares, ainda que essas relações não fossem tão simples assim, pois o campo da cultura é por natureza um campo de batalha, um espaço de tensões.

Tânia Garcia (2004) aponta que durante os anos de 1930, a canção popular urbana foi eleita pela imprensa e pelo estado como uma representação do nacional, e a figura de Carmem Miranda, através de seu repertório como símbolo de brasiliidade, usada pelo poder para pasteurizar as diferenças. Esses trabalhos ajudam a entender porque que para o DEIP era importante trazer o *slogan* “popular” no título do concurso. O país vivia um momento de exaltação do nacional, idealizava homogeneidade e nada melhor do que agrupar todos em uma única palavra, o popular.

Mesmo trajando o título de popular, o concurso de música estava longe da realidade da maioria dos agrupamentos carnavalescos. Primeiramente, acontecia em um espaço bem diverso da realidade popular, o Cine Teatro Poeira, ambiente fechado, controlado totalmente, diferente do espaço da rua, da espontaneidade, da construção e reconstrução da música popular brasileira. Junte-se a isso, o fato de que a comissão responsável por analisar sambas e marchas produzidas, não era constituída por populares, mas por intelectuais e artistas que formavam a elite belenense, e que provavelmente estavam mais próximos dos anseios do DEIP - Dr. Roberto Camelier presidente da Rádio Clube do Pará conjuntamente com Wandick Amanajás, José Cipriano de Pinho, Dr. Abelardo Santos e a senhorita Carmélia Santos²⁸³.

Vislumbramos uma mudança significativa entre o júri do concurso de 1941 e o de 1942, quando quem comandou o concurso foi o DEIP. Essa mudança possui relação com interesses do departamento para concretizar propósitos, utilizando para isso pessoas de confiança, inclusive no concurso de músicas.

Muitos compositores participaram dos concursos de música em 1942, num total de 43 composições apresentadas ao DEIP para a prova de seleção, sendo classificadas apenas 21 produções. Os concursos seguiam regras e regulamentos estabelecidos pelos seus

²⁸²THOMPSON, 1998, p.239.

²⁸³Jornal *O Estado do Pará*, 15 de janeiro de 1942, p. 03.

organizadores. Durante o Estado Novo a escolha seguia não apenas critérios estéticos, mas também políticos. Logo, evidencia-se a tentativa do DEIP de modelar, selecionar, intitular o que na sua concepção era considerado uma composição de qualidade, representativa da música popular, buscando agrupar os compositores e suas composições aos parâmetros vigentes. Nesse sentido, jamais faltou ao governo de Getúlio Vargas a percepção da importância que a música poderia assumir como via de acesso ao imaginário popular. Por isso a atuação significativa sobre a música.

Entre as marchas e sambas que participaram daquele ano estavam:

Marcha - Namorada do Brasil de Raquim Alves, Cristovam Arthur com a Pallace Jazz; A mulher de seu Caetano, de Antônio Moura Lima- Jerusa Souza com Pallace Jazz, Cidade Morena, de Maria de Nazaré Figueiro- Raimundo Silva, com o Pallace jazz; Olha a Marisia Maria, de Aristóteles Clemente dos Santos- conjunto vocal Pedreira bar; A mulher do açougueiro, de Aristóteles Clemente dos Santos, conjunto vocal Pedreira bar; O galo não cantou, de Aristofane Clemente dos Santos, conjunto vocal Pedreira bar; Só é bom, por isso de Almir Calazans- Iracema Araújo e orquestra.

Sambas- No mundo da lua de Antonio Moura Lima- Cristovam Arthur com Pallace jazz; Has de ser minha, de Olavo Ferreira, com o Bando do sol; Nega Oriandina, de Aristóteles Clemente dos Santos-Conjunto vocal Pedreira bar; Prazer de boêmio , de A. C. Monteiro e José Rocha- Cristovam Arthur com Pallace jazz; Mulher ingrata, de José Resende Filho- Raimundo Silva com o Pallace jazz; Gosto de samba, de Almir Calazans- José Mendes com Bando do sol; Bombardeiro do amor, de Aristofane Clemente dos Santos- conjunto vocal Pedreira Bar; Por causa dessa mulher, de Zé Vicente e Manuel Belarmino- Raimundo Silva com o Pallace jazz; Negas das cadeiras moles, de Aristóteles Clemente dos Santos- Conjunto Vocal Pedreira bar”.

O DEIP e as forças conservadoras à frente do governo Vargas tentaram a qualquer custo atrair os compositores para o terreno do oficialismo, dando-lhes legalidade e visibilidade e a imprensa contribui nesse sentido. Ao ser publicado pelos jornais, fica visível como o Estado Novo buscava mostrar que as atitudes tomadas estavam de acordo com os interesses dos “populares”, por isso traziam nas páginas todas as atividades e os que delas participavam. No entanto, os rastros dos eliminados mesmo antes dos concursos por não se adequarem aos interesses vigentes ficavam provavelmente registrados em atas ou relatórios de reuniões, longe das páginas dos jornais. Desses compositores do concurso de música os que mais “agradaram” se tornaram vencedores, como nos apresenta o jornal *Folha Vespertina*:

O concurso classificou os seguintes participantes: marcha: 1º lugar, “O papagaio da vizinhança, de Reginaldo Cunha- O autor com o jazz do martelo de ouro: 2º lugar “Olha a Marizia Maria” de Aristóteles Clemente dos Santos- conjunto vocal Pedreira Bar: 3º lugar “Cidade morena” de Maria Nazaré Figueiro com Raimundo Silva, com o “Palace jazz”. Sambas, 1º lugar, “No mundo da lua” de Antonio Moura Lima- Cristovam Artur com o “Palace jazz”: 2º lugar “Abra a janela Maria”, de

Reginaldo Cunha- o “Jazz martelo de ouro”; 3º lugar “Nega orlandina” conjunto vocal “Pedreira bar”,²⁸⁴.

Assim, o resultado do concurso traz Reginaldo Cunha, Aristóletes Clemente dos Santos, Maria Nazaré Figueiro e Antonio Moura Lima como os grandes vencedores da noite, com sambas e marchas, que na opinião do júri, correspondiam a melhor proposta de música popular. No entanto, nas composições produzidas pelas ruas - sambas, marchas, choros e batuques -, fora das esferas ligadas a elite, do governo e do DEIP, se observa a relação conflituosa entre Estado e samba, não nos concursos de música onde predominava os objetivos de um determinado grupo.

Nesse sentido, a imprensa se tornava ambígua, pois, ao mesmo tempo em que tentava mostrar uma regularidade, espontaneidade nas manifestações carnavalescas, apresentava o controle:

Toda correspondência deve ser enviada para Pierror e Arlequim & Cia Ltda, nesta redação até as 18 horas pontualmente só se aceitam informações sobre os blocos, ranchos e cordões que estejam registrados no DEIP.²⁸⁵

A imprensa brasileira estava sob o controle do DIP que, entre outras funções, responsabilizava-se pela produção do país em termos de imprensa e propaganda. Logo, muitos jornais sofreram interferências significativas levando a adequações e, consequentemente a alianças com o Estado Novo; outros, por sua vez, resistiram e foram combatidos.

Em Belém, os jornais também sofreram interferência estatal, o jornal *O Estado do Pará* foi obrigado a não mais realizar os concursos carnavalescos que desde a década de 30 organizava. Nesse momento, desejava-se que o carnaval de rua belenense ocorresse de forma espontânea, em espírito de unidade e nacionalismo, por isso os concursos foram pensados em nome da “cultura popular”. Entretanto, era necessário seguir normas, regras, e para esse intento a imprensa soube tornar mais amena e menos visível a postura disciplinadora que o Estado tinha sobre a folia carnavalesca. O estudo de Adalberto Paranhos (2002) assinala que a ditadura do “Estado Novo” procurou silenciar práticas e discursos destoantes das normas instituídas, levando muitos a acreditar num pretenso “coro da unanimidade nacional”.

Por outro lado, alguns jornais traziam nas entrelinhas seus descontentamentos. O *Estado do Pará*, no último domingo de carnaval em 1942, demonstrou descontentamento diante do que para eles era o enfraquecimento do carnaval de rua:

²⁸⁴Não foi possível, ao longo da pesquisa, identificar as letras dos sambas produzidos por esses compositores para o concurso, entretanto, continuamos a busca para novos desdobramentos da temática em um próximo momento.

²⁸⁵Jornal *Folha Vespertina*, 29 de Janeiro de 1942, p. 01.

Este jornal pelos seus redatores carnavalescos anos seguidos promoveu o carnaval das ruas com um êxito invulgar. A animação verificada em Belém, pode-se dizer nessa época provinha do nosso noticiário variado e interessante animando os ranchos e fazendo a vibração do povo. As batalhas de confete que promovemos, com um programa sensacional destacando-se a do campeonato dos cordões foram notas vibrantes na vida da cidade chegando a ser assistida por milhares e milhares de pessoas. Belém pode-se dizer, vibrava nessas noites de intensa emoção vendo o desfile garbosos dos nossos cordões, cada qual caprichando mais na apresentação mostrando indumentária riquíssima, evoluções originais, enfeites bizarros”.

O jornal relembra com saudade os anos em que era o responsável pelos vários concursos carnavalescos da capital do estado, quando um número significativo de pessoas se reunia para prestigiar o que o jornal havia preparado para a festa. O *Estado do Pará* sentia-se responsável pela animação existente na cidade e que naquele momento encontrava-se enfraquecido. O jornal deixa subentendido que o problema do desânimo no carnaval belenense atrelava-se ao afastamento do periódico da coordenação dos concursos carnavalescos de rua. Informa a matéria:

Desfiles carnavalescos que honravam qualquer cidade, o nosso triunfo, o nosso galardão, era justamente alcançar o maior brilho nos folguedos carnavalesco. Este jornal conta com a simpatia do povo, com o interesse da cidade e com o apoio das autoridades e daí o sucesso que se verificava em todas as iniciativas populares quer no carnaval quer em outras festas tradicionais.

Este ano resolvemos não fazer a animação carnavalesca de costume. Deixamos que outros ansiosos pela realização dessas festas, tentassem isoladamente alcançar o brilho das noites carnavalescas que promovemos.

A tentativa do jornal de rememorar as façanhas que tinha realizado ao longo dos anos no comando dos concursos carnavalescos era uma forma de mostrar aos foliões a “verdadeira” festa carnavalesca realizada pelo jornal, permeada de brilhantismo nas ruas e não pelos que se propunham a organizar as festa. Apesar de o jornal afirmar que, por conta própria resolveu não realizar o concurso, evidencia-se inclusive pelo próprio discurso feito ao longo do texto, que foi obrigado a se retirar do comando dos concursos para ceder lugar ao DEIP. Por esse motivo que o jornal afirma:

Entretanto a cidade toda sentiu que o carnaval das ruas só pode ser feito pelas nossas colunas, pois o povo já se acostumara a ter confiança em nossas iniciativas e a prestigiar as nossas realizações. Belém nesta quadra que vai passando, quase que ficou sem as suas tradicionais noites carnavalescas das ruas pois a maioria dos ranchos, sentindo o nosso retraimento, não formou e alguns que saíram não tiveram incentivo para uma apresentação deslumbrante.

Foi quase um fracasso. Porém para nós foi um excelente termômetro porque avaliamos o calor público através do prestígio das nossas colunas, que levantaram a cidade para épocas carnavalescas que ficaram memoráveis na vida popular de Belém.

Assim, o jornal comenta que durante sua vigência na coordenação dos concursos, a festa atraía muitos blocos e escolas de samba, numa época em que as manifestações

carnavalescas eram mais animadas. O texto do *O Estado do Pará* permite entender que as relações entre imprensa e Estado Novo se davam de forma conflituosa. Mesmo tendo que publicar apenas o que o DEIP exigia, os jornais buscavam brechas para explanar seus sentimentos, ressentimentos e pontos de vista, ainda que de forma sutil. Eram estratégias para falar do regime sem ser censurado, sem sofrer consequências mais duras.

Como os jornais tiveram intervenção significativa do DEIP, blocos e ranchos sabiam que para participar do carnaval, precisavam da autorização do departamento, sendo as notícias aprovadas pelo DEIP, o que ocasionou uma diminuição nas notas nos jornais em circulação. Muitos foram os questionamentos:

Temos mascaradas nas ruas amanhã á tarde? É bem possível. Os cordões e ranchos que se estão preparando para sair domingo magro, á tarde, distribuirão amanhã suas cartas de visita. Vem a propósito pedirmos aos diretores destes foliões enviarem-nos informações com os nomes dos ditos grupos e respectivas sedes. A publicação é gratuita²⁸⁶.

A apelação do jornal *Folha Vespertina* mostra como as notas sobre o carnaval de rua daquele ano estavam fracas, mesmo gratuitamente, poucos blocos tiveram suas folias comentadas. Somente cinco entre blocos e ranchos saíram na avenida: *Não Posso Me Amofiná*, *Escola de Samba Uzinense*, *Quem nos viu quem nos vê*, *Bandoleiros da Orgia* e *Escola Pedreirense*.²⁸⁷

As razões, muito provavelmente, relacionavam-se ao fato de que todas as informações para serem publicadas pelo jornal teriam que passar primeiramente pelo DEIP, resultando na exclusão de alguns grupos não adequados às normas estabelecidas pelo departamento. Junte-se a isso o fato de que os concursos oficiais haviam sido proibidos, o que desanimou os grupos a percorrer as ruas da cidade em busca de taças, como se fazia anualmente.

Entretanto, é importante frisar que mesmo não acontecendo os concursos carnavalescos pelo jornal *O Estado do Pará*, alguns blocos continuaram a sair pelas ruas, ainda que controlados pelo DEIP. Os bairros suburbanos como Umarizal e Jurunas continuaram ativos realizando festas e atraiendo foliões, com espaços direcionados a surpresas, como bigodinhos e confetes distribuídos pelos organizadores²⁸⁸. Este indicativo mostra que muitos buscaram estratégias para resistir às tentativas de cooptação do Estado Novo.

Portanto, o surgimento do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda no Pará refletiu significativamente sobre as folias carnavalescas belenenses. A atuação sobre os agrupamentos carnavalescos tornou-se expressiva levando inclusive a proibição de blocos

²⁸⁶Jornal *Folha Vespertina*, 31 de janeiro de 1942, p. 02.

²⁸⁷*Folha Vespertina*, 14 de fevereiro de 1942, p. 02.

²⁸⁸Ver jornal *Folha Vespertina*, 07 de fevereiro de 1942, p. 02.

pelas ruas da cidade, a exemplo do *Não é Mais* é. Este órgão correspondeu ao momento em que a pretensão era disciplinar, cooptar, toda e qualquer manifestação advinda das classes populares inclusive as de cunho carnavalesco. Ressalta-se, aliás a tentativa de utilizar a música como instrumento para o fortalecimento do Estado Novo, por isso o incentivo aos concursos de música popular. Em todas essas ações o DEIP teve papel incisivo, colaborando nos propósitos do Estado Novo.

2.3 A GUERRA PEDE PASSAGEM: O CARNAVAL DA VITÓRIA

A entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial em 1942 influiu significativamente sobre o carnaval em todo o país. As notícias em torno da realização ou não do carnaval em virtude da guerra, ocupou por várias vezes as notas dos jornais inclusive no Pará. Naquele momento o carnaval de rua não recebeu mais incentivo, nem pelos poderes públicos nem pela imprensa, sendo transformado pelo Estado Novo muito mais em propaganda da guerra do que em folia carnavalesca. A este fenômeno denominou-se carnaval da vitória. Na imprensa belenense as notícias em torno do carnaval da vitória ocorreram de meados de 1943 até 1946.

Belém passava por transformações políticas significativas e quem assumia a interventoria do Pará em 1943, renomeado por Getúlio Vargas em virtude da entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial, era o major Magalhães Barata²⁸⁹. O objetivo principal era evitar que inimigos invadissem o território pelos estados do Amapá e do Pará²⁹⁰. Após um ano de volta ao governo Magalhães Barata atuou diretamente na ajuda em favor da guerra, sendo em muitas ocasiões o braço direito do presidente na região norte. Foi possível identificar no DEIP do estado de São Paulo notícias sobre viagens de Magalhães Barata a Guiana Francesa, Holandesa e Inglesa, em nome de Getúlio Vargas²⁹¹.

Assim como no campo político, o campo cultural belenense foi fortemente influenciado pela política cultural varguista, em especial o carnaval. Nos três anos de carnaval não houve um incentivo no sentido de se realizarem concursos carnavalescos, mas uma necessidade de fazer do carnaval um momento de construção ou emergência do patriotismo

²⁸⁹Magalhães Barata assumia pela segunda vez a interventoria do Pará, de 1943 a 1945, quando do fim do Estado Novo, a primeira foi de 1930 a 1935.

²⁹⁰CARVALHO. Enize Vidigal; JUNIOR, Luiz Carlos Santos. **O rádio em Belém no período de 1940 a 1949.** Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso em Comunicação Social) – Universidade Federal do Pará (UFPA). Belém, 2001.

²⁹¹Arquivo do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda de São Paulo, 1944, p. 03.

brasileiro, neste momento voltado para a guerra²⁹². No entanto, na década de 40, mais especificamente entre 1943 e 1946, quando o Brasil adentrou na guerra, o carnaval foi convocado a ser mais um elemento na construção desta identidade.

Por isso, no ano de 1943 os jornais do Rio de Janeiro trouxeram informações pertinentes a organização da Liga de Defesa Nacional do Carnaval, a qual denominaram de Carnaval da Vitória, sendo essas notícias veiculadas pelos jornais de todo o país, inclusive do Pará. O título do texto “A finalidade do carnaval da vitória sob os auspícios da U.N.E e da Liga de Defesa Nacional”, publicado pelo jornal *A Vanguarda* em 1943, pressupunha que o carnaval possuía intencionalidade, que não correspondia ao delírio e a folia dos carnavais de anos anteriores, já que tinha como organizador a Liga de Defesa Nacional. Ainda que a UNE e a Liga de Defesa Nacional tivessem objetivos políticos diferentes (a UNE estimulando a crítica e a Liga de Defesa Nacional visando o autoritarismo) eles tiveram uma atuação significativa no carnaval carioca, no intuito de transformar o carnaval em um esforço em favor da guerra.

Seu objetivo era bem visível: “transformar o carnaval deste ano numa campanha cívica em favor do esforço de guerra nacional”²⁹³. Na realidade, houve uma tentativa de autoridades políticas e jornais de mostrarem que o carnaval carioca estava totalmente voltado para a guerra, completamente envolvido com o carnaval da vitória, por isso apresentava-se a programação: “O programa do carnaval da vitória compreenderá o desfile dos carros alegóricos, realização de bailes em diversos clubes e conta também com a participação das escolas de samba”²⁹⁴, buscando reforçar a necessidade de participar deste novo carnaval em prol do Brasil na guerra.

Um carnaval, que objetivava também, fazer críticas a todos os inimigos do Brasil no conflito, por isso a importância dos carros alegóricos fazendo sátira aos ditadores. “Os carros alegóricos que constituirão sátiras aos ditadores estão a cargo da União Nacional de estudantes”²⁹⁵. No entanto, para este intento era necessário que todos os meios de comunicação estivessem empenhados em construir conjuntamente com as autoridades o carnaval da vitória, por isso “todos os meios de propaganda serão modificados, a fim de

²⁹²É valido ressaltar que, de acordo com Lucrécia Ferrara (2001, p. 286) a procura por uma identidade nacional ou a criação desta se desenvolveu e dominou a primeira metade do século XX, mas suas raízes encontram-se no século XIX.

²⁹³*A Vanguarda*, 02 de março de 1943, p. 01.

²⁹⁴Ibidem.

²⁹⁵Ibidem.

imprimir ao carnaval um sentido compatível com a situação de guerra”²⁹⁶. Logo, os jornais paraenses também participaram dessa iniciativa sendo muito presente nas notas dos jornais esse apoio. Notemos: “Carnaval de guerra no Rio. Em vez de préstimos, uma impressionante parada antinazista. Os diários dos associados apoiam integralmente esse movimento”²⁹⁷.

Grande parte da imprensa belenense, como observamos nas notas, apoiou significativamente a proposta da união tornando o carnaval uma parada antinazista, deixando explícito nas páginas dos jornais que o povo belenense devia compartilhar dessa ideia em nome do nosso país. Logo, os jornais incentivaram o carnaval da vitória em nome da “nação brasileira” influenciando foliões a mostrarem que o carnaval era elemento de nossa nacionalidade, parte de nossa identidade:

que o carnaval é bem brasileiro... procuremos sentir nossa própria raça na interpretação do samba e do batuque da marcha apimentada. Devemos brincar sobre o ritmo de nossas músicas das criações brasileiras.²⁹⁸

O fragmento acima deixa explícito como a imprensa buscou vestir nos foliões a camisa do “ser brasileiro” propondo que “sintam a sua raça”, em nome da nação brasileira. Esse discurso é muito significativo, pois apresenta um novo momento na discussão tanto do ser brasileiro quanto da discussão racial no Brasil. Por isso a imprensa, a todo o momento, focalizava o carnaval e o samba como elementos da cultura brasileira, na tentativa de construção de uma consciência nacional.

Mas nem todos os jornais obedeciam a risca as determinações que o Estado Novo impunha, como era o caso do Jornal *Folha do Norte* que pela postura de oposição ao governo de Magalhães Barata, sofreu muito com a censura imposta. Nos primeiros anos do governo Vargas, este periódico, em nome de seu responsável o jornalista Paulo Maranhão contribuiu com o regime elogiando o governo e sendo, muitas vezes, elogiado por ele, inclusive pelo então intendente Magalhães Barata em seu primeiro governo.

Enquanto os jornais *A Vanguarda* e *O Estado do Pará* convidavam os foliões para participarem do carnaval da vitória, como observamos anteriormente, os jornais *Folha do Norte* e *Folha Vespertina*, ambos de Paulo Maranhão, davam pouca ênfase ao tema, trazendo um debate mais em torno das discussões sobre a realização ou não do carnaval, discutindo se deveria ou não existir carnaval em tempos de guerra. Dentre os cronistas que se posicionavam contra a realização do carnaval, em virtude da entrada do Brasil na guerra, estava José Diogo

²⁹⁶Ibidem.

²⁹⁷*A Vanguarda*, 06 de fevereiro de 1943, p. 04.

²⁹⁸Jornal *Folha do Norte*, 04 de fevereiro de 1945, p. 01.

da Silveira na crônica intitulada “Momo não reinará!” trazendo já nos primeiros parágrafos seu descontentamento diante dos que comemoram o carnaval nesta conjuntura:

A hora que passa é de angustia e profundas meditações. O momento que vivemos é de torturas e expectativas. Renunciemos, pois aos festejos carnavalescos enquanto perdurar esta atmosfera nefasta que martiriza os corações de mães, noivas e irmãos que padecem na antevista dos sofrimentos daqueles que transpuseram o atlântico, para remir a liberdade dos povos que nasceram livres.

As nossas vistas e os nossos pensamentos estão inteiramente voltados para as operações bélicas na Itália, onde os brasileiros lutam destemerosos a fim de dominar os sectários do Reich. Assim devemos nos frustrar desses divertimentos insensatos, acompanhando “pari-passo” a marcha vitoriosa dos expedicionários, no sentido de não contrariarmos os espíritos dos que vertem lágrimas e glorificam no “front” europeu o nome impoluto do brasil. (...)

A todos impende o dever cívico de condenar as orgias carnavalescas, quando a mocidade brasileira se defronta numa luta de vida ou morte, com um inimigo desleal e sanguinário. Condenemos assim os insensíveis as dores alheias e os que vivem divorciados dos sofrimentos do gênero humano²⁹⁹.

A defesa do posicionamento contrário aos festejos carnavalescos tomou conta das páginas de jornal, de um lado os favoráveis aos festejos e de outro os que não aceitavam comemorações em respeito aos soldados brasileiros na guerra. Era o caso de José Diogo da Silveira que via como um dever dos brasileiros dizer não às folias carnavalescas em virtude da guerra.

Enfatizar determinados conteúdos em detrimento de outros mostrava diferenças políticas entre os jornais, pois nem todos apoiavam as regras aplicadas pelo regime, buscando burlar o que era imposto. Era o que tentava fazer o jornal *Folha do Norte* ao dar menos ênfase a determinados conteúdos. No entanto, as diferenças existentes entre este periódico e o então interventor Magalhães Barata eram motivadas por questões e disputas iniciadas antes mesmo do regime.

O jornal, em virtude de vários acontecimentos desenrolados no Pará, como a Revolta de Óbidos ocorrida em 17 de agosto de 1932 e a Revolução dos Estudantes em 05 de setembro de 1932, tinha o objetivo de atingir o então interventor Magalhães Barata, pois muitos membros do jornal foram denunciados como comunistas³⁰⁰.

De acordo com Maia³⁰¹, por volta de 1936, quando o jornal *Folha do Norte* estava a todo o vapor com a campanha anticomunista, atacando Preste, o major, um militante conservador de direita, virou traidor comunista pelas mãos do dono do jornal de maior circulação e já seu inimigo declarado. Uma carta foi publicada e, segundo o jornalista, Barata se mostrava comunista. Na realidade a tal carta, publicada na *Folha do Norte*, não

²⁹⁹Jornal Folha Vespertina, 19 de janeiro de 1943, p. 02.

³⁰⁰ROQUE, Carlos. **História de A província do Pará**. Belém: Mitograph, 1976, p. 45.

³⁰¹MAIA, 2009, p. 51.

comprometia Barata. Para a autora, as atitudes de Paulo Maranhão atrelavam-se ao fato de ter sofrido nas mãos de major Magalhães Barata, este que fez Paulo Maranhão e toda a sua família refém dentro do jornal, em 1934.

Logo, ao retornar ao poder em 1943, novamente como interventor do Pará, Magalhães Barata encontrou Paulo Maranhão na direção do *Folha do Norte* e *Folha Vespertina*, não medindo esforços em impor a censura aos jornais. No período, a *Folha Vespertina* trouxe em suas várias reportagens questionamentos em torno da censura imposta às suas páginas. Na edição de 04 de março de 1944, a manchete “Continua a folha do norte sob o regime de censura prévia” alertava leitores acerca da intervenção pela qual o jornal passava. O texto apresenta os argumentos do jornal em sua defesa, conforme averiguamos na sequência:

Notificado ontem a noite para comparecer ao Departamento de Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP) o nosso companheiro Victor Castro secretário das FOLHAS, ali lhe foi comunicado pelo diretor geral interino, sr. Maurício Coelho de Souza, que a FOLHA DO NORTE de ordem do diretor geral do DIP continuaria sob o regime de censura prévia a que vem sendo submetida há meses. Estranhando tal determinação em face das garantias de ampla liberdade de imprensa dadas pelo chefe de governo na sua entrevista aos jornalistas e aberrante da situação de liberdade responsável a que se encontram os demais órgãos da imprensa do país, foi sob protesto que nos submetemos aquela incrível medida amordaçadora³⁰².

Naqueles meses a *Folha do Norte* deixou de circular em virtude da censura estabelecida. Era na *Folha Vespertina* que se apresentavam desabafos e argumentos em favor do jornal. Por esse motivo o jornal *Folha Vespertina* trazia na primeira capa de sua edição a notificação apresentada pelo DEIP e apresentava o descontentamento dos mesmos diante das determinações imposta pelo regime. O principal argumento das *Folhas* se pautava na garantia dada por Getúlio Vargas a imprensa nacional de “liberdade de expressão” que não vinha sendo cumprida pelo Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda. Por isso as *Folhas* reclamavam diante de tal atitude:

As folhas nenhuma atitude tendo tomado no momento atual que as afastasse da sua inalterável situação de jornais nitidamente independente-por isso mesmo e porque, de modo positivo, não se sentem ainda com garantias bastante para exercerem em toda sua plenitude, o direito de crítica e de análise assegurado a imprensa brasileira pelo sr. Getúlio Vargas- As FOLHAS tem se limitado a publicação de todo o noticiário telegráfico que lhes é enviado pela agencia que as servem, dando assim margem a que, no conhecimento de todos os fatos que ocorrem no país em torno á recondução do Brasil ao regime democrático, possa o povo paraense adotar a atitude e formar a opinião que, em sã consciência, os acontecimentos políticos que se desenrolam lhes possam ditar³⁰³.

Para as *Folhas*, seu papel estava sendo cumprido e as notícias enviadas pela Agência Nacional, responsáveis por 60% das notícias a serem publicadas pelos jornais no país inteiro,

³⁰²Jornal *Folha Vespertina*, 04 de março de 1944, p. 01.

³⁰³Ibidem.

estavam sendo publicadas segundo o jornal. Essa postura assumida pelo departamento de imprensa e propaganda visava evitar a divulgação de qualquer notícia ou artigo que desagradasse o regime. De acordo com Garcia³⁰⁴, a Carta de 1937 assegurava entre outras coisas a liberdade de manifestação do pensamento, limitando condições em relação a lei que poderia prescrever uma série de medidas restritivas, inclusive a censura prévia à imprensa, teatro, cinema e rádio. Essas restrições, de acordo com o autor, abriam um campo enorme a atividade censória. Assim a censura poderia ser aplicada para garantia da paz, ordem e segurança, moralidade, bons costumes, interesse público, bem estar do povo, segurança do Estado, proteção da infância e da juventude.

Baseado nestas brechas, o interventor buscava aprisionar as Folhas *Vespertina* e do *Norte* aplicando-as censura e tentando intimidá-las, o que não acontecia, pois a atuação destas deixava visível a posição diante das censuras impostas:

As FOLHAS não selecionam dentre a zoada que vai pelo Brasil inteiro, o que dizem estes e aqueles órgãos de opinião, individuais ou coletivos. Elas expõem ao exame livre do público o que se passa em todo o território nacional. Não dependendo de partidos nem de facções políticas, isentas de quaisquer pressões de ordem material-com exclusão única dos atos violentos que a ameaçam- As FOLHAS hoje como hotem e como sempre guardam a sua atitude inalterada quase meio século de existência: a preocupação única e exclusiva de defender os interesses da coletividade contra a violência e contra a opressão. Fica, portanto, o povo paraense inteirado e ciente do que se passa conosco, isto é, que apesar das declarações feitas em Petropolis pelo sr. Getúlio Vargas, a FOLHA DO NORTE continua sujeita ao regime de censura prévia, aqui exercida pelo DEIP³⁰⁵.

As justificativas impetradas pela *Folha*, de assumir uma postura neutra diante das notícias que circulam pelo país e, principalmente de se “abster” de posição política não dependendo de partidos políticos, evidenciam o comprometimento pretendido pelo jornal com os leitores e não com a política, se referindo diretamente a política implementada por Magalhães Barata.

As censuras impostas as *Folhas do Norte* e *Vespertina* tiveram seus ecos no Rio de Janeiro, onde a Associação Brasileira de Imprensa foi comunicada pelas folhas dos acontecimentos pelo qual o periódico passava. Os jornais do Rio de Janeiro também começaram a publicar notícias em repúdio a censura imposta às folhas. *O Globo*, em nota trazida pela *Folha Vespertina*, publicou a manchete “A polícia paraense vai assaltar e empastelar as instalações da FOLHA DO NORTE E FOLHA VESPERTINA”³⁰⁶. O *Jornal do Comércio* também proclamou um telegrama enviado por João Maranhão sob a censura prévia

³⁰⁴GARCIA, 1982, p. 110.

³⁰⁵GARCIA, 1982, p. 110.

³⁰⁶Jornal *Folha Vespertina*, 09 de março de 1945, p. 04.

em que se encontrava a FOLHA DO NORTE³⁰⁷. Neste embate o jornal continuou censurado permanecendo fora de circulação durante vários meses. É importante frisar que a relação de animosidade entre a *Folha do Norte* e o interventor Magalhães Barata se estabeleceu antes do período do Estado Novo.

Voltando ao universo carnavalesco, apesar da preocupação das autoridades vigentes em transformar o carnaval em momento cívico, o que se evidencia é que as notícias trazidas pela imprensa nacional e local não modificaram as formas de brincar o carnaval em Belém. Clubes, *Assustados* e blocos continuaram saindo no carnaval, não mencionado em suas folias qualquer indicação sobre a conjuntura da guerra. Nestes espaços o carnaval continuava sendo festa, independentemente da guerra, não sofrendo uma interferência tão significativa. No Rio de Janeiro, segundo Pereira³⁰⁸, houve um decréscimo na participação da população carioca daquele ano em comparação aos anos anteriores devido a descaracterização do carnaval. Em Belém, clubes como *Palace Cassino*, *Clube do Remo* e os *Assustados* continuavam realizando folias, inclusive tendo a participação de marinheiros norte-americanos no carnaval.

No jornal de 13 de fevereiro de 1945, a notícia sobre “o carnaval maravilhoso no United Service Organization” mostrava a participação de soldados norte-americanos na folia carnavalesca em Belém. “Os nossos aliados norte americanos também sabem brincar o carnaval. E como brincam. Domingo último na sede daquela organização, o frevo foi um verdadeiro paraíso encantado”³⁰⁹

A presença norte-americana no carnaval belenense foi identificada desde 1944³¹⁰ em crônicas publicadas em tempos momescos, entretanto em 1945 ocorreu uma presença mais expressiva da organização de festas realizadas pelas “United Service Organization”. Apesar da investida do Estado em transformar o carnaval em momento cívico apenas, as festas realizadas pelos norte-americanos não possuíam uma intencionalidade explícita, nem colaborar para a construção de uma identidade nacional, nem tão pouco realizar um carnaval voltado para a “vitória”.

Estavam bem mais preocupados em comemorar o carnaval à moda brasileira, por isso muitos marinheiros chegaram a vestir-se de momo, como foi o caso de John New Luis: “Rei momo, o incrível, o insubstituível monarca da folia presidiu o carnaval no U.S.O

³⁰⁷ Consultar Jornal *Folha do Norte*, 07 de março de 1945, p. 01.

³⁰⁸ PEREIRA, 2004, p. 65.

³⁰⁹ Jornal *Folha do Norte*, 13 de fevereiro de 1945, p. 02.

³¹⁰ Apesar de notícias sobre norte-americanos no carnaval existirem apenas em 1944, havia presença norte-americana desde 1942 quando foi implantada uma base aérea em Belém em virtude da guerra.

personalizado pelo marinheiro John New Luis”³¹¹. Os norte-americanos estavam absorvidos apenas em comemorar o carnaval, despir-se de toda apreensão e se deleitar às batalhas realizada nos clubes.

Acerca da participação dos americanos nas folias carnavalescas, Pedreira (2004) também identificou tal presença no contexto de Guerra em Parnamirim, no estado do Rio Grande do Norte, afirmando que “Assim como as orquestras americanas tomavam conta das praças da cidade, carnaval tomava conta dos clubes americanos, mesmo que para estes isso fosse confundido com coisa de circo”³¹². Logo, a presença dos americanos no carnaval não foi uma exclusividade de Belém, o que mostra como o carnaval contagiou nossos “aliados” em todas as partes do país.

O carnaval de rua, por outro lado, não vivenciava seus melhores momentos. Como vimos anteriormente, desde 1941 o DEIP atuava reprimindo alguns blocos de rua interferindo significativamente sobre o carnaval de rua. Junte-se a isso a falta de apoio pelo poder público, ocasionando que poucos blocos saíram às ruas nos anos de 1943 a 1945. Vários jornais existentes em Belém queixaram-se do enfraquecimento e da falta de espontaneidade do carnaval de rua no Pará. Nas páginas do *O Estado do Pará*:

O carnaval veio mole. Vai mesmo decorrendo num ambiente barrigudo, sacudindo a pança e cansando logo. Vai se arrastando assim como quem não tem ânimo. Já estamos no ultimo domingo. Daqui a dois dias nada mais feito. Tudo cinzas! Mas antes que chegue a essa fase, ainda há uns teimosos que primam por se fazer alegres. E hoje eles estarão nas ruas e nos salões para fazer um barulho regular³¹³.

O jornal *Folha do Norte* também lamentou o carnaval:

Chora tamborim. Chora morro inteiro... este ano não haverá carnaval de rua. Os ranchos e cordões não virão para a rua exaltar o povo na cadencia endiabrada do batuque³¹⁴.

As duas notícias permitem-nos compreender motivos diferentes sobre o enfraquecimento do carnaval de rua belenense. Inicialmente, a instauração do regime estadonovista modificou antigas relações entre jornalistas e poderes públicos, fossem em verbas ou em infraestrutura, deixando homens de imprensa desamparados. A imagem da prefeitura como incentivadora da festa, que se perdurou inclusive até os primeiros anos do Estado Novo modificou-se. Nenhuma medida seria tomada para realizar concursos carnavalescos e, inclusive, a imprensa perderia essa função.

³¹¹Jornal *Folha do Norte*, 13 de fevereiro de 1945, p. 02.

³¹²PEDREIRA. Flávia de Sá. Carnaval em Tempos de guerra. **Revista Projeto História**. São Paulo: EDUC, 1981, p.75.

³¹³Jornal *O Estado do Pará*, 20 de fevereiro de 1944, p. 02.

³¹⁴*Folha do Norte*, 04 de Fevereiro de 1945, p. 01.

Assim, se levarmos em consideração que o jornal *O Estado do Pará* havia sido proibido pelo DEIP de realizar os concursos carnavalescos de rua, entendemos porque para o periódico era importante afirmar que o carnaval estava esmorecendo. Dito de outro modo, era viável expor que o carnaval havia enfraquecido, pois já não se tratava mais de pensar o carnaval aos moldes da década de 30, que tinha o próprio jornal como o seu grande colaborador. Por outro lado, quando o *Folha do Norte* escreveu este texto era justamente no momento em que estava sendo ameaçado pelo DEIP, resultando posteriormente em censura. Assim, falar do enfraquecimento do carnaval era também uma forma de atingir o governo de Magalhães Barata.

Logo, aos dois jornais de maior circulação na cidade interessava criar uma imagem de carnaval enfraquecido, o que não descarta o fato de o carnaval estar enfraquecido, uma vez que provavelmente, muitos organizadores de blocos e *Assustados* tenham perdido a vontade de brincar sob o controle do Estado, sem autonomia para se apresentar conforme seus próprios objetivos e interesses.

Por isso, as notícias sobre carnaval de rua quase desapareceram da imprensa. Em carnavais anteriores as redações recebiam uma imensidão de materiais e informações sobre os blocos e escolas de samba, registrando tudo nas páginas dos jornais, mas as mudanças implicaram perdas nos noticiários impresso. No entanto, se buscarmos detalhes nas entrelinhas, perceberemos razões através de críticas e resistências:

Abaixo o rei momo!

Por um ex-cronista carnavalesco

Eu, cronista carnavalesco, estou de pésame, neste melancólico sábado gordo, que já foi um dia glorioso para mim. (...) Nos dias que precediam a folia coletiva, eu era “o tal” na redação, personagem importante que distribuía convite e inspirava inveja aos pobres redatores. Meu prestígio subia a alturas himalaicas e eu gozava a obscuridade em que estavam mergulhados o repórter policial (como eu o invejava num dia de um crime a Red Lucier), o cronista esportivo (o homem mais lido do jornal em tempos de jogos sensacionais) e o tradutor de telegramas, favorecido pela guerra que o projeta diariamente na manchete.

Mas a guerra me matou, eliminou a minha glória, porque o carnaval está como o doente daquela anedota, agonizantezinho. Os submarinos de Hitler desfecharam o primeiro golpe no meu prestígio, afundaram navios carregados de papel. Reduziu-se por isso o número de páginas dos jornais e eu não pude mais dispor de espaço para expandir minha “bossa” de cronista carnavalesco. Em vez de uma página inteira, fartamente ilustrada, o secretário reservou-me uma coluna magra onde sou obrigado a condensar em algumas linhas as notícias de todas as festas. Além do racionamento de papel, veio o racionamento da gasolina para a acabar com o corso. Só? Não, outros racionamentos surgiram: racionamento de liberdade, racionamento da alegria, racionamento de dinheiro. O juízo, a compostura, o bom senso, e outras calamidades, que nos perseguem, durante todo o ano estenderam seu intolerável domínio aos três dias de folia. Nesses dias irrespiráveis o rei momo definha e passeia a sua triste decadência pelos salões, como um desses ridículos soberanos

destronados que surgem nos filmes. Eu que vivi a sobra de seu prestígio, também estou no “ostracismo.”³¹⁵

O desabafo do cronista critica ferrenhamente o regime que reprimia o carnaval e racionava toda liberdade e alegria carnavalesca, por isso alertou no relato sobre os racionamentos impostos a sociedade. O autor repreende as regras, aquilo que para o Regime era considerado virtude - o bom sendo, o juízo, a compostura -, para o autor eram na realidade calamidades. Pois, as normas instituídas pelo DEIP para o carnaval buscavam substituir a irreverência e a criatividade que sempre foram marcas do carnaval desde a Idade Média.

Bakhtin, abordando a cultura popular na Idade Média, afirma que quando não existia um regime social marcado por classe e Estado os aspectos sérios e cômicos da divindade, do mundo e do homem existiam em plena igualdade. No entanto, foi com o estabelecimento de regimes de classe e do Estado que se tornou impossível outorgar direitos a ambos os sujeitos. Logo, as formas cômicas adquiriram caráter não oficial, transformando-se em meios fundamentais de expressão da sensação popular do mundo, da cultura popular³¹⁶. É principalmente neste campo, o da cultura popular, que a criatividade, a liberdade, o escárnio, o riso festivo se manifesta, produzido pelo povo, pelas camadas populares, de acordo com suas próprias concepções e propósitos. O cronista sabia que ao exigir o bom senso e o juízo o regime buscava também controlar o que era próprio da cultura popular, a criatividade carnavalesca.

Ainda que muitos blocos não tenham percorrido as ruas da cidade em virtude dos problemas conjunturais da guerra, não podemos afirmar que o carnaval de rua desapareceu, pois mesmo em número reduzido, alguns blocos e escolas de samba não desanimaram, continuaram foliando e levando à população a alegria. Dentre estes está o *Rancho Não Posso me Amofiná*, saudado e aplaudido por marcar presença no carnaval:

Ontem á noite este jornal recebeu a visita do Rancho Não Posso Me Amofiná, aparecendo com o ronco de seu tamborim quando o carnaval ía se entregando, sem mais nem menos, nos braços da tristeza. Mas o rancho do Manito garantiu a alegria da cidade fazendo as cuícas e os pandeiros marcarem o “passo” direitinho.³¹⁷

A notícia sobre o *Rancho Não Posso me Amofiná* trazida pelo jornal *O Estado do Pará* em 1944, no momento em que poucas notícias carnavalescas estavam sendo publicadas, mostra a tentativa de resistência contra o regime. O jornal vê no rancho um importante sinal de resistência, no momento em que alguns agrupamentos carnavalescos se submeteram às

³¹⁵Jornal *A Vanguarda*, 6 de fevereiro de 1943, p. 04.

³¹⁶BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e o renascimento: o contexto de François Rabelais.** 5. ed. São Paulo: Annablume; Hucitec, 2000. p. 05.

³¹⁷Ver jornal *O Estado do Pará*, 22 de Fevereiro de 1944, p. 02.

regras, aos valores, deixando-se domesticar. Por isso pontua que Manito garantiu a alegria da cidade através de seu rancho. E como veremos, posteriormente, o *Rancho Não Posso me Amofiná* comandado por Raimundo Manito foi um dos que apesar de todos os percalços, lutou para que o barulho de seu pandeiro e o ritmo do seu tamborim não deixassem de ecoar nas pequenas ruas do Umarizal e do Jurunas. Assim, os embates foram se dando, mas nas ruas os foliões estavam pouco preocupados com conflito envolvendo o Brasil. Deste modo, era comum o *slogan* relacionando carnaval ao contexto da guerra: “Grande ofensiva carnavalesca: Os “tristes” estão sendo esmagados pelos “alegres”³¹⁸; ou “Tristeza é bobagem”³¹⁹. Tais assertivas faziam referência ao estado de guerra, satirizando o clima de tristeza e incertezas em razão da guerra.

Portanto, apesar do Estado Novo tentar utilizar o carnaval como meio de consolidação de uma identidade nacional, este não influiu tão significativamente no carnaval belenense, uma vez que as folias continuaram ocorrendo totalmente voltadas ao momo, em detrimento de uma possível identidade. O Estado Novo, através do DEIP, conseguiu atuar controlando algumas manifestações carnavalescas de rua, levando inclusive muitos cronistas a repensarem a festa carnavalesca no contexto de guerra. Mas este movimento não foi suficiente para inibir práticas culturais há muito arraigadas no modo de vida das pessoas.

3.1 O FIM DO ESTADO NOVO E A VOLTA DOS CONCURSOS CARNAVALESCOS DE RUA

A participação brasileira na Segunda Guerra Mundial demonstrava uma grande contradição existente entre política interna e externa no pós-rompimento das relações diplomáticas com o eixo. O governo do Estado Novo, totalitário e nacionalista combatia em âmbito externo, ao lado de governos liberais democratas, os países do Eixo que possuíam similaridades com o regime brasileiro. O apoio às democracias liberais por um governo totalitário é considerado fator importante para o fim do Estado Novo. Aliado a isso as oposições se intensificaram a partir de 1945 ao Estado Novo, destacando-se movimentos estudantis e manifestações na imprensa em prol da redemocratização. Logo foram convocadas eleições presidenciais e Getúlio Vargas foi deposto em 29 de outubro de 1945. O general Eurico Gaspar Dutra foi eleito presidente em 02 de dezembro de 1945 encerrando o período

³¹⁸Jornal *O Estado do Pará*, 27 de janeiro de 1945, p. 01.

³¹⁹Jornal *O Estado do Pará*, 28 de janeiro de 1943, p. 03.

denominado Estado Novo e iniciando um novo momento na história da política brasileira, o processo de redemocratização do país.

Em Belém, o ano de 1946 foi marcante para o carnaval, com o fim da Segunda Guerra Mundial, a derrota do nazi-fascismo, o fim do Estado Novo e a saída de Getúlio Vargas do governo. As festas carnavalescas voltaram ao período áureo, concursos carnavalescos de rua antes proibidos emergiram como expressão maior do carnaval. Apesar de manter o título “Carnaval da vitória” e buscar apresentar um sentido patriótico, o carnaval belenense vivia outro momento.

Uma das primeiras mudanças notadas foi na portaria lançada em dia 23 de Janeiro de 1946 pela Chefia de Polícia em nome de Lourenço Vale Paiva, no momento em que Getúlio Vargas estava fora do governo, possuindo o texto várias determinações em torno do carnaval. Com o título “Determinações policiais para o carnaval”, apresenta mudanças significativas no carnaval em virtude do fim do estado de guerra e do Estado Novo. Por isso, a conjuntura exigia da chefia de polícia a adoção de normas especiais de regulamentação e medidas para a quadra carnavalesca. Pois, segundo a própria portaria, já não

mais se adaptam a atual situação de normalidade que atravessam o país as medidas postas em execução nos anos anteriores visando a manutenção da ordem e segurança da coletividade face ao estado de guerra em que se encontrava o Brasil.³²⁰

O trecho faz alusão a uma nova conjuntura em virtude do término da guerra em agosto de 1945 e da saída de Getúlio Vargas do governo, deposto em 29 de outubro de 1945, dois meses depois do fim da guerra.

Diante disso, várias determinações foram estabelecidas, e dentre as mais importantes, a permissão para realização de corsos de automóveis e de qualquer outro veículo, bem como a organização de blocos, cordões ou ranchos para transitarem pelas ruas³²¹. O carnaval passava novamente a ser incentivado pelos poderes públicos. Se nos anos anteriores o maior queixa era a falta de apoio e de estrutura para a realização dos festejos, com o fim do Estado Novo voltou-se a realizar festivais de concursos incentivando blocos e escolas de samba a participarem do carnaval. Percebe-se a necessidade das autoridades policiais em criar novas medidas em favor do carnaval, uma vez que se vivenciava uma nova conjuntura, era um outro momento, em que as medidas dos últimos anos já não mais refletiam a realidade brasileira. Por isso, novas medidas permitiram a participação ativa dos agrupamentos carnavalescos no carnaval de rua.

³²⁰A Vanguarda, 19 de fevereiro de 1946, p. 02.

³²¹Ibidem.

O incentivo para que blocos, cordões e escolas de samba pudessem fazer presente nas ruas da cidade, permitiu um grande número de foliões nas ruas, diferentemente dos quatro últimos anos em que o carnaval de rua vinha sendo controlado pelo regime. Em 1946, é perceptível a quantidade de brincantes num carnaval de rua mais espontâneo, vivo, onde a liberdade de foliar se fazia presente. Naquele ano, 26 grupos entre blocos, cordões e escolas de sambas estiveram presentes na comemoração organizada no Bosque Rodrigues Alves³²². Entre escolas de samba, blocos e cordões, marcaram presença: *Escola de Samba de Canudos, Escola de Samba Só Vendo, Escola de Samba Liberdade, Escola de Samba União Pedreirense, Escola de Samba Vai Que Quer, Escola de Samba Quem São eles?, Escola de samba quem nos viu quem nos vê, Escola Mixta do Carnaval, Escola de Samba Harmonia, Cordão de Roceiros de Paquetá, Bloco Carnavalesco Não é Mais é, Bloco Comigo é Se Puder, Bloco Crocodilo, Bloco Garotos do Samba, Bloco Unidos da Três de Maio, Bloco Diabinhos de Saia, Bloco Garotos da Saudade, Rancho do Prego, Bloco Itaiteense, Bloco dos Ambulantes, Bloco Caravana da Borracha, Bloco Bonecas do Samba, Bloco Mimoso da Folia, Bloco Quem nos vê quem nos qué, Rancho Não Posso Me Amofiná,*³²³.

Nesse momento de grande efervescência do carnaval de rua, como podemos perceber pelo grande número de blocos e escolas de samba, também os jornais assumem para si novamente a responsabilidade sobre os concursos carnavalescos, então sob a tutela do DEIP e, inclusive, proibido por este. O Jornal *O Estado do Pará* assumiu organização do concurso, no Bosque Rodrigues Alves.

O Bosque Rodrigues Alves³²⁴atraiu uma multidão de foliões em busca do concurso carnavalesco de rua. Sobre este momento um observador que se identifica como L. O. apresenta com minúcias o ambiente festivo e nos permite vislumbrar acontecimentos que se desenrolaram no carnaval:

Fomos domingo ao Bosque Rodrigues Alves render a nossa homenagem ao rei-momo assistindo o concurso carnavalesco que teve lugar no recesso silencioso das matas virgem do Marco da Légua, a mais de um lustro que não fámos aquele logradouro público. Domingo ultimo fugindo a comodidade do lar e enfrentando a dificuldade do transporte fomos ouvir sob sombra das árvores seculares o rufar rouquinho das cuícas dos surdos e dos tamborins. O bosque estava magnificamente festivo. Havia muita música, muito samba, muita fantasia. Inutilmente os promotores do concurso ofereceram um premio ao mascarado mais tristes. Aliás se

³²²A Vanguarda, 04 de Março de 1946, p. 04.

³²³A Vanguarda, 06 de Março de 1946, p. 04.

³²⁴De acordo com Santos (2010, p. 215) o bosque Marco da Légua foi legalmente criado através da lei n. 624, de 22/9/1870, graças a proposta do presidente da câmara municipal João Diogo Clemente Malcher. Localizado entre a estrada de Bragança (atual Avenida Almirante Barroso) e o Boulevard da câmara (atual Avenida Dr. Freitas), o bosque só foi aprovado realmente, para implantação, em sessão de 25 de agosto de 1883 (LEMOS, 1902, p. 205-206). A iniciativa foi do barão de Marajó, José Coelho da Gama Abreu.

os mascarados descobrissem o premio que lhes estava destinado talvez o bosque estivesse cheio de mascarados triste. O premio estava bem adequado³²⁵.

O carnaval de 1946 teve suas peculiaridades. Na tentativa de fortalecer o carnaval de rua, o então prefeito de Belém Manuel Figueiro³²⁶, conjuntamente com o jornal *O Estado do Pará*, trouxe para o Bosque a realização do concurso, um espaço distante do centro da cidade localizado no Marco da Légua, ainda cercado por muita beleza natural, como evidenciamos na fala do observador. O bosque foi transformado para assim receber os foliões, mas havia um problema: a distância entre o espaço festivo e os bairros onde estavam blocos, escolas de samba e demais foliões carnavalescos. Para resolver o problema o prefeito disponibilizou caminhões da prefeitura para conduzir os blocos carnavalescos e transportar pessoas que solicitasse passagem para chegar ao Bosque Rodrigues Alves, onde então aconteceria o concurso. A atitude do prefeito permitiu que um grande número de foliões se dirigisse ao bosque no intuito de prestigiar o carnaval. Estima-se que 8.000 brincantes tenham brincado o carnaval do bosque³²⁷.

No entanto, outras observações de L. O permitem-nos perceber outro momento:

Só uma coisa irrisória achamos nesta manhã de vibração e alegria; foi a abundância de folião trajando vestido de mulheres. No Pará é assim. Quando aparece uma novidade ninguém procura arranjar outra. Até nas modinhas carnavalescas nota-se este estado de coisas. Só as escolas de samba, titulares, cantando suas marchas e os seus sambas. O resto canta os sambas e as marchas dos outros. É a lei do menor esforço, daí ouve-se a todo o momento “o cordão do puxa saco cada vez aumenta mais”; ou simplesmente a marcha maliciosa do carioca: a mulher fala, mais eu não sossego vou batendo o prego vou batendo o prego(...)³²⁸”.

A crítica de L. O. evidencia que esse tipo de fantasia - homens vestidos de mulher -, já havia se popularizado no carnaval, e mesmo sendo visto de forma pejorativa por um grupo de pessoas, tornava-se comum entre os foliões, principalmente se levarmos em consideração que esta vestimenta foi proibida no carnaval belenense desde 1942, a exemplo do Bloco *Não é Mas é*, impedido de participar do carnaval por dois anos consecutivos em virtude dessa fantasia. Logo, blocos anteriormente criticados e, inclusive impedidos de foliar na rua, começaram a ter liberdade. Além de escolas de samba e blocos, os mascarados também emergiram. Se até 1945 não era permitida a utilização de máscaras no carnaval, em 1946 foram consentidas as máscaras nas vias públicas³²⁹. Muitas fantasias controladas pelas autoridades vigentes começaram a ganhar espaço novamente no carnaval belenense.

³²⁵ Ver jornal *O Estado do Pará* de janeiro de 1946, p.03

³²⁶ No ano de 1946 quem estava no governo municipal era Manoel Figueiredo tendo sido nomeado pelo interventor federal Augusto Meira e permanecendo no cargo até 31 de dezembro de 1946.

³²⁷ Jornal *O Estado do Pará*, de 5 de Fevereiro de 1946, p. 01.

³²⁸ Ver jornal *O Estado do Pará* de janeiro de 1946, p.03

³²⁹ Ver jornal *A Vanguarda*, 19 de Fevereiro de 1946, p. 02.

O entusiasmo da população era tanto que nem a chuva tão típica de nossa região fê-los abandonar o desfile carnavalesco, como pontua L.O:

A semelhança dos campos de futebol o povo que assistiu aos desfiles do cortejo carnavalesco não se afastou quando a chuva começou a cair querendo empalhar o brilho da manhã de momo. Do meio das árvores ouve-se um grito: “A cobra está fumando”. Muita gente pensou que fosse algum bolo. Era a serpente do Não Posso me Amofiná que entrava no recinto com um enorme cachimbo na boca³³⁰.

As observações de L. O. mostram a atmosfera em que o carnaval se desenvolvia, as preocupações com a beleza da festa, o ambiente festivo, as surpresas que cada bloco traria para a avenida no intento de atrair para si os prêmios ofertados pelos patrocinadores. Os premiados da batalha foram a *Escola Mixta do carnaval*, campeã de 1946, o rancho *Não Posso me Amofiná*, ganhando o prêmio de melhor ornamentação, a *Escola de Samba Uzinense* com o prêmio de melhor batucada, o *Bloco Itaiteense* como melhor organização, e a *Escola de samba quem são eles?* com melhor indumentária³³¹. Quem esteve na avaliação dos blocos e ranchos, compondo o júri foi um grupo de intelectuais afastados dos festejos carnavalescos desde que o DEIP assumiu o controle sobre as folias. Estavam presentes o prefeito Manoel Figueiredo, De Campos Ribeiro pelo *O Estado do Pará*, Dulcídio Barata pelo *Estado do Pará*; Aladir Barata e Antonio Matos pelo *Gram-Pará*; Jaime Dacier Lobato pelo *Pará Ilustrado*, o poeta Bruno de Meneses e Jacques Flores, Antonio dos Santos da *Voz do Dia*³³². Estas autoridades jornalísticas representavam a maioria dos impressos em circulação em Belém no período.

A *Folha do Norte* não fazia parte desse corpo de júri, mas participava de outras batalhas de confete existentes pela cidade. O jornal já não vivia mais em tempos de censura, após o fim do Estado Novo e a saída de Magalhães Barata do poder, retornou para as ruas apresentando o que de melhor havia para comemorar o carnaval. Entre suas notícias estava “O frevo nas ruas”³³³ trazendo o que folião poderia encontrar na cidade em dias dedicado ao momo, inclusive blocos e clubes que realizariam seus bailes.

Entre os concursos carnavalescos que aconteciam pela cidade é importante assinalar as batalhas da Avenida Independência e da Praça Brasil, dentre outras que aconteciam pelos vários bairros da cidade atraindo foliões de vários pontos da cidade. Além de concursos, vislumbravam-se blocos e escolas de samba indo às redações dos jornais, inclusive com

³³⁰ Ver jornal *O Estado do Pará* de janeiro de 1946, p.03

³³¹ Ver *A Vanguarda*, 04 de Março de 1946, p. 04.

³³² Jornal *O Estado do Pará*, 05 de fevereiro de 1946, p. 01.

³³³ *O Estado do Pará*, 24 de fevereiro de 1946, p. 02.

blocos infantis percorrendo estes espaços. Assim, o carnaval belenense começava a adquirir um certa normalidade diante dos anos anteriores.

A guerra não foi esquecida pela imprensa, nem pelos foliões. Diferentemente dos anos anteriores em que pouco se notava a presença temática da batalha, sambas e marchas carnavalescas belenense numa intenção patriótica, em 1946, foram incentivados a falar da vitória, a cantar feitos de expedicionários brasileiros. É por isso que as notícias referenciam constantemente a situação. A *Folha do Norte* trazia como título “Vai, cada vez melhor o reinado de momo- agora é dos aliados.”³³⁴ Blocos estrearam trazendo como tema “Da Vitória”, em menção a vitória dos aliados no conflito. Inclusive sambas foram produzidos, como o samba do *Rancho Não Posso me Amofiná*, por exemplo, que trouxe o samba *Exaltação aos Expedicionário* como tema em 1946.

As razões podem estar no fato de que a Segunda Guerra Mundial trouxe a tona o repúdio ao totalitarismo, às ditaduras, aos genocídios. Logo, se reportar a guerra no carnaval era uma forma de comemorar a vitória dos aliados sobre os nazifascistas, ou a vitória sobre as ditaduras. Por isso, ao trazer um samba exacerbando expedicionários na guerra, o *Rancho Não Posso me Amofiná* mostrou a importância política de vencer nazistas e fascistas, tendo soldados brasileiros e paraenses participantes desse processo, em nome da democracia.

Portanto, com fim do Estado Novo e, consequentemente, a queda do império do DIP e no Pará do DEIP, o carnaval tomava novos ares, a imprensa assumia novamente para si a responsabilidade sobre os concursos carnavalescos, os antigos espaços de folia carnavalesca renasciam para os concursos, novos espaços se estabeleciam, como o Bosque Rodrigues Alves. Assim o carnaval belenense ganhava fôlego, adquiria importância e efervescência conquistada ao longo dos tempos, ainda que tivesse o intuito de provocar em todos os brasileiros um sentimento de patriotismo advinda da vitória do Brasil na guerra.

³³⁴Jornal *Folha do Norte*, 10 de fevereiro de 1946, p. 02.

CAPÍTULO 3 - RANCHO NÃO POSSO ME AMOFINÁ: HISTÓRIA, MEMÓRIAS E RESISTÊNCIA NO CARNAVAL BELENENSE.

3.1- O RANCHO NÃO POSSO ME AMOFINÁ: MEMÓRIAS DE UMA HISTÓRIA DO CARNAVAL BELENENSE.

De acordo com Soihet³³⁵, as escolas de samba, ao se tornarem manifestação máxima do carnaval carioca, marcaram o transbordamento da cultura popular no Rio de Janeiro. Em Belém, com o surgimento da primeira escola de samba *Rancho Não Posso me Amofiná* os segmentos populares que por tanto tempo foram criticados e afastados das folias carnavalescas de rua, afirmaram-se. Logo, a origem, ascensão desta escola nos mostra como as culturas populares conseguiram garantir e promover sua participação nas vias públicas da cidade.

No final do século XIX, a cultura e os valores dos populares, como os vários cordões e bois-bumbá em Belém, traziam consigo imagem de atraso e barbarismo. Mesmo diante de todos os esforços para eliminar formas de expressão desses grupos, quem os mensurava desta forma, não obteve êxito. Os populares buscavam diversas formas de resistência para lutar contra a oposição e a intolerância diante de suas manifestações. Esses mecanismos permaneceram ao longo do século XX, e mesmo quando o regime do Estado Novo foi instaurado no país, os agrupamentos carnavalescos persistiram, buscando estratégias e sofrendo consequências em virtude do governo. Entre eles enfocamos a escola de samba *Rancho Não Posso me Amofiná*, pois sua história e trajetória nos permite compreender um emaranhado de relações envolvendo blocos, escolas de samba e o próprio carnaval belenense. Apresentamos o carnaval como campo de lutas marcado por relações de conflito e resistência. Entender a história da escola e sua relevância para o carnaval da cidade nos possibilitou perceber esse jogo de cooptação e resistência a qual a escola samba estava inserida.

A história do carnaval paraense, durante o período denominado era do samba, comunga-se com a formação da primeira escola de samba do Pará, o *Rancho Não Posso me Amofiná* fundada em janeiro de 1934. A escola foi idealizada por Raimundo Manito, paraense, nascido em Belém em 04 de Março de 1908, conforme mencionamos anteriormente. Entender a trajetória desse jovem comunista que sonhava em criar uma escola de samba aos moldes das escolas do Rio de Janeiro possibilita-nos abranger imbricadas relações de negociação e resistência no carnaval. Para discorrer sobre esse personagem e sua escola de

³³⁵SOIHET, 1998, p. 120.

samba utilizaremos como base, entre as várias fontes utilizadas, entrevistas com participantes da escola, entendendo, portanto, a memória oral, registrada através de entrevistas dos tipos “relatos orais” e “histórias de vida” como lembranças que podem contribuir para a compreensão do carnaval belenense³³⁶.

No rastro de indícios sobre o *Rancho*, entrevistei João Manito, filho de Raimundo Manito, em outubro de 2011, tentando, a partir de suas lembranças, conhecer mais sobre a participação do pai no carnaval belenense, uma vez que era recorrente em minhas fontes a presença de Raimundo Manito, como organizador da escola de samba *Rancho Não Posso me Amofina*.

Comecei a entrevista com uma pergunta simples para que iniciássemos o diálogo, uma vez que aos 75 anos João Manito tinha vivido muitos carnavais e vivenciado ao lado do pai muitas experiências relevantes para minha pesquisa. A pergunta dizia respeito ao pai, Raimundo Manito, e a resposta veio de imediato:

O meu pai foi para o Rio aos 20 anos de idade, ele transferiu para o Rio de Janeiro, foi trabalhar né não tinha profissão definida, ele era, a profissão dele era ferreiro, de ferro trabalhava com ferragem (tosse duas vezes) ele procurou, trocou de trabalho e conseguiu num estaleiro no Rio de Janeiro, no estaleiro de Niterói fim de 28 pra 29 ano (...)³³⁷.

A resposta apresentou-se na contramão do que esperava ouvir de João Manito. O narrador não conta a história da vida de seu pai de forma cronológica, mas em ciclos, indo e vindo. Logo nas primeiras frases percebe-se este movimento, a referência espacial e temporal de João Manito em relação a seu pai não estava no nascimento, nem na cidade de Belém. Para João, a história do pai começava no Rio de Janeiro, onde os primeiros acontecimentos marcaram a vida profissional, política e carnavalesca daquele homem, sendo visível a tentativa de se falar do pai a partir dos acontecimentos positivos.

Raimundo Manito nasceu em Belém no dia 04 de março de 1908, filho do casal João de Deus Manito e Domingas dos Santos Manito, viveu sua infância e adolescência naquele município, onde passou dificuldades. Aos 20 anos, em 1928, viajou para o Rio de Janeiro em busca de melhores condições de vida e ao chegar ao Rio de Janeiro conseguiu emprego num estaleiro naval na Companhia Lage de Navegação, posteriormente incorporada à Companhia de Navegação Costeira. Lá trabalhou e conheceu várias pessoas, principalmente do meio operário. Nesse período conheceu e se vislumbrou com as ideias comunistas, ao ponto de em 1929, aderir ao partido comunista. No Rio de Janeiro Raimundo Manito adentrou ao partido

³³⁶PORTELLI, Alessandro. Tentando Aprender Um Pouquinho: algumas reflexões sobre a ética na História Oral. *Revista Projeto História*, nº 15: Ética e História Oral. São Paulo: Educ, 1997, p. 17-19.

³³⁷Entrevista realizada com João Manito em 03 de Outubro de 2011 em sua residência.

comunista e a tentativa de mostrar a relevância disso na vida do pai, se fez presente ao longo de toda a entrevista, a necessidade de apresentar o pai como uma figura política, como aquele que “conseguiu emprego através do partido, do partido comunista”. O fato de se relacionar com pessoas em contato direto com o partido, através do emprego no estaleiro é, na memória de João Manito, um marco decisivo na constituição do pai político. E, principalmente, a convivência com Cândido Aragão:

Cândido Aragão né, fuzileiro naval foi morar na pensão aí pegou a amizade (tosse) acho que foi daí que surgiu digamos assim as ideias políticas de meu pai, meu ai só estudou até o ginásial, fez o curso primário depois ele entrou para o ginásio e a mãe dele morreu e aí, acabou, ele não teve mais condições de estudar eu não sei, eu sei que o avô era estivador, eu não sei qual era a profissão de seu pai eu não me alonguei sobre isso e com a morte da mãe aos 15 anos ele parou de estudar, aí ele foi estudar era forte, ele sempre foi fortão ele (tosse)...

Cândido Aragão, na narrativa de João Manito, foi o referencial na vida intelectual do pai, foi quem levou ao pai as ideias políticas. A relevância que João Manito dá a esse personagem é muito significativa. O que se percebe, em princípio, é o atrelamento da figura do pai a uma outra espacialidade, o Rio de Janeiro, o ambiente onde se formou pelo contato com Aragão, pela participação no partido comunista, um ambiente culturalmente diferenciado do belenense e, consequentemente, onde poderiam ter emergido ideias, a possibilidade de uma evolução política, intelectual e carnavalesca. No entanto, isso só foi possível graças a amizade com Aragão. É como se, simbolicamente, para João Manito seu pai tivesse nascido ali, no “ventre” de Aragão, gestado pelas leituras e debates trazidos pelo amigo.

A relação com Cândido Aragão iniciou-se quando Raimundo Manito passava dificuldades no Rio, situação agravada com a queda da bolsa de valores de Nova Iorque, repercussão em âmbito internacional, afetando inclusive o Brasil. Naqueles tempos difíceis Raimundo Manito perdeu o emprego tendo que se mudar para uma pensão mais modesta no bairro da Saúde, onde dividiu o aluguel de um cômodo com o jovem Cândido Aragão, estabelecendo assim amizade, tornando-se o amigo, o companheiro e o professor nas discussões sobre comunismo.

Acerca do Aragão ele continua:

Então a amizade com o Aragão rendeu muitos frutos porque o papai conheceu a filosofia marxista através do Aragão, o livros que ele leu era tudo em francês, o Capital por exemplo, o Capital eu nunca consegui entender aquele livro, só depois que eu entendi o Capital depois da tradução de um brasileiro esmiuçando o que Marx queria dizer em cima disso, o papai não, entendia, o papai não tinha cultura nenhuma, mas o Aragão não (tosse)..

João Manito novamente se reporta a Aragão como um sujeito culto, aquele que muito ensinou a seu pai. João buscar apresentar um pai em transformação cultural, incorporando vivências. O pai é apresentado com o marco antes e depois da convivência com Aragão. No primeiro momento o pai, como um sujeito sem cultura³³⁸, que não possuía nível escolar, intelectual e, no segundo momento, o pai pós-Aragão, que conheceu a filosofia marxista, colheu frutos a partir da convivência com um intelectual. E é a esse segundo momento que João Manito quase sempre se reporta ao longo da entrevista, dando pouco enfoque as lembranças referentes aos anos que antecederam a ida do pai ao Rio de Janeiro. Assim, a atitude de João Manito ao falar do pai estivador, opositor do regime, pertencente ao partido comunista corresponde a um marco de memória.

Nesse primeiro momento da entrevista, João Manito se preocupou em discorrer sobre os cinco anos de estadia do pai no Rio de Janeiro. Partindo de outra temporalidade, ele começou falando do pai na fase adulta. A infância do pai que, teoricamente, poderia ser o começo da entrevista só foi mencionada para reforçar a ideia da ida para o Rio de Janeiro, sinal de transformação para homem político e carnavalesco.

Assinalar estes aspectos da entrevista pode parecer, a primeira vista, descontextualizado da temática em questão, entretanto é fundamental para entendermos que trabalhar com memórias não é coletar dados. Nossos entrevistados não são uma caixa de informações prestes a dizer o que queremos, ou não, ouvir. Por mais que na entrevista meu intento fosse compreender sobre a participação do Raimundo Manito no carnaval belenense, o que meu entrevistado estava se propondo a dizer era a vida política do pai. E Neste momento perceber os múltiplos aspectos que João Manito se propunha dizer poderia ser tão importante quanto falar do pai carnavalesco.

Ao discorrer sobre o retorno do pai à cidade de Belém, João Manito nos permitiu entender a organização e a fundação da escola de samba *Rancho Não Posso me Amofiná*, dando enfoque a relação político-carnavalesca de seu pai na cidade e a importância do carnaval do Rio de Janeiro para a compreensão e assimilação do carnaval de rua por parte de Raimundo Manito. A relação do pai com o carnaval começou no Rio de Janeiro:

No Rio de Janeiro ele conheceu, ele foi morar na Saúde, pra Saúde era um passo onde tinha o carnaval, então ele conheceu as primeiras escolas de samba em 32,33, assimilou aquele carnaval como era o carnaval de rua (...).

³³⁸Raymond Willians sobre o uso mais geral do termo desenvolveu-o no sentido de se entender cultura como o cultivo da mente.

A temporalidade na qual Raimundo Manito viveu no Rio de Janeiro coincide com o momento das primeiras escolas de samba se formando e os ranchos se disseminando pelo carnaval carioca, principalmente nos bairros portuários que receberam grandes levas de migrantes. Um desses bairros era o *Saúde*, que segundo Soihet³³⁹, era onde se concentravam os primeiros ranchos no Rio de Janeiro trazidos pelas massas de cativos e libertos migrantes da Bahia. Segundo a historiadora, o compositor Ismael Silva sugeriu que aquele grupo de amigos, comparado aos demais sambistas era integrado por professores e, portanto, constituíam uma escola de samba³⁴⁰. Logo, o fato de Raimundo Manito ter morado em um bairro fortemente marcado pelos ranchos, ter vivenciado esse momento do carnaval carioca, onde inclusive assistiu ao desfile inaugural das escolas de samba pioneiras na Praça Onze durante o carnaval de 1932, constituiu ambiente propício para a assimilação do carnaval e, posteriormente, para a idealização de seu rancho em Belém, à moda carioca.

Assim, no final de 1933, regressou a Belém e no carnaval de 1934 fundou a primeira escola de samba do Pará, o *Rancho Não Posso me Amofiná*, no Jurunas. O bairro onde havia morado com os pais e passado parte da infância era o território na qual se propunha formar a escola. A história da formação do bairro confunde-se com a história da formação do Rancho, por isso escola e bairro muitas vezes se confundem, sendo apresentados como correspondentes a um mesmo lugar. Por isso o bairro é conhecido como *Jurunas* por alguns e como *bairro do Não Posso* por outros.

O bairro Jurunas surgiu como um prolongamento da Cidade Velha a partir da Travessa do Jurunas. Segundo Rodrigues (2006), o bairro que então se constituía sobre terreno alagadiço, cortado por braços de igarapés ligados ao rio Guamá não dispunha de qualquer infraestrutura. Nas décadas de 1920 e 1930, os problemas relacionados a falta de estrutura e limpeza das regiões periféricas de Belém - como no bairro Jurunas - eram evidentes, como podemos observar em uma coluna da revista *Belém Nova* de 1927:

Invariavelmente, todas as manhas é a travessa 22 de Junho, perímetro compreendido entre as avenidas Cypriano Santos e Gentil Bittencourt, mimoseada com uma turma de zelosos homens da limpeza, a fazer mathodicamente, o seu chão vermelho ultimamente empedrado. E volta e meia as árvores desse perímetro, como gente que se preza, recebem a visita de seus fígaros de nova espécie e ficam com a cabelleira verde sob a forma irreprensível de moderno pelladinho á Rudolph Valentino. Muito bonito isto. Muito bonito, mesmo. Applaudível. Mas porque só nesse perímetro, e não nos demais, há esse excesso de zelo, todo esse cuidado tão regular que dá para dar na vista? Mas porque ao passo que alli a rua tão bem cuidada é, em outros trechos da cidade, justamente onde a limpeza se faz necessária, os senhores de limpeza jamais aparecem, deixando que o próprio capim do leito das ruas avance a altura de verdadeiros furáceos yankees? ... O pobre bairro do Jurunas, e

³³⁹SOIHET, 1998, p. 88.

³⁴⁰SOIEHT, 1998, p.126.

outros, estão relegados ao eterno despreso, enquanto só esse trecho da 22 de Junho é tão zelosamente tratado. Será porque justamente nesse perímetro residem, enfileirados, um juiz de direito, um major da F. P e um benemérito irmão do S. Exc.? Só sendo.³⁴¹

O comentário feito por um cronista da revista *Belém Nova* mostra o descaso das autoridades vigentes com as regiões mais pobres de Belém, que continuavam sendo motivo de desconforto da população. Por isso a chamada de atenção do cronista para “o pobre bairro do Jurunas... relegado ao eterno desprezo”, sem nenhuma autoridade vivendo em suas ruelas. É válido ressaltar que o termo jurunense surgiu pela primeira vez no jornal local em 1936³⁴², sendo a referência ao bairro já presente desde a década de 20 como observamos no fragmento acima. Apesar das precárias condições, o Jurunas adentrou ao século XX se consolidando num dos bairros mais expressivos da cidade. Neste período começou a se formar a escola de samba *Rancho Não Posso me Amofiná*.

No momento em que inúmeras imagens eram produzidas sobre o bairro e seus moradores, tanto pela população local quanto por visões geradas fora do bairro, atribuindo ao mesmo uma identidade própria, ainda que de forma pejorativa, mas que poderiam ser percebidas principalmente nos dias festivos em que o bairro se transformava. Os “de fora” criavam representações negativas, os “de dentro”, viam um bairro festivo de compadres e amigos formando uma rede de sociabilidade, orgulho de ser Jurunense e ter em seu território as principais manifestações culturais existentes na cidade.

Neste território surgiu a escola de samba, um bairro pobre formado por ruas estreitas e alagadiças, mas que possuía um brilho festivo, encantando moradores, que viam o bairro pela ótica da festa e não da violência, tão marcantes nas notícias jornalísticas.

Esse olhar é perceptível nas palavras de José Ribamar Oliveira em entrevista:

(...) o carnaval era muito animado, ainda é mais naquele tempo era muito melhor no seguinte caso, porque não havia violência e outro as famílias se reunião, os moradores faziam assim alugavam um caminhão nesse tempo usava muito caminhão tipo pau de arara né, então alugava, enfeitava tudo e arrumava 3 músicos fáim tocando fáim embora pela cidade, (...).³⁴³

A visão de Ribamar nos apresenta o olhar de quem via o bairro desconstituído de violência, apresentando uma vida festiva que fervilhava no bairro, uma dinâmica de organização que envolvia vários sujeitos históricos, um sentimento de pertencimento ao

³⁴¹Revista *Belém Nova*, 30 de Agosto de 1927, p. 08.

³⁴²RODRIGUES, 2010.

³⁴³Entrevista realizada com José Ribamar Oliveira, morador do bairro Jurunas, 75 anos.

bairro. Por isso, os moradores são apresentados como sujeitos ativos da construção do carnaval, sendo este uma prática que ligava sujeitos em redes de sociabilidade contribuindo para fortalecer sua relação com o bairro.

No entanto, o primeiro contato com a escola de samba não impactou aceitação. Para João Manito apesar de o pai tentar trazer a novidade do Rio de Janeiro, não houve uma aceitabilidade dos foliões belenense mediante o “novo” carnaval, uma vez que:

quis implantar em Belém mas o pessoal não aceitou muito porque até então quem fazia batucada na rua era boi-bumbá, aí um carnaval que saía batucando no carnaval aí chamou a atenção, aí passou a ser sinal de deboche, parece debochar dos brincantes porque estavam batendo aí falavam lá vai o boi de Manito, o boi do Manito, então ele criou a escola de samba³⁴⁴.

Chama-nos atenção a não aceitabilidade do novo carnaval trazido por Manito em virtude da comparação estabelecida com o boi-bumbá. Quando Raimundo Manito criou o *Rancho Não Posso Me Amofiná* no início da década de 30 os cordões e os bois-bumbá - um folguedo junino cuja origem remonta a experiência da escravidão africana na Amazonia³⁴⁵ -, eram predominantes nas ruas da cidade com suas manifestações, gerando dúvida entre a população belenense. Esses boi-bumbás tinham como prática sair batucando pelas ruas da cidade conduzidas por ritmos e danças. Logo, ao ser criada a escola de samba rancho não posso me amofiná foi associada de imediato a essa manifestação, como mais um boi bumbá a ser criado na cidade, e não como um agrupamento carnavalesco que trazia novos elementos as folias carnavalescas. Assim, é perceptível como o boi-bumbá era mal visto por uma parcela da sociedade belenense e como uma prática carnavalesca que se assemelhasse a ela tenderia a ser criticada.

No entanto, a partir de sua primeira aparição em 1934 o *Rancho Não Posso me Amofiná*, como uma novidade no carnaval belenense, atraiu a população e o gosto da juventude. Logo, as Ruas Caripunas com a Travessa Honório José dos Santos onde se encontrava a sede da escola passou a ser espaço da folia no bairro Jurunas. A escola consolidou íntima relação com o bairro, congregando grande quantidade de pessoas das regiões adjacentes. Entretanto, diferente do que aconteceu no Rio de Janeiro, onde quase a totalidade de agremiações emprestava dos bairros a denominação³⁴⁶, em Belém ocorreu o inverso, a escola de samba adquiriu tanta notoriedade entre os habitantes do bairro que o local

³⁴⁴Entrevista realizada com João Manito em 03 de outubro de 2011 em sua residência.

³⁴⁵SALLES, 2004, p.193.

³⁴⁶LEOPOLDI, José Sávio. **Escola de samba, ritual e sociedade**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010, p. 72.

passou a ser chamado pelos moradores como bairro do *Não Posso*, emprestando ao bairro sua denominação.

Assim, ao se tornar uma organização mantenedora de valores sociais de grupos participantes/envolvidos, a escola também se definia como um indicador de reconhecimento grupal, uma vez que atuar na escola aproximava indivíduos, identificados como pertencentes a um mesmo universo social. Assim, entende-se que para alguns participantes, a escola era vista como uma família.

Quem nos apresenta a escola partindo desta ótica é José Ribamar Oliveira, presidente da Velha Guarda, cuja trajetória de vida entrelaça-se à história do *Rancho*, como depreendemos de suas lembranças:

A minha história, eu participei desde que eu vim morar aqui pro Jurunas eu tinha três anos, a minha mãe, esse negócio do mercado aqui do Jurunas, naquele tempo só tinha um mercado ali no Jurunas, naquele tempo só tinha um mercado e um mercado lá na Batista Campos e o Ver-o-peso lá, então ela se deu com a esposa do Manito, ela consegui a permanência para assistir os ensaios e a gente vinha assistir os ensaios, ajudava nas fantasias a gente acompanhava as vezes acompanhava, aí eu fui crescendo, fui crescendo, fui atrás do rancho, rancho, teve uma vez que eu fugi até no passado pra ir atrás do rancho, uma vez eu até apanhei porque eu não disse nada, quando eu cheguei era muito tarde e a mamãe preocupada e eu estava pro rancho, aí pronto cresci né, rapazinho com 14, 15 anos já saía sem falar e depois eu comecei a sair em 65 já saía na escola, já era adulto mais um pouco já saía e depois quando foi em 79, 78 quando foi o Bosco Moisés a equipe que trabalhava me apresentaram pra ele, disseram é bora, bota ele para diretoria, aí já passei a ser diretor e passei a sair na comissão de frente naquele tempo era só os diretores, os mais antigos que saíam na comissão de frente, depois eu passei pra conselheiro, o José Moura que era presidente do conselho me pôs pra trabalhar com ele lá eu fiquei até hoje³⁴⁷.

Oliveira, traçando sua passagem pela escola de samba desde a infância, nos conduz à constituição do *Rancho* com apoio do bairro, pelas mãos de seus moradores, que colaboraram no crescimento da escola tornando-a a mais premiada escola de samba de Belém. Moradores estes que têm a escola como parte da vida, dedicando tempo e trabalho para que esta permaneça viva no carnaval paraense. Oliveira dedicou parte de sua vida envolvido nas atividades da escola e ainda hoje vive pelos corredores da escola aprendendo e ensinando a arte carnavalesca. Por isso, reportando-se hoje ao *Não Posso me Amofiná*, afirma:

Até hoje eu fico satisfeito, o rancho é uma família, uma família de verdade, uma família que sabe levar os outros, ele é bem querido em toda parte, até então graças a Deus, sei falar, me dirigir, toda a realidade que acontece, eu acho que eu tenho boa amizade, eu tenho boa amizade aqui graça a deus, a minha esposa é ranchista, ranchista doente também, deu tudo certo. (risos). É ranchista, remista e flamenguista, e graça a deus nós estamos levando aí, já benemerita da velha guarda,

³⁴⁷Entrevista realizada com José Ribamar Oliveira, morador do bairro Jurunas, 75 anos.

aqui tem consultório dentário, tem atendimento ao público e tal e enquanto eu tiver vida e saúde nós estamos aqui no rancho.³⁴⁸

Para Ribamar, a escola de samba constituiu reduto de convivência e de identificação social, sendo espaço de lazer, mas também um ambiente social de parentesco, onde cada participante fazia parte da família, carinhosamente denominado ranchista. Ser ranchista é pertencer a uma nação, tal como a nação Flamenguista e Remista, os dois times assinalados por Ribamar na entrevista, como meio de compreender o patamar de paixão pela escola³⁴⁹.

Entre os entrevistados é comum esta identificação com a escola, sendo apresentada como parte da história, da vida, principalmente quando se reportam aos tempos de infância. Como nos apresenta em suas lembranças João dos Santos:

A família inteira, minhas irmãs participou viu, quando ele começou, quando ele começou era uma casa lá em cima tinha duas casas juntas, ele morava numa e a outra era uma sede, então eu era um molecote eu saía carregando aqueles, fazia uma borboleta e desenhava, fazia de papelão pregava um pau atrás e saía do lado da escola era muito bonito,(...) Eu ia com meu pai e minha vó, tenho uma vó que já morreu né que é a mãe do meu pai, aí fámos nós dois atrás do rancho ia embora, era muito bom, muito gostoso, mas hoje tudo é moderno, tudo se modificou né, então.³⁵⁰

As lembranças de João dos Santos apresentam o envolvimento do bairro com a escola de samba, pois desde pequeno muitas crianças eram incentivadas pela família a participarem do carnaval realizado pelo *Rancho Não Posso me Amofiná*, o que justifica a afirmação de que foram levados para o rancho, ou que sua trajetória começou e nunca mais se afastou do rancho, deixando entrever a ideia do Rancho como algo maior que uma escola de samba, como símbolo de pertencimento ao grupo. Suas lembranças remontam a um tempo nostálgico onde o carnaval era diferente, animado, vivo, buscando mostrar a superioridade do antigo em relação ao novo, movimento que se opõe frontalmente à ideia de inovação constante. Na visão do narrador, os desfiles das últimas décadas foram expostos de forma negativa, detentoras de um carnaval que mudou, não tão “gostoso” como o de outrora.

³⁴⁸Ibidem.

³⁴⁹Ainda que Não posso me Amofiná seja uma escola de samba, se convencionou chamar pelos seus participantes de rancho, rancho Não Posso me Amofiná, sendo até hoje conhecido por este nome.

³⁵⁰Entrevista concedida por João dos Santos, 76 anos.

3.2 O RANCHO NÃO POSSO ME AMOFINÁ E A FOLIA CARNAVALESCA BELENENSE.

Uma vez idealizada por Raimundo Manito, a *Não Posso me Amofiná* seduziu os habitantes do bairro Jurunas, que a cada ano incorporavam a escola mais integrantes, transformando-a na mais numerosa e representativa escola de samba da cidade. A trajetória foi de muita luta e busca pelo reconhecimento, chegando até os dias atuais como a mais antiga escola Belém. A paixão está impressa nas memórias dos entrevistados, nas fotografias antigas e nas páginas de alguns jornais guardados como recordação por João Manito, trazendo fragmentos de um momento da história deste grupo carnavalesco.

Quando Raimundo Manito resolveu criar uma escola de samba o bairro Jurunas era pequeno, de pouca visibilidade na cidade, a não ser pela imagem de bairro festeiro, construída desde o século XIX. Neste cenário Raimundo Manito se propôs criar a escola, mesmo com todas as dificuldades. O espaço escolhido foi sua própria casa, utilizada como habitação e recanto dos ensaios para os dias de folia, como evidenciamos na entrevista com João Manito:

Ensaiava aí dentro da casa durante muitos anos, me entendi com o rancho dentro de casa já (tosse) esse era o casarão, a casa do rancho, hoje em dia não, tá bonito tal, mudou já, até foi derrubada, nós vendemos essa casa. Essa é a história do Manito. Eu fui uma das poucas pessoas no Brasil que nasceu dentro de uma sede de escola de samba, é eu nasci num quarto, fui nascido e criado ali, os primeiros contatos, os primeiros sons que eu ouvi na minha vida, primeiros sons foi da batucada da escola de samba, lógico que foi, tenho certeza (risos)³⁵¹.

Nas lembranças de João Manito há um transitar entre a história de seu pai e sua própria história, narrando em alguns momentos em terceira pessoa *Ensaiava aí dentro*, em outros em primeira pessoa, *Eu fui uma das*. Essa mudança pode trazer indícios da tentativa de João Manito mostrar que sua experiência no carnaval também é significativa, pois ele nasceu como poucos, ouvindo o batuque de uma escola de samba. As memórias sobre a casa como palco de organização carnavalesca do *Rancho Não Posso Me Amofiná* são marcantes nas lembranças de João Manito. Nestas, caminha a memória entre o passado e o presente, uma vez que a memória é construída no presente. Por isso, a *casa do rancho* é comparada a um

³⁵¹Entrevista realizada com João Manito em 03 de outubro de 2011 em sua residência.

novo espaço, mais bonito, diferente da casa de apenas quatro cômodos que abrigou por muitos anos o rancho.

Acerca desta casa João Manito nos presenta minuciosamente como se transformava em espaço para o carnaval:

a casa tinha uma sala, tinha uma alcova que era outro quarto, tinha uma varanda, tinha dois quartos, dois quartos e a cozinha quando chegava o carnaval papai eliminava um quarto pra aumentar espaço pro ensaio e ficava um quarto pro casal, cinco filhos e papai e mamãe, tudo dentro desse quarto.

A dedicação de Raimundo Manito em levar sua escola ao carnaval realizado na cidade requeria esforço, envolvia a família inteira. Mudava-se a rotina da família, transformava-se o espaço da casa, tudo para que a bateria ficasse afinada e os membros da escola tivessem espaço para a confecção das fantasias. Por isso, nos meses próximos ao carnaval a casa ficava movimentada. A intimidade da casa era invadida durante meses pelos membros da escola que lá se estabeleciam para prepararem o que seria levado à avenida no carnaval. Estes detalhes nos informam sobre laços de solidariedade existentes entre os moradores do bairro e a escola, mesmo quando a escola não tinha sede própria, não passando de um grupo de foliões. Posteriormente, com muito esforço e trabalho o *Rancho Não Posso Me Amofiná* conseguiu comprar a primeira sede, em 1963, que por muitos anos foi reduto dos ranchistas, como são chamados os membros do Rancho.



Figura 7: Primeira sede do *Rancho Não Posso Me Amofiná*.
Fonte: Acervo Particular de João Manito.

Nesta imagem é possível visualizar alguns participantes assíduos do Rancho: Manolo, Lucas de Magalhães, Colher, Filomeno Barata, Teodorico, Mario Barros, e no meio, de branco Raimundo Manito. Esta era a equipe apoiadora de Raimundo Manito na elaboração de enredos e na condução da escola. Percebemos a simplicidade da estrutura do barracão, o chão de terra batida diferente das sedes de outras escolas de samba da cidade. Essa simplicidade - da escola e do seu bairro -, foi duramente criticada por outras escolas que não cansavam de provocar e zombar Raimundo Manito e sua escola.

É o que nos apresenta o entrevistado Luiz Guilherme, ao relembrar um dos sambas cantados como crítica à figura de Raimundo Manito e, principalmente, à escola *Rancho Não Posso Me Amofiná*. O samba “Deixa de bafo mulato” nos apresenta elementos importantes para análise:

Deixa de bafo mulato
 Deixa de bafo mulato
 Já tens idade pra pensar
 Dá a César o que é de César
 Toma jeito
 Reconhece o teu lugar
 Estais com a mão calejada
 De tanta pancada
 Isso é missão de bacharel
 Mulato aprende a civilidade
 Chegou a universidade tira logo o teu chapéu.³⁵²

De acordo Luiz Guilherme, participante ativo da escola *Tá Feio*, a autoria do samba era de Paulo Roberto, presidente da então *Escola de Samba Boêmios da Campina*. Este, durante sua administração, transformou o nome da escola em *Universidade Boêmios da Campina*. Em seu mandato os conflitos com a então escola *Rancho Não Posso Me Amofiná* se davam no campo carnavalesco, as disputas pelos títulos no carnaval belenense deixavam os ânimos acirrados, sendo comum organizarem combates entre os compositores, no âmbito do samba. No caso do *Rancho*, a composição tentava atingir diretamente a figura de Raimundo Manito por ser um negro condutor de uma escola samba da região do subúrbio. O título do samba já se propunha a isso, mostrando o quanto a atuação carnavalesca de Raimundo Manito incomodava outras escolas, por trazer um carnaval crítico diferente das formas carnavalescas a qual o povo belenense estava acostumado. Críticas, ridicularizações e inferiorização eram adjetivos que outros grupos carnavalescos utilizavam para diminuir a importância e atuação da escola, sem, no entanto, obter êxito.

³⁵²Samba cantado por Luiz Guilherme em entrevista realizada dia 01 de outubro de 2012 em sua residência.

No entanto, a ousadia da *Universidade da Campina* não ficou sem resposta. Segundo Luiz Guilherme, o *Rancho*, através de Raimundo Manito respondeu com o seguinte samba:

Mandastes eu tirar o meu chapéu
O teu gesto não foi muito legal
Não culpo pelo teu erro universidade
A ela meu respeito e consideração
Disseste que me falta educação
Porém eu sei que a ti falta também
O que tu tens não é uma coisa rara
É marmelada meu amigo está na cara
Quanto a idade tu tens muita razão
Já estou envelhecendo mais resolvo meu papel
Mas na hora do julgamento final
Tua marmelada é difícil outra igual³⁵³.

As respostas de Raimundo Manito às críticas impetradas por Paulo Roberto pautaram-se no que Raimundo denominou “marmelada”, o possível beneficiamento da escola no carnaval por constituir-se de vários patrocinadores, conquistando júris e jornalistas nos concursos realizados na cidade. No entanto, os sambas permitem perceber uma produção local significativa, preocupada em traduzir problemas do cotidiano, em ritmo, no ritmo do samba. Concordamos com a perspectiva de Antônio Risério (2004) em que a linguagem nasce do ritmo, ou pelo menos todo ritmo implica ou prefigura uma linguagem.

Assim, mesmo com obstáculos, o *Rancho Não Posso Me Amofiná* continuou se organizando e levando a avenida um número significativo de brincantes, despreocupados com críticas, se doavam à animação para que a escola pudesse abrilhantar no carnaval. Essa participação ativa no carnaval fez-se presente desde os primeiros anos da escola nas ruas. No carnaval de 1935 a escola se destacou trazendo um número significativo de foliões, como evidenciamos na imagem abaixo.

³⁵³Samba cantado por Luiz Guilherme em entrevista realizada dia 01 de outubro de 2012 em sua residência.



Figura 8: Rancho Não Posso Me Amofiná em 1935.
Fonte: Acervo Particular de João Manito.

A escola de samba se apresentava como uma unidade complexa, o desempenho devia-se ao equilíbrio do conjunto de seus elementos. À primeira vista, cremos ser um todo homogêneo, sendo difícil pensar as várias partes que formam o conjunto da escola de samba. No entanto, à medida que nos propomos seguir o rastro da observação mais detalhada, enxergamos em seus componentes a riqueza das particularidades que compõem a escola de samba. Nesta fotografia é possível perceber estes elementos relevantes.

A escola desfilou com um painel que trazia um sol aberto com o título “O Rancho pede passagem” marcando o carnaval de 1935, mostrando elementos diferentes aos olhos do público. Raimundo Manito revolucionou o carnaval belenense, primeiro por trazer o título *Rancho* no nome da escola, ainda incomum para os habitantes da cidade, acostumados apenas com cordões e blocos; por outro, ao trazer uma escola organizada a exemplo do que se fazia no Rio de Janeiro e principalmente por apresentar um carnaval crítico, ainda que esta estivesse subentendida nas letras dos sambas.

Se observarmos a fotografia, veremos como o *Rancho* estava constituído, e de imediato o que nos chama a atenção é a presença da figura do diabo, à frente da escola. O diabo não era uma novidade no carnaval belenense, muitos grupos de mascarados traziam-no como elemento, mas não era visível em blocos carnavalescos, tornando-se uma novidade para a cidade, se popularizando entre os blocos. No entanto, o mais significativo é a presença de uma bateria organizada. Em Belém, entre as décadas de 30 e 40, era comum os blocos terem

instrumentistas conduzindo foliões pelas ruas, entretanto nenhum deles possuía uma bateria aos moldes das escolas do Rio de Janeiro. Quando Raimundo Manito decidiu trazer sua escola de samba à rua inseriu elementos incorporados do carnaval do Rio de Janeiro, ainda que estes tenham sido ressignificados em solo belenense. Dentre eles, a importância de uma bateria para a escola de samba. Em todos os carnavais Manito preocupava-se em trazer bem caracterizado esse elemento da escola, como o destaque dado aos membros da bateria caracterizados de calça, paletó e boné.

Essa forma de se vestir era típica das primeiras escolas de samba surgidas no Rio. De acordo com Soieht³⁵⁴, na Portela, nos primeiros anos as fantasias eram simples, os homens usavam tênis, paletó geralmente de cetim na cor da escola, calça branca e boné. Logo, Raimundo Manito buscou trazer elementos deste carnaval a Belém, numa tentativa de associação, ou poderíamos dizer “carioquização” do carnaval belenense, mas como evidenciamos ao longo deste trabalho, ainda que tenha incorporado elementos do carnaval do Rio de Janeiro o carnaval belenense tem no certe de sua constituição elementos da cultura local.

Outro componente importante popularizado pela escola de samba foi a produção de sambas compostos pelos próprios sambistas da escola, algo incomum entre os blocos existente. Assim, o *Rancho Não Posso Me Amofiná* trazia a cada ano um samba diferente, composto pelos participantes da escola, desde 1935, logo no primeiro desfile oficial. Com esses sambas a escola concorria em concursos patrocinados por um dos órgãos da imprensa belenense, O Estado do Pará, concurso que se tornaria comum no carnaval belenense até a criação do DEIP pelo Estado Novo, modificando o concurso. E é justamente analisando a trajetória do *Rancho* e sua participação em concursos carnavalescos que podemos entender as razões pelas quais João Manito, em entrevista, não conseguia desatrelar a figura do pai carnavalesco da imagem do pai político.

Nos primeiros anos de vida do *Rancho Não Posso me Amofiná*, entre 1934 e 1939, poderíamos que ocorreu a fase áurea da escola, participando das várias batalhas realizadas pelo *O Estado do Pará*, organizando *Assustados* e, inclusive, promovendo concursos de batalha de confete pelo bairro do Jurunas. Uma das batalhas realizadas foi comentada pela imprensa local, quando o jornal *Folha do Norte* publicou a seguinte matéria a respeito:

É uma feliz idéia que mereceu a aprovação do chefe da comuna e os aplausos dos moradores dos bairros do Jurunas, Arsenal de Marinha, Cidade Velha e Queimada. A comissão do rancho já obteve permissão para adaptar a praça com iluminação, coreto etc, a fim de que o povo as autoridades e os foliões possam assistir a um

³⁵⁴SOIHET, 1998, p. 130.

espetáculo verdadeiramente interessante. Na sede do Não Posso me Amofiná a Praça São José nº 36, de hoje em diante estarão abertas as inscrições para os concorrentes³⁵⁵.

A realização da batalha no bairro Jurunas pelo *Rancho* reflete a importância que a escola havia assumido diante da população, uma vez que vários cordões e ranchos de bairros diferentes se direcionaram ao Jurunas para participar do concurso. Tal fato mostra importância tanto em popularidade quanto em apoio financeiro, pois como vimos na notícia, à escola cabia a iluminação da praça e do coreto, o que provavelmente, foi feito com apoio de patrocinadores. Nesta batalha, participaram os cordões *Pelintras do Guamá*, *Bloco Tá Feio*, *Bloco Não é Mais é*, *Bloco Pente Fino*, *Bloco Morro de Fome mas não trabalho* e o *Rancho Não Posso me Amofiná* que não participou do concurso por ser a agremiação organizadora.

Em 1939, novamente a escola promoveu um concurso, desta vez em homenagem a Rádio Clube do Pará que inaugurava uma nova fase na radiofonia belenense, com a instalação de transmissões pela cidade - no Jurunas instalou-se à Rua Conceição esquina com a Travessa do Jurunas. Compareceram os cordões *Pelintras do Guamá*, *Bloco Batucada dos Fidalgos*, *Bloco Não é Mais é*, *Bloco Tererê não Resolve*, *Bloco Não Posso Me Alisá*, *Escola de Samba Uzinense* e, fechando a noite, a presença do *Rancho Não Posso Me Amofiná*³⁵⁶. O *Rancho* participou também de outras batalhas, como a promovida pelo *O Estado do Pará*, perdendo para a *Escola Mixta do Carnaval*, patrocinada pelas Lojas Rianil, recebendo o título de vencedora.

Neste ano a bateria da escola veio caracterizada de calça branca e camisa colorida e o tradicional chapéu de malandro, trazendo como instrumentos surdos, pandeiros, cuícas, sendo os surdos o “forte da bateria”. Na fotografia seguinte é possível observar a escola de samba com sua bateria.

³⁵⁵Jornal *O Estado do Pará*, 03 de fevereiro de 1938, p. 03.

³⁵⁶Folha do Norte, 12 de fevereiro de 1939, p. 03.



Figura 9: Rancho Não Posso Me Amofiná em 1939.
Fonte: Acervo Pessoal de João Manito.

Além da bateria, é importante observar também a presença de homens travestidos de mulher, a maioria vestido de baiana, figurino comum no carnaval belenense, principalmente nos blocos e que neste momento começavam a fazer parte das escolas de samba. Percebe-se o entrecruzar de elementos carnavalescos de blocos nas escolas de samba: os travestidos e a figura do diabo são apenas alguns desses elementos que passam a compor o cenário das escolas. Entretanto, com a criação do DEIP na década de 40 esse tipo de travestimento, foi proibido no carnaval, o que levou inclusive o Rancho a deixar de apresentar esse tipo de caracterização carnavalesca, mesmo se tornando popular entre os foliões da cidade.

Passada a década de 30, a seguinte não seria tão tranquila. A participação do *Rancho Não Posso Me Amofiná* se tornaria cada vez menos visível na imprensa belenense, o que não implica enfraquecimento da escola, sendo ao que parece um problema na posição política assumida pelo fundador Manito.

3.3 O RANCHO NÃO POSSO ME AMOFINÁ E A RESISTÊNCIA AO ESTADO NOVO.

Raimundo Manito, ao retornar a Belém após sua passagem pelo Rio de Janeiro, foi trabalhar no cais do porto como estivador engajando-se na atividade partidária clandestina. De

acordo com Oliveira³⁵⁷, em 1935 foi destacado para várias tarefas relacionadas a campanha da Aliança Nacional Libertadora (ANL) participando de comícios e assembleias, distribuindo panfletos e colhendo assinaturas para manifestos. A atuação política de Raimundo Manito levou inclusive a sua perseguição política.

Quando o Estado Novo havia sido implantado, extinguidos os partidos políticos na capital paraense, os comunistas não desistiram da militância revolucionária. De acordo com Oliveira (2010) continuavam introduzindo panfletos subversivos por baixo das portas das residências do centro da cidade, distribuíam manifestos volantes contra a carestia de vida ou contra o Estado Novo, sendo apreendidos nos bairros. Dentre estes comunistas estava Raimundo Manito.

Devido ao insucesso da insurreição aliancista, em 1935 Raimundo Manito teve que sair de Belém para escapar da repressão policial, refugiando-se no município de Barcarena entre os meses de dezembro e fevereiro de 1936. Apesar da repressão, continuou com sua militância até que na década de 1940, com Salvador Rangel na Chefia de polícia, novas prisões passaram a ser executadas. Segundo Oliveira (2010) no ano de 1940 foram presos Pedro Pomar, João Amazonas, Henrique Santiago, todos denunciados ao Tribunal de Segurança Nacional. Destes comunistas Raimundo Manito tinha uma relação muito próxima com Pedro Pomar, amigo de família que frequentava semanalmente sua casa, articulando ações do partido. Em 1945 Raimundo Manito foi preso acusado de propagar ideias subversivas. Não demorou a ser liberado em virtude do processo de redemocratização do país com o fim do Estado Novo.

Durante este período a escola de samba esteve presente nos principais concursos de batalhas de confete realizados pela cidade, ganhando na década de 30, inclusive prêmios. Na década de 40, por outro lado, a escola começou a ser afetada pelo envolvimento político de Raimundo Manito com o partido comunista. Acerca deste momento, João Manito em entrevista, pontua como a escola de samba foi afetada pela atuação política do pai, sendo incisivo na resposta:

Olha durante um bom período década de 40 quase todo, os concursos das escolas elas eram patrocinadas por um jornal chamado *Estado do Pará*, então os concursos eram feitos, eram batalhas de confete em vários lugares e tinha um concurso oficial que era o *Estado do Pará* que patrocinava (tosse) o rancho nunca ganhou um concurso patrocinado pelo estado por esse motivo e nem pela *Folha do Norte*, o rancho ganhou em 39 porque houve três batalhas importantes em 39, aí perdeu em

³⁵⁷OLIVEIRA, 2010, p. 401.

40,41, 42, em 43 não saiu, 44 não teve, 45 não teve, 46 teve ele perdeu, 47 perdeu, perdeu, perdeu 48, perdeu 49 só pelo estado³⁵⁸.

Se anteriormente João Manito trazia fragmentos de memória política desatrelada da memória carnavalesca de seu pai, a partir de agora, os temas política e carnaval se entrelaçam. Para João Manito o fato de seu pai ter atuado diretamente com o Partido Comunista no Pará, ter sido perseguido, preso, criou um clima desfavorável no domínio carnavalesco, uma vez que a sua escola de samba passou a sofrer consecutivas perdas nos concursos. Para João as perdas recorrentes nos carnavais dos anos 40 advinham do envolvimento político de seu idealizador. É interessante observar como na narrativa de João Manito a imprensa atuou no sentido de combater Raimundo Manito, fosse dificultando a vitória no carnaval ou na relação pessoal com os amigos jornalistas, apresentando um imbricado campo onde imprensa, carnaval e política atuavam.

Nesse sentido, João assinala como a imprensa local agia diante da postura política de Raimundo Manito:

o Paulo Maranhão aqui, se dizia anticomunista, não quero comunista na redação do meu jornal se eu souber mando por na rua, então os amigos do papai que eram jornalista quando chegavam nas ruas que viam o papai se escondiam não falavam com o papai porque com medo que alguém falasse olha o cara tava falando com o Manito lá no meio da rua, sim o Manito era visado entendeu e os jornalistas não falavam com o papai evitavam³⁵⁹.

O *Folha do Norte* de Paulo Maranhão é apresentado por João Manito como um dos jornais de grande circulação que combatia o comunismo e inclusive todos que estivessem envolvidos com o partido, sendo Manito discriminado pela imprensa local, atitude que refletia no campo carnavalesco. Por esse motivo, em várias ocasiões a escola de samba não era recebida nas redações dos jornais, como era de praxe, deixando de ser atendida pelo jornal nos dias de carnaval.

Em 1940, assinalado por João Manito como o início do período de perseguição ao *Rancho Não Posso Me Amofiná*, constituiu-se momento em que a escola perdeu os principais concursos de batalhas de confete. Neste ano, a notícia sobre a escola apareceu normalmente nos noticiários impressos pela cidade. O *Estado do Pará* apontava que o “grande” rancho *Não Posso Me Amofiná* “iria sair as ruas na cadência de seus tamborins e das suas cuícas percorrendo as várias ruas da cidade cantando os seus sambas e suas marchas puramente sua e por isso bem paraense”³⁶⁰. O jornal *Folha do Norte* trazia notícia, em 1940, de que o “Jurunas levantarão bem cedo sua escola de samba do mulato duro que não verga e com a batucada

³⁵⁸Entrevista realizada com João Manito em 03 de outubro de 2011 em sua residência.

³⁵⁹Ibidem.

³⁶⁰Ver Jornal *O Estado do Pará*, 04 de fevereiro de 1940, p. 04.

vibrando para a turma não perder a cadência”³⁶¹. De acordo com as notícias, nada de anormal estava acontecendo, todas as atividades desenvolvidas no período carnavalesco tinham espaço na imprensa belenense, mas eram nos concursos carnavalescos que se tornava visível uma certa hostilidade em relação a escola de samba.

No concurso carnavalesco de 1940 o *Rancho* perdeu o título de campeã para a *Escola Mixta do Carnaval*. De acordo com João Manito³⁶², o fato gerou protesto entre os foliões da escola que acreditavam que o júri havia privilegiado a *Escola Mixta do Carnaval* intitulando-a vencedora da batalha antes mesmo do resultado. No ano seguinte, em 1941 a diretoria do *Rancho* resolveu não participar dos concursos realizados pelo Jornal *O Estado do Pará* por acreditar que a direção deste, através de seus jornalistas, manipulava e orientava os jurados a escolherem sua escola de simpatia, em detrimento do *Rancho Não Posso me Amofiná* que não se incluía como um dos mais queridos, haja vista que não venceu nenhuma competição na década de 40 patrocinada pelo *O Estado do Pará*.

A atitude do rancho gerou comentários por parte do jornal. “A tropa do rancho desfila na batalha de hoje no Estado do Pará, mas não quer entrar no concurso, conforme deliberou sua diretoria. Que tropa desconfiada!”³⁶³

A atitude de desfilar, mas não participar do concurso era uma forma do *Rancho* chamar a atenção do jornal, por acreditar que este manipulava o resultado em benefício das escolas de sua simpatia, neste caso a *Escola Mixta do Carnaval*. Apesar da atitude, na última hora o *Rancho* resolveu participar do concurso ao lado dos blocos *Arrelia*, *Quem nos viu quem nos vê*, *Uzinense*, *Pedreirense*, *Tá Feio*, *Bandoleiros da orgia*, *Escola Mixta do Carnaval*. Sendo esta novamente campeã e o rancho *Não Posso me Amofiná* vice uma onda de insatisfação tomou conta dos foliões jurunense.

Entretanto o rancho, como seu próprio título apresenta, não se amofinou diante dos obstáculos eram impostos e a escola continuava a sair pelas ruas da cidade, entoando suas canções e trazendo cada vez mais adeptos. A visita aos jornais da cidade era uma prática comum entre blocos e escolas de samba da cidade. Chamou-nos chama que o mesmo jornal criticado pela escola é quem recebe sua visita. Podemos observar na notícia do jornal *O Estado do Pará* de 1942 um ano após o incidente:

O desacatante bloco jurunense fez-nos ontem, uma visita. Em frente a nossa redação aquela gente amiga e boa vestida em sua luxuosa fantasia com a cadencia

³⁶¹Ver Jornal Folha do Norte, 04 de fevereiro de 1940, p. 02.

³⁶²MANITO, João Jurandir. Foi no bairro do jurunas: a trajetória do Rancho Não Posso me Amofiná (1934-1999), 2000. p. 45.

³⁶³ Ver jornal O Estado do Pará de 12 de fevereiro de 1941, p.02

“batucada” entoou sua canção carnavalesca que deixa bem patente a boa vontade daquela gente que embora em menor grupo deu uma demonstração de que o paraense também sabe brincar o carnaval. Os compositores do conhecidíssimo e tradicional “Não Posso me amofiná” estão de parabéns³⁶⁴.

Percebendo o poder que a imprensa tinha no carnaval belenense o *Não Posso me Amofiná* percorria a redação dos jornais, buscando estabelecer contato permanente que lhe permitisse a pronta divulgação de seus empreendimentos, conquistando seu espaço, principalmente no *O Estado do Pará* que, ultimamente havia prejudicado a escola. Por outro lado, percebe-se a tentativa do jornal de expressar uma imagem de neutralidade em relação aos vários agrupamentos carnavalescos, por isso o elogio a escola e seus componentes. No entanto, sabia-se que a opção política de Raimundo Manito incomodava as autoridades municipais belenenses.

No ano de 1943, o *Rancho* não saiu na avenida em virtude do falecimento de João Manito, irmão de Raimundo Manito e um dos colaboradores da escola. João Manito tinha um papel importante na escola, trazendo as novidades do Rio de Janeiro. Vivendo no Rio de Janeiro, viajava esporadicamente a Belém, mas quando vinha era o responsável por trazer o que de melhor o carnaval carioca preparava para a folia, especialmente em termos de indumentária e sambas³⁶⁵.

Com o andamento da guerra o carnaval de rua encontrava-se enfraquecido, os concursos carnavalescos não puderam ser realizados, não ouve investimento por parte da imprensa e dos poderes públicos, poucos blocos e escolas de samba se fizerem presentes no carnaval. Mas os subúrbios da cidade continuavam contagiando pela euforia do período carnavalesco e o *Rancho Não Posso me Amofiná* deu o seu brilho no carnaval quando, de acordo com o jornal *O Estado do Pará*, “o carnaval ia se entregando sem mais nem menos, nos braços da tristeza” garantindo “a alegria da cidade fazendo as cuicas e os pandeiros marcarem o passo direitinho”³⁶⁶. O carnaval de 1945 apresentou-se também enfraquecido, entretanto em 1946, com o fim do Estado Novo e o término da Segunda Guerra Mundial o carnaval belenense voltou a seu período áureo.

O ano de 1946 é considerado um marco de memória para quem o vivenciou. O título “Carnaval da Vitória” dado aos festejos carnavalescos já assinalava que o carnaval daquele ano se propunha referendar as forças expedicionárias brasileiras que retornavam vitoriosas do campo de batalha em virtude do término da guerra. Depois de anos de restrições, o povo

³⁶⁴ Ver jornal *O Estado do Pará*, 17 de fevereiro de 1942, p. 05.

³⁶⁵ Ver Jornal *O Estado do Pará*, 07 de fevereiro de 1942, p. 03.

³⁶⁶ Consultar Jornal *O Estado do Pará*, 22 de fevereiro de 1944, p. 03.

foliou plenamente naquele ano extravasando suas alegrias pelas largas ruas da capital. As fantasias antes proibidas marcavam as ruas da cidade, eram homens travestidos de mulher em blocos e escolas de samba, mascarados pelas ruas escondendo sua identidade e bailando sem preocupação.

Inúmeras agremiações participaram do carnaval, um recorde entre os anos estudados, consolidando ao todo 29 agremiações. Estas se organizaram para participar do concurso carnavalesco promovido pela prefeitura municipal conjuntamente com o jornal *O Estado do Pará*, no Bosque Rodrigues Alves. Neste concurso, o *Rancho* preparou-se para receber o título apresentando o que tinha de melhor na avenida, sendo inclusive comentado pelo próprio jornal realizador a façanha da escola, assinalando que “Do meio da árvore ouve-se um grito: - A cobra está fumando!. Era a serpente do Não Posso me Amofiná que entrava no recinto com um enorme cachimbo na boca”³⁶⁷.

A ousadia da agremiação de levar uma cobra a avenida e surpreender o espectadores não impediu que a escola perdesse a competição para a então *Escola Mixta* do bairro Umarizal, resultado que levou ao descontentamento de todos os componentes do *Rancho*. Inconformados de terem perdido o concursos o Rancho lançou um desafio a escola campeã publicando inclusive no jornal *O Estado do Pará*:

Não se conformando com a decisão do júri do campeonato. O rancho campeão do Jurunas, Não Posso me Amofiná lança um desafio a Escola Mixta, do Umarizal, detentora do prêmio da Prefeitura Municipal de Belém, para uma exibição, hoje as 18 horas, na Praça da República. a) A diretoria³⁶⁸.

A atitude da escola, pedindo uma disputa novamente com a *Escola Mixta*, uma batalha de confete, mostra como a escola resistia diante do preconceito estabelecido pelas elites. A tentativa de levar o combate para outro espaço, a Praça da República, onde o povo seria o julgador do concurso evidencia que o *Rancho Não Posso me Amofiná* sabia a preferência do povo em termos de folia, mais do que qualquer outra escola existente na cidade. Diante do desafio apresentado, a *Escola Mixta* não aceitou, não comparecendo no dia e na hora indicada, por outro lado, o povo se fez presente e o *Rancho* desfilou sentindo-se campeã do carnaval daquele ano.

Ainda em 1946 sentiam-se as marcas da oposição à escola de samba em virtude da posição política de Raimundo Manito. Em 1945 o mesmo havia sido preso pela polícia, passando pouco tempo na cadeia, entretanto, não sendo possível prendê-lo buscava-se outro

³⁶⁷ Ver Jornal *O Estado do Pará*, 05 de fevereiro de 1946, p. 03.

³⁶⁸ Ver Jornal *O Estado do Pará*, 06 de fevereiro de 1946, p. 04.

meio de atingi-lo e a escola de samba *Rancho Não Posso me Amofiná*, sua grande paixão, era quem trazia as marcas desse conflito.

Sobre sua atuação política, João Manito apresenta marcos de memória:

Era o governador Barata, mandou prender o Manito aí (chora novamente). Papai foi agredido, foi torturado e teve outras consequências mesmo, família, eu me lembro que numa ocasião tinha um médico que era magrinho, era magro né, sempre fui doente, passei a minha infância toda doente, aí o médico ia lá em casa me tratava ia de carro ficava na porta de casa, tá, pra consultar um médico te que ter dinheiro né, só consultava com médico particular quem tinha dinheiro e o cara ia lá em casa, pra mim (faz gesto com as mãos) fui entender muito tempo depois isso né, que era o Itaffício Pereira é irmão do Tacílio Jurandir. Ele ia lá em casa ia reunir com o papai lá e eu nem sabia o que era, eu nem sabia que a intenção era outra, ele foi do partido era do partido, quando foi em 47, 46 o papai ele conta o que ele era em 47, ele era secretário político do partido aqui, várias células tinha no Pará, ele era secretário político do Jurunas, do centro, não sei da onde e tal, e ele em articulação, houve uma eleição em 46 na constituinte e o candidato foi, foi em dezembro de 45, e o candidato foi o Moura Carvalho, aproveitou a proposta do partidão e levaram papai que era secretário pessoalmente lá no palácio, apresentaram, mas eles não cumpriram nenhuma dessas metas, foi eleito através do partido né, quando foi em 47, se eu me recordo em janeiro de 46 foi aí o partido ficou na verdade doido, um ano e pouco foi em 47 no início do ano de 47 papai teve uma divergência com o partido e saiu do partido (...)³⁶⁹.

É significativo na narrativa de João Manito as consequências sofrida pela família devido a intolerância política do governo de Magalhães Barata, levando-os a sofrer represálias resultando inclusive em violência física. Assim, as lembranças da violência física e psicológica vivida pela família afetam seu estado emocional levando-o ao choro. Toda essa mágoa traduzida em lágrimas indica que esses acontecimentos deixam marcas profundas, interferiram diretamente sobre a vida de seu pai e sua vida.

Raimundo Manito atuou ativamente no partido comunista assumindo inúmeros cargos até desvincular-se em 1947, como pontua João Manito. Entretanto a imagem de comunista se perpetuou ao longo da vida de Raimundo e inclusive sua escola de samba carregou nas costas por alguns anos o título de ser conduzida por um comunista. No entanto, os problemas com a não aprovação em concursos carnavalescos não tiraram o encanto da escola. A cada ano ela buscava melhorar em todos os quesitos - indumentária, bateria, samba - para agradar mais os foliões que viam a escola como a melhor agremiação carnavalesca da cidade. Essa luta constante para ser aceita diante das circunstâncias vivenciadas tornou a escola uma referência no carnaval belenense e a impediram de, como outras, desaparecer do carnaval belenense.

³⁶⁹Entrevista realizada com João Manito em 03 de outubro de 2011 em sua residência.

3.4 O JURUNAS DO RANCHO, O RANCHO DO JURUNAS: A RESISTÊNCIA DO RANCHO NÃO POSSO ME AMOFINÁ ATRAVÉS DOS SAMBAS.

Como evidenciamos anteriormente, o Rancho *Não Posso me Amofiná* foi destaque no carnaval belenense enquanto primeira a escola samba a existir e a trazer elementos que transformaram e enriqueceram o carnaval na capital do estado. Dentre esses elementos podemos assinalar a produção de sambas próprios na condução da escola. Até o surgimento da escola, poucos blocos carnavalescos produziam um samba específico para os dias de folia. Apenas os cordões entoavam suas canções nos vários bairros onde existiam, sendo que subsídios dessas canções se incorporaram ao samba.

Nesse período, quando Raimundo Manito veio do Rio de Janeiro, trouxe para o carnaval de Belém a experiência das escolas de samba, suas vivências nos vários carnavais participados no Rio, dentre elas a prática de produzir sambas próprios. É em torno desses sambas, produzidos tanto por ele quanto por outros compositores do Rancho que enveredamos a partir de agora.

Enquanto os sambas produzidos pelas escolas de samba no Rio de Janeiro neste período buscavam informações, imagens, temas nacionais para serem poeticamente trabalhadas nos desfiles, em Belém, ainda que o DEIP visasse esse intento, a escola *Rancho Não Posso me Amofiná* não se propunha a isso, mas ressaltar sua própria história, seu bairro e sua escola, buscando apresentar mais a visão da comunidade sobre si mesma e sobre a escola de samba, seguindo na contramão dos interesses políticos locais. A análise desses sambas, identificando temas abordados, foi uma tarefa prazerosa e, com certeza, um grande desafio. Segundo Celéstin Monga³⁷⁰, transpor sutilezas e mistérios da música em palavras é com certeza um exercício arriscado. Mas, que nos permite perceber diversas tensões e conflitos envoltos em cada samba produzido nas rodas de samba no bairro Jurunas.

Ao entrarmos em contato com o tema samba observamos que, sobre boa parte da literatura existente, predomina uma perspectiva que tende a caracterizar o seu surgimento como próprio da ascensão social da cultura musical de negros e mulatos de origem baiana no final do século XIX para o XX, habitantes da cidade do Rio de Janeiro.

Entretanto, estamos discutindo samba na perspectiva de Muniz Sodré (1998), Hermano Viana (1995), Carlos Sandroni (2001), entendendo samba não como mera expressão musical de um grupo social marginalizado, mas nas palavras de Muniz Sodré, “o samba como um instrumento efetivo de luta para a afirmação da etnia negra no quadro da vida urbana

³⁷⁰MONGA, Célestin. Nilismo e negritude. As artes de viver na África. 2010, p. 85.

brasileira”³⁷¹. Ou mais precisamente, buscando na “cultura negra as fontes geradoras de significação para o samba”³⁷².

Partindo desta discussão, entendemos os sambas produzidos pela escola de samba *Rancho Não Posso me Amofiná* focalizando os primeiros sambas criados desde a fundação da escola até os elaborados durante o Estado Novo. Sendo estes últimos o foco central de nossa análise. Nesse sentido, consideramos o samba como uma cultura recriada a partir de matrizes africanas, prática com existência viva e atuante, marcada por traços negros que mais do que nunca sobrevivem e se mostram visíveis através das letras das músicas.

Analisando as composições conseguimos vislumbrar dois momentos vivenciados pela escola, uma vez que as mesmas dizem muito sobre o carnaval. O primeiro período, considerado a fase máxima da escola na década de 30, o momento em que a escola foi vista como a principal escola de samba da cidade, uma novidade entre as manifestações carnavalescas belenenses. Posteriormente, sendo mais significativo para a nossa análise, precisamente na década de 40, a escola sofreu grande resistência nos concursos carnavalescos, o que concomitantemente levou a uma mudança na forma escrita de seu samba, apresentando um samba muito mais consistente, com posicionamento claro, irônico e em muitos momentos crítico, valorizando muito mais o bairro e a escola do que o contexto nacional vivido.

Por isso, os sambas produzidos podem nos levar a conhecer um pouco mais sobre a escola, seus componentes e sua visão mundo diante dos acontecimentos. Os compositores da escola ao escreverem suas letras, faziam delas espaço para o afloramento do que sentiam e desejavam, marcando nas composições as formas rítmicas esse desejo.

Os primeiros sambas produzidos pela escola, ainda na década de 30, aborda temas corriqueiros como o amor, a paixão, o desprezo, a desilusão amorosa, como evidenciamos nos sambas abaixo:

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... (Raimundo Manito)

Os primeiros anos da escola tinham como principal compositor Raimundo Manito, organizador da escola e encarregado de compor os sambas que seriam entoados nos dias de desfile pelas ruas. Seus sambas traduzem um tempo em que a escola buscava apenas falar do

³⁷¹SODRÉ, 1998, p. 16.

³⁷²SODRÉ, 1998, p. 09.

amor, da desilusão, temas recorrentes nos enredos das escolas do Rio de Janeiro. Logo, o samba trazia como temática algo do cotidiano dos apaixonados, reflexo de um desamor, a desilusão amorosa. Assim, *Eu sou direitinho* foi o primeiro dentre os vários sambas produzidos por Raimundo Manito para a escola.

No segundo ano, em 1935, momento na qual a escola já havia adquirido aceitação da população do bairro, trouxe como tema “Alma Perdida”:

ALMA PERDIDA

Oh! Linda
Chega á janela
Vem ver essa alma
Que anda perdida, anda perdida
Anda perdida
Vem se derramando em lágrimas
Só para ver minha partida
Só para ver minha partida,
Ai... (Raimundo Manito)

A temática da desilusão amorosa persiste na escrita de Raimundo Manito, descrevendo neste samba a partida de um namorado, deixando sua namorada em lágrimas. Evidencia-se nestes primeiros anos que, à medida que o *Rancho* adquiriu o *status* de escola de samba, um samba mais poético, despreocupado entra em cena e o autor transpõe suas emoções de poeta-compositor em sua escrita. Percebe-se uma forma de composição bem próxima das produções do Rio. As primeiras composições de Raimundo Manito estavam embebidas pelas lembranças de suas vivências nos carnavais do Rio e que com certeza influenciaram sua forma de produzir o samba.

Nos dois últimos anos da década de 30 a escola trouxe os sambas “Não te quero mais” de 1938 e “Não pretendo mais amar” para o carnaval de 1939, como podemos observar abaixo:

NÃO TE QUERO MAIS

Vai, vai te embora mulher
Vai tratar da tua vida
Meu coração já não te quer
Vai procurar pra onde ir
Vai tratar da tua vida
Não te quero mais aqui
Vai procurar pra onde ir
Eu já te disse
Não te quero mais aqui
Vai mulher
Que me fez sofrer
Tua companhia não me dá prazer. (Raimundo Manito)

NÃO PRETENDO MAIS AMAR

Não pretendo mais amar,
Amar
Basta de tanto sofrer

Sofrer
 É preferível morrer
 Mas aquela beleza
 Eu não posso esquecer
 E aquela criatura
 Dona do meu coração
 Foi-se embora e me deixou
 Veja só que traição
 Eu vivia no “batente”
 Pra poder lhe sustentar
 Não quero, não desejo,
 Não pretendo mais amar. (Raimundo Manito)

Como observamos, o samba que embalou o *Rancho Não Posso me Amofiná* no carnaval de 1938 continuou abordando a desilusão amorosa, mencionando um coração magoado que não desejava mais a pessoa amada ao seu lado. Nessa mesma perspectiva, temos o samba produzido para o carnaval de 1939, que trouxe como temática principal o sofrimento de quem não desejava mais amar, um homem abandonado por sua amada magoado pelo amor. Assim, os temas amor, abandono, sofrimento foram recorrentes nas letras dos sambas de Raimundo Manito, perdurando toda a década de 30. Nesse período, os sambas falavam das coisas da alma, do coração. Seus sambas eram bem mais subjetivos, percebendo-se uma preocupação com um texto mais poético, bem escrito, na tentativa de agradar aos representantes das bancas de concurso que entre outras coisas estabeleciam notas ao melhor enredo produzido.

Nos primeiros anos do *Rancho*, Raimundo Manito buscou aceitação, para isso não mediu esforços em produzir uma escola de qualidade e concomitantemente sambas que agradassem julgadores do concurso. Logo, dentro dos critérios que as autoridades políticas e policiais desejavam. Entretanto, ainda que falassem do amor, que seguisse a risca os critérios estabelecidos pelo regime do Estado Novo, os esforços de Raimundo Manito assim como seus sambas soavam longe aos ouvidos das elites.

O combate a escola de samba traduzido na perda de vários concursos durante este período do carnaval belenense, gerou o que poderíamos denominar de *Samba de combate*, um samba totalmente diferente do que era produzido durante a década de 30. Nesse sentido, vemos os sambas como produtos de um campo de luta, instaurando através de vozes, gestos, ritmos e músicas uma oposição a grupos dominantes, que critica, rotula e menospreza suas formas de agir e pensar o mundo.

Nesse sentido, ao longo de toda a história do negro no Brasil, este viveu num campo de luta caminhado entre a norma e a rejeição, buscando mecanismos de resistir mesmo quando perseguido pelas autoridades policiais e tendo a apatia das autoridades. O samba era

um destes instrumentos, uma forma de afirmação do ser negro diante da sociedade. Desde o primeiro samba produzido já impunha isso. O samba “Pelo telefone” surgido na casa de Tia Ciata³⁷³ era o centro de continuidade da Bahia negra, logo, de parte da diáspora africana no Rio de Janeiro. Estas informações apontam a predominância negra não apenas nas composições dos sambas, mas nos espaços de sociabilidade onde se produziam esses sambas. E foram estes homens que possibilitaram a popularização e disseminação desses sambas pelas ruas do Rio de Janeiro, ainda que esse processo da passagem - da rejeição para a aceitação - não tenha se dado de forma tão simples.

No entanto, nesta luta contra o esquecimento, negros faziam do samba texto inscrito e transmitido, utilizando a música como meios de falar de sua história. Era o que faziam também os compositores do *Rancho Não Posso me Amofiná*. Neste período, a década de 40, percebe-se uma mudança na forma de escrita em torno dos sambas produzidos pela escola. Se na década de 30 a temática central estava em torno da desilusão amorosa, na década de 40 os sambas são direcionados ao bairro Jurunas e ao *Rancho*. Percebe-se a tentativa de criar uma identidade da escola com o bairro e, inclusive de criar uma identidade da própria escola, a de primeira escola de samba, como evidenciamos no samba abaixo:

Jurunas levantou
A sua turma de bamba
Pra mostrar que no Pará
É a primeira escola de samba
Levantou
Pra brincar o carnaval
A primeira escola do Estado do Pará
Jurunas é um bairro de valor
Em matéria de samba
Sempre foi imperador. (Duca Comprido)

O samba de 1940 tentou mostrar a relevância do bairro à cidade de Belém, um lugar de valor, que se levantava mesmo diante dos estigmas e preconceitos que marcaram a sua história. Por isso, Duca Comprido ressalta em seu samba que foi o primeiro bairro a criar uma escola de samba não apenas na capital, mas no estado do Pará, nomeando o bairro de *Imperador do Samba*. O autor deixa escapar nas entrelinhas do samba o bairro como detentor de conhecimento, principalmente de um saber que ultrapassava muros institucionais. Saber construído em outros espaços, na rua, no bairro, na escola de samba, elaborado e adquirido no cotidiano da vida do samba, sendo todos convededores de uma linguagem musical, se expressando através dela, uma vez que o ritmo é a língua dos tambores e a cadência das

³⁷³SODRÉ, 1998, p. 16.

palavras³⁷⁴. Fica evidente que o samba, transpondo as palavras de Muniz Sodré³⁷⁵, é o meio e o lugar de troca social, de expressão de opiniões, de fantasias e frustrações, de continuidade de uma fala (negra). O instrumento pelo qual brota o desejo, ainda que aprisionado, de um território do samba, sendo o bairro Jurunas este espaço e a escola de samba o centro radiador.

Através dos sambas vislumbramos sujeitos, profundos conhecedores de seus espaços. Seus sambas são resultado desse conhecimento, de suas vivências e experiências na comunidade do samba. Por isso, suas afirmações-canções são decorrência daquilo que vivenciam, conhecem, do lugar de onde falam, que é social, político e cultural, que se reflete em suas formas de viver, falar, vestir, cantar, dançar, ou mais precisamente de representar o mundo. Assim, os sambas reportam ao lugar e à história, conforme vemos em “A índia marajoara” publicada em 1941:

A ÍNDIA MARAJOARA

Quando o rancho do Jurunas passar
 Entoando uma cantiga mimosa
 Tire logo seu chapéu para cumprimentar
 Nossa índia que passa dengosa (bis)
 Nossa gente já comprehendeu
 Que você só sabe fazer pharol...
 Jurunas nunca, nunca morre
 Todo ano está no rol
 Dos que vem cheios de vida
 Pro batuque na avenida. (M. Lourinho)

Desde o início da formação da escola de samba a relação entre esta e o bairro interligam-se. Por isso, a escola é chamada *Rancho do Jurunas*, fazendo uma alusão a escola como parte do bairro, pertencente tanto territorial quanto emocionalmente ao bairro. Por este motivo, o bairro é homenageado de várias formas, mesmo quando o nome Jurunas não vem explícito no texto, ele é apresentado de outras formas. O samba de M. Loureiro, por exemplo, nos apresenta no título uma referência a história do bairro. Ao chamar “Índia marajoara”, o autor deixa claro que é um conhecedor da origem do nome Jurunas, uma denominação indígena. A tentativa de mostrar a proeminência da escola transborda, por isso ressalta que todos devem tirar o chapéu, admirar a escola na avenida, pois apesar de muitos tentarem apagar seu brilho, o *Jurunas nunca morre, nunca morre*, deixando sempre ecoar seu barulho ensurdecedor de alegria.

Neste mesmo ano foi produzido outro samba intitulado *Samba e cadênci*a de autoria de Zezé:

³⁷⁴RISÉRIO, 2004.

³⁷⁵SODRÉ, 1998, p. 59.

SAMBA E CADÊNCIA

Não Posso me Amofiná
A muita gente amofinou
Teve goela que de desgosto
 A fantasia rasgou
 O carnaval requer
 Cadencia e fantasia
Cuíca e tamborim, isto sim,
 E não trapaçaria. (Zezé)

O samba possibilita o aparecimento de jogos entre palavras que nos remetem à questão de seus significados múltiplos. Os melhores jogos de palavras são aqueles cantados na presença da pessoa a quem aludem, sem que ela os perceba. Era o que faziam os compositores do *Rancho Não Posso me Amofiná* ao escrever seus sambas, usando tons irônicos contra inimigos, presentes nas canções de forma clara e direta ainda que não designando para quem estavam direcionados. Percebemos uma crítica às escolas de samba que usavam de trapaçaria, jogos de poder para vencerem nos concursos carnavalescos realizados pela cidade.

O *Rancho* não se intimidava diante dos obstáculos impostos e principalmente não se calava diante das impunidades sofridas, traduzindo raivas e angustias nas composições dos sambas³⁷⁶. O samba nos mostra também que o tamborim é um instrumento sempre presente na escola de samba, sendo referendado em várias composições. Foi na escola de samba *Deixa Falar* que a bateria ganhou o formato que tem ainda hoje. Os sambistas do bairro Estácio, onde ficava a *Deixa Falar*, inventaram o surdo e a cuíca, e são responsáveis pela introdução do tamborim na bateria, além de modificar padrões rítmicos, como Sandroni (2001) debate no seu livro *Feitiço decente*.

Quando discorremos sobre o tema samba é fundamental levarmos em consideração que sua transmissão e difusão se estabelecem principalmente de forma oral. Um número significativo de sambistas transmitiam seus sambas através da oralidade, baseados na narrativa e apreendidos sem qualquer registro escrito, passando seus sambas de geração a geração. No *Rancho* muitos sambas tornaram-se clássicos passando a hinos, a cada ano invocado a embalar foliões. Foi o caso do samba “Jurunas, Berço do Samba” de 1942 que se tornou clássico nos sambas tocados pela escola:

JURUNAS, BERÇO DO SAMBA

Jurunas, berço do samba
Onde só dá gente bamba
Bairro onde nasci e me criei

³⁷⁶Neste ano também foi divulgado o samba *O Jurunas levantou* de autoria de Duque e trazia a seguinte composição: O jurunas levantou | Uma escola de samba |Até hoje é sempre a mesma |Formada de nêgo bamba |Com sua índia dengosa |Sua serei e seu dragão |Meu rancho passava abafante |Todos diziam “mas que rojão”| Linda cobra também tinha |Rato, sol, tudo em fim| Toda essa indumentária |Muito cabra achou ruim.

Não ligo pra desacato
 Não me abalo
 Quando falam de ti
 Só pode ser inveja e muito despeito
 Porque sabem que o samba
 Nasceu aqui
 E eu exijo respeito. (Raimundo Manito)

Raimundo Manito, como os demais sambistas da escola expressava pensamentos e produzia conhecimento através de versos, constitutivos do seu ser, dos seus desejos, do que queria transmitir às novas gerações. Ao cantar uma outra parte da cidade, *o Jurunas berço do samba*, tenta subverter a ideia de Jurunas da criminalidade, de Jurunas da vagabundagem, da vadiagem, buscando criar uma forma legitimada de articulação dos sujeitos com o universo do samba, bem diferente da imagem recorrente sobre o bairro. Por esse motivo, defendem o bairro de todas as formas possíveis afirmando com veemência que, se outros criticam o bairro o fazem por inveja, por este ter sido o berço do samba.

Assim, percebemos que cada samba produzido pelos vários compositores neste período era uma forma particular de pensar, de sentir e de agir no mundo. Formas de comunicação simbólica visibilizando angústias, verdades, vontades escondidas e que submergem de forma espontânea na composição. Sendo os sambas mapas invisíveis que através de um caleidoscópio nos mostram, como ruas da cidade, os modos de vida, as tensões, os sentidos e significados, poderíamos dizer que são testemunhas vivas de múltiplas histórias e da história do *Rancho Não Posso me Amofiná*.

Neste mesmo ano o samba *Você vai ver* composto para o carnaval de 1942 de autoria de Zezé trazia a seguinte mensagem:

VOCÊ VAI VER

Quando eu passo gingando
 Chacoalhando meu ganzá
 Você fica espiando
 Querendo se amofiná
 Porque os meus batuques
 Tem arte, fazem moer
 Eu nunca emprego truques
 Isso você há de ver
 Há de ver. (Zezé)

O samba intitulado “Você vai ver”, de autoria de Zezé é um samba descrição, ainda que sutil, de um participante de um batuque existente no subúrbio da cidade. A referência no samba ao batuque, palavra segundo Antonio Risério (2004) africana de origem banto (vinda de angola e do congo), tal como a palavra samba é significativo para se pensar as manifestações afros existente em Belém. Se percebermos que em Belém entre as décadas de

30 e 40 vivia-se um período de combate a presença de terreiros, onde inclusive os batuques tornavam-se foco de ações policiais tentando conter a disseminação desses grupos pela cidade, vamos entender por que era tão significativo trazer na letra do samba esse termo.

De acordo com o historiador Luiz Augusto (2011) eram inúmeras as denúncias na imprensa da época sobre os terreiros afro-religiosos existentes em Belém, principalmente as referente a pajelança³⁷⁷ que ocorriam nas periferias. No entanto, o que nos chama a atenção é que além das denúncias falarem de pajelança, também passaram a se referir ao culto afro como batuque. Associando Pajelança, terreiro e batuque. Assim, segundo o autor, as palavras Pajelança e Batuque assumiam, aos olhos das autoridades policiais do período, um mesmo significado, logo tinham mesmo tratamento sendo por isso combatido. Eram comuns neste período portarias baixadas que proibiam os cultos afros, inclusive as sessões de batuques.

Diante disso, ao referendar em seu samba o batuque, o autor tinha consciência que estava se reportando a um tema polêmico que atingia diretamente os que viam essa prática, como culto que envolvia “magia negra”. Entretanto, o compositor não apresenta seu batuque de forma negativa, ao contrário o batuque é apresentado como arte e ele como sujeito ativo dessa prática, comandada através de seu corpo e de seu ganzá, uma espécie de maracá, ao ritmo da dança. Corpo e música se entrelaçam transformando-se em armas pelo compositor, mostrando o universo das combinações corpo-rítmicas existentes em Belém, herança da música africana que, segundo Antônio Risério (2004), é predominantemente rítmico corporal.

O samba permite-nos perceber que os compositores do *Rancho Não Posso me Amofiná* não estão dissociados de seu bairro, dos problemas que envolvem seu povo, sua cultura, principalmente no que tange a sua religiosidade. O Rancho estava localizado justamente entre os quatro bairros onde a presença de terreiros era mais significativa - Pedreira, Jurunas, Umarizal e Guamá -, sendo a Pedreira o principal. Logo, o samba é utilizado novamente como arte de resistência, como campo de luta, onde se canta sua identidade, sua história, sua religiosidade. O que nos chama a atenção neste cantar não é a voz que ecoa sobre o Jurunas, mas também o corpo que se integraliza com a música através da dança, é o gingado, o ritmo, é um corpo em movimento. Nas palavras de Muniz Sodré³⁷⁸ é o corpo exigido pela sincopa do samba, o corpo negro.

No ano de 1943, em virtude da morte de João Manito, irmão de Raimundo Manito, a escola não participou de nenhum concurso, não sendo possível também encontrar nenhum

³⁷⁷A prática de pajelança é definida por Raimundo Heraldo Maués, na obra *Pajelança e Religiões Africanas na Amazônia*, como um conjunto de crenças e práticas xaministas presente em praticamente todo território amazônico interagindo em graus variáveis elementos da religiosidade indígena, afro-brasileira e católica.

³⁷⁸SODRÉ, 1998, p. 11.

samba produzido neste ano. Entretanto em 1944 quando o Brasil já havia entrado na Segunda Guerra Mundial foi terminantemente proibido a realização de concursos carnavalescos pela cidade, entretanto a escola de samba *Rancho Não Posso me Amofiná* não deixou de produzir seus sambas. No período, o samba elaborado foi “Deixa o ‘não posso’ passar”:

DEIXA O “NÃO POSSO” PASSAR

Não é revolução nem guerra
Não adianta ninguém se assustar
É a bateria pesada
Do rancho Não Posso me Amofiná
Quem foi rei
Sempre é majestade
Vá esperando ficando pra traz
Alerta, abre ala
E deixa o “Não Posso” passar. (R. Manito)

O samba produzido por Raimundo Manito é bastante sugestivo para o período, o título já indica que algo estava errado, o desabafo de um carnavalesco que desde a origem da escola de samba vinha lutando para que esta se estabelecesse como a melhor escola de samba da cidade. Entretanto, apesar das investidas, tanto a escola de samba *Rancho Não Posso me Amofiná* quanto de seu idealizador Raimundo Manito continuavam sendo alvo de atuações políticas. Por isso, Raimundo Manito afirma veementemente no início de seu samba que o que estão fazendo não é revolução, se reportando a imagem de comunista pela qual era perseguido em Belém, nem tão pouco era guerra. Para ele, o que estavam fazendo era apenas barulho advindo de sua bateria, encerrando novamente com o pedido deixem o “não posso” passar. Em outras palavras, era o desejo para que a escola deixasse de ser combatida e fosse apreciada pela sua bateria pesada, que tanto encantava os foliões nos dias de carnaval.

No carnaval de 1945, ainda vivendo sob o clima de guerra, o samba que tomou conta das ruas do Jurunas e que se tornou um clássico nas festas realizadas pelo *Rancho* foi o samba *Jurunas berço do samba*:

JURUNAS BERÇO DO SAMBA

Jurunas, berço do samba
Nesta cidade Belém do Pará
O Jurunas quando nasce
Já traz a sina pra sambar
No Jurunas tem cuíca, tem pandeiro
E mulato banzeiro
Que sabe desacatar
E tem cabrocha pra sambar
Em qualquer terreiro
O Jurunas comprehende
Que o samba é brasileiro. (Raimundo Raiol)

Este samba de autoria de Raimundo Raiol define o bairro do Jurunas de forma exemplar. Ao afirmar que o Jurunas é o berço do samba o autor traz para o bairro uma identidade, identidade esta atrelada ao samba. Jurunas e samba predominam na escrita desses compositores, em todos os samba e o nome do bairro se fazem presentes, no entanto é nesta composição que a escola determina ao bairro a origem para o samba na cidade. Os elementos que permitem ao bairro este título são enumerados pelo compositor: a presença de cuíca, pandeiro, mulato, terreiro, elementos que fazem parte do cotidiano do bairro. O relevante é que o samba faz um panorama do bairro nos permitindo entender uma multiplicidade de sujeitos e práticas que permitem a este se intitular como o berço do samba.

Portanto, pesquisar os sambas produzidos pelos sambistas da escola de *samba Rancho Não Posso me Amofiná*, era como se estivéssemos caminhando em direção a um outro mundo atravessando milhares de quilômetros de uma história contada na contramão do que propunha a imprensa ou os representantes do Estado Novo. Nossa intento foi conhecer uma África-amazônica em cada samba produzido pelos que moravam na cidade, como assinala Antônio Risério (2004) do lado de cá do Atlântico sul. Uma história que muitos rejeitavam e tentavam esquecer, mas que graças a Raimundo Manito, Raimundo Raio, Duca Comprido, Manuel Três Coroas, Castilho, Zezé e tantos outros compositores e foliões, pôde ser contada em versos e rimas, através de vozes e corpos que traziam as marcas culturais de origem africana, de seus ancestrais e que ainda hoje ecoam no populoso bairro do Jurunas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Reportar ao carnaval belenense é remetermos a uma das manifestações culturais mais significativas da cultura paraense, ainda que nas últimas décadas tenha perdido sua expressividade. Essa manifestação, nas décadas de 30 e 40, atraía um número significativo de brincantes que saíam as ruas na busca pela folia carnavalesca. Durante todo o ano era possível assistir e mesmo participar dos vários eventos culturais caracterizados pela espontaneidade, musicalidade e ritmo contagiente de seu povo. Devido sua vasta e rica produção cultural, construída a partir de heranças de outros povos que aqui registraram sua história como europeus, negros e índios, Belém era uma cidade festeira, possuidora de uma atmosfera cultural que permeava a cidade no período deste estudo.

Nela, o carnaval foi um dos principais meios de expressão dos grupos populares, uma vez que possibilitava a existência de várias batalhas de confetes ocorridas em pontos distintos da capital possibilitando uma multiplicidade de festas carnavalesca. Assim, o carnaval enquanto manifestação era colocada a disposição de diferentes grupos sociais que faziam uso próprio e distinto da festa. Tratamos neste trabalho desses vários grupos que habitavam diferentes bairros da cidade de Belém entre os anos de 1938 a 1946, e que viam na festa carnavalesca, formas e modos de se socializar com seus grupos, construindo para isso suas próprias versões da festa.

No entanto, para além dos sujeitos, buscamos percorrer os traçados da cidade, conhecer a Belém dos anos 30 e 40 entendendo lugares de lazer, percebendo uma Belém não mais enriquecida com o auge da borracha, mas que, mantinha-se efervescente em termos econômicos e culturais. Apresentamos a forma como as elites brincavam o carnaval buscando diferir do carnaval realizado pelos agrupamentos carnavalescos das camadas populares, seja pela necessidade de distinção, pela busca de uma sociabilidade entre os seus, pela tentativa de afastamento do que para eles era considerado, o popular, o público, a rua.

Foram também reportados aqui os *Assustados*, como uma festa carnavalesca constituída em uma versão das camadas populares do carnaval realizado nos grandes clubes, sendo residências, pequenos clubes futebolísticos e sociais o palco dessas realizações. Essas folias carnavalescas desconstruíram, em suas festas, muitos padrões das elites, pois a festa, os sujeitos nela envolvidos eram bem diferentes dos que habitavam as festas carnavalescas da *Assembleia Paraense* e do *Clube do Remo*. Ainda que algumas famílias querendo aproximar-se da elite realizassem seus assustados ao seu modo, a partir de seu ponto de vista, intitulando-o de *Assustado chic, elegante, grã-fino*. Buscamos mostrar, para além das

fronteiras, esses interstícios existentes no carnaval belenense: o *Assustado* como uma festa realizada tanto pelas camadas populares quanto por alguns membros que buscavam aproximar-se da elite belenense, apresentando como assinala Stuart Hall (2003) a tensão contínua entre a cultura popular e a cultura dominante, a arena marcada pelo consentimento e a resistência.

Foi possível perceber neste trabalho a efervescência do carnaval de rua em Belém, através de cordões, blocos e ranchos, que a cada ano empolgavam os foliões nos concursos carnavalescos. Neste sentido, enfocar práticas carnavalescas das camadas populares belenenses ao longo das décadas de 1930 a 1940 foi uma opção metodológica significativa. Primeiramente, por permitir ao leitor o conhecimento de uma Belém diferente do que a historiografia tem apresentado, e também por apresentar uma cidade formada por um subúrbio efervescente, que tem no carnaval uma de suas manifestações mais significativas. Segundo, por conjecturar estratégias de resistência dos agrupamentos carnavalescos em um momento em que se tentava disciplinar as manifestações carnavalescas belenenses em virtude do Estado Novo. Por este motivo, a efervescência cultural e a resistência existente nos subúrbios da cidade de Belém permeiam os diferentes aspectos deste trabalho sobre o carnaval. Nele verifica-se como as manifestações populares enfrentaram toda sorte de dificuldades, discriminações, disciplinarização em nome do Estado Novo, mas que no entanto não desistiram de sair as ruas para realizar suas manifestações.

Entre os percalços sofridos por esses grupos não se pode deixar de mencionar as inúmeras portarias publicadas ao longo do período estudado, que buscavam limitar a espontaneidade dos agrupamentos. Mas apesar de toda pressão, os populares não esmoreceram. Continuaram a comparecer às ruas da cidade festejando ali seu carnaval, sem se preocuparem com normas e regras estabelecidas, conseguindo romper assim com as algemas que lhes aprisionava.

Foi o que buscou fazer, como vimos neste trabalho, o *Rancho Não Posso me Amofiná*. Sua história é um exemplo de luta pelo reconhecimento da escola, do bairro, de um povo. As lembranças dos que vivenciaram o período nos permitem uma viagem ao avesso, conhecendo vitórias e desafios da escola *Rancho não posso me Amofiná* no regime do Estado Novo, a partir dos que participaram a frente da escola das folias carnavalescas belenense, conhecendo aspectos da escola que ficaram registrado apenas nas memórias desses homens e mulheres habitantes do Jurunas.

Propusemos neste trabalho também, mergulhar no mundo do samba, ir além dos silêncios e preconceitos vivenciados pela escola, ouvir o pulsar de vozes que ecoava nas composições produzidas no bairro Jurunas. Assim, foi possível conhecer as transformações sofridas nos sambas produzidos pela Escola *Rancho Não Posso me Amofiná* num momento em que foi alvo de críticas e intervenções nos concursos. Essas transformações no samba da escola nunca foram sistematizadas e notadas pelos poucos pesquisadores que discutem carnaval em Belém. Nenhum pesquisador se preocupou em compreender os múltiplos aspectos dos sambas produzidos em Belém neste período, perceber que o samba produzido pela escola não correspondia a uma escrita pela escrita, sendo um samba constituído de intencionalidade - de crítica aos adversários da escola, de exaltação do que a escola tinha de melhor, seu rancho, seu bairro, sua gente. Ao conhecer as letras de samba enveredamos por trilhar esse caminho, entendendo-o como um instrumento de luta na cidade, onde a musicalidade, as letras, os ritmos traduziam as aspirações e desejos dos negros que habitavam o Jurunas.

Com a pesquisa foi possível perceber uma Belém completamente diferente do que a historiografia se preocupou apresentar. Foi necessário enveredar pelas ruas do populoso bairro Jurunas, fazer uma busca incessante por documentos que até o momento eram “inexistentes”, passar horas a fio entrelaçando fontes na busca de respostas que pareciam inconclusivas. Precisamos desconstruir racionalidades etnocêntricas, realizar a própria “descarioquização” na percepção do carnaval e perceber especificidades, a singularidade do carnaval belenense. Foi necessário ir à contramão, reunir vozes, imagens e literaturas na realização de uma decolonização do saber³⁷⁹. Nessa tentativa conseguimos perceber uma Belém constituída por raízes africanas, a Belém do batuque, do samba, de uma musicalidade africana. Perceber em nossa história carnavalesca belenense uma dimensão negra tão pouco estudada, um carnaval, se apropriando das palavras de Antonio Risério (1981) negro mestiço, que precisa ser explorado para que outras dimensões desse carnaval possam ser conhecidos.

Portanto, a presente dissertação permitiu conhecer um pouco mais o carnaval belenense entre as décadas de 30 e 40, momento na qual os foliões pertencentes aos subúrbios da cidade fizeram uso próprio da folia carnavalesca, buscando dentre outras coisas visibilidade, aceitação, legitimidade. Tentamos compreender as complexas relações estabelecidas entre os diversos grupos carnavalescos e destes com as autoridades políticas e a imprensa enfocando que, mesmo vivenciando o regime do Estado Novo, o carnaval belenense

³⁷⁹ANTONACCI, 2009.

se fez presente em suas múltiplas instâncias, nos Clubes, nos *Assustados* e nas Ruas, assinalando que o predomínio da cultura popular sobre a festa carnavalesca em Belém não ocorreu de acordo com os interesses de grupos dominantes, integrou um fenômeno mais complexo onde as resistências dos grupos populares, através dos seus sambas, suas festas e folias impediram que o regime do Estado Novo disciplinasse a espontaneidade do carnaval.

FONTES DE PESQUISA

1. FONTES ORAIS:

Arlindo Nazarethno Leitão (70 anos, aposentado, morador do bairro Jurunas e responsável pelas finanças do Clube Imperial).

Dolores Pantoja Pereira (86 anos, aposentada, moradora do bairro Guamá e participante do carnaval belenense do período).

João dos Santos (72 anos, aposentado, morador do bairro Jurunas e um dos mais antigos participantes do *Rancho Não Posso Me Amofiná*).

João Manito (72 anos, advogado, filho do fundador do *Rancho Não Posso me Amofiná*).

José Ribamar Oliveira (Zeca) (79 anos, presidente da velha guarda do *Rancho Não Posso me Amofiná*).

Luiz Guilherme (76 anos, odontologista aposentado, participante ativo do carnaval belenense tendo frequentado a escola de samba *Tá Feio ao longo de sua vida*).

Marcelina Batista Mendes (70 anos, aposentada).

Nilce Miranda Tutinge (92 anos, aposentada, participante ativa do carnaval belenense).

Sebastião Correa Silva (75 anos, aposentado, morador do bairro Guamá participante do carnaval).

Tereza Correa Teixeira (76 anos, aposentada, moradora do bairro Guamá participante do carnaval).

2. FONTE DOCUMENTAL ESCRITA:

2.1 PERIÓDICOS

Jornal Folha do Norte. Belém-1938, 1939, 1940, 1941, 1942, 1943, 1946.

Jornal Folha Vespertina. Belém-1941, 1942, 1943, 1944, 1945, 1946.

Jornal O Estado do Pará. Belém-1938, 1939, 1940, 1941, 1942, 1943, 1944, 1945, 1946.

Jornal A Vanguarda. Belém-1940, 1941, 1942, 1943, 1944, 1945, 1946.

2.2 REVISTAS

Pará Ilustrado. Belém. 1943.

Atualidades. Belém. 1943, 1945.

Gol. Belém. 1999.

Clube do Remo. Belém. 1935.

Novidade. Belém. 1940.

A semana. Belém. 1935, 1938, 1939, 1941, 1942.

Revista Guajarina. Belém. 1930.

2.3- RELATÓRIOS E ATAS:

Relatório da Diretoria de 1929 da Assembleia Paraense. Belém, 1930.

Relatório da Diretoria de 1953 do São Domingos Esporte Clube.

Ata de Fundação do São Domingos Esporte Clube.

3. LETRAS DOS SAMBAS DA ESCOLA RANCHO NÃO POSSO ME AMOFINÁ

-Não te quero mais. (Produzido por Raimundo Manito para o carnaval de 1938).

-Não pretendo mais amar. (Criado por Raimundo Manito para o carnaval de 1939).

-Jurunas levantou. (Elaborado por Duca Cumprido para o carnaval de 1940).

-A índia marajoara. (Produzido por M. Lourinho para o carnaval de 1941).

-Samba e cadênciа. (Criação de Zézé para o carnaval de 1941).

-Jurunas, berço do samba. (Autoria de Raimundo Manito para o carnaval de 1942).

-O Jurunas é o que é. (Criado por Edgar Feijão para o carnaval de 1942).

- Você vai ver. (Autoria de Zézé para o carnaval de 1942).

-Meu Jurunas. (Elaborado por Manoel para o carnaval de 1942).

-Deixa o “não posso” passar. (Produzido por Raimundo Manito para o carnaval de 1944).

- O surdo chefe falou. (Elaborado por M. Castilho para o carnaval de 1944).

- Jurunas berço do samba. (Autoria de Raimundo Raiol para o carnaval de 1945).

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Romulo de Paula. “Conquistar a terra, dominar a água, sujeitar a floresta”: Getúlio Vargas e a revista Cultura Política redescobrem a Amazônia (1940-1941). **Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, Belém, v. 5, n.02, maio-agosto, 2010.
- ARANTES. Antonio Augusto. **Paisagens Paulistanas**: transformações do espaço público. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp; São Paulo; Imprensa Oficial, 2000.
- AZEVEDO, Amailton Magno. **A memória musical de Geraldo Filme**: os sambas e as micro-Áfricas em São Paulo. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). São Paulo, 2006.
- BAKTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e Renascimento**. São Paulo/Brasília: Hucitec, 1987.
- BLASS, Leila Maria da Silva. **Desfile na avenida, Trabalho na escola de samba**: A dupla face do carnaval. São Paulo: Annablume, 2007.
- BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura. In: **Obras escolhidas**. Volume I. São Paulo: Editora brasiliense, 2006.
- BEZERA NETO, José Maia. **Escravidão negra na Amazônia (Séc. XVII-XIX)**. Belém: Paka-Tatu, 2001.
- BORGES, Maria Elisa Linhares. **História e Fotografia**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- CAPELATO, Maria Helena. Propaganda política e controle dos meios de comunicação. In: PANDOFI, Dulce. **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999.
- CANCELA, Donza. Uma cidade... Muitas cidades: Belém na economia da borracha. In: BELTRÃO, Jane Felipe; VIEIRA JUNIOR, Otaviano. **Conheça Belém, Comemore o Pará**. Belém: Editora Universitária UFPA, 2008.
- Casamento e relações familiares na economia da borracha. (Belém-1870-1920). Tese (Doutorado em História) - Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2006.
- CALADO, Carlos. O jazz como espetáculo. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CARVALHO, Enize Vidigal; JUNIOR, Luiz Carlos santos. **O rádio em Belém no período de 1940 a 1949**. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso em Comunicação Social) - Universidade Federal do Pará (UFPA). Belém, 2001.
- CASCUDO, Luiz da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: EDUSP, 1988.
- CAVALCANTE, Maria Laura Viveiros de Castro. **Carnaval Carioca**: Dos bastidores aos desfiles. 4 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

_____. Tempo ritual: o desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: **Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura**. n.14, p. 27-39,2006.

COELHO, Marinilce. **Memórias Literárias de Belém do Pará**: O grupo dos novos (1946-1952). Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) - Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas, 2003.

COSTA, Luciana Miranda. Os encontros e desencontros do rádio e da política em Belém. **XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação**-Campo Grande| MS-Setembro 2011.

COUTINHO, Eduardo Granja Coutinho. **Os cronistas de momo**: Imprensa e carnaval na Primeira República. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

CRUZ, Ernesto. **História de Belém**. Belém: UFPA, 1973, Vol. 2.

CUNHA, Maria Clementina Pereira (org.). **Carnavais e outras f(r)estas**: ensaios de história social da cultura. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, CECULT, 2002.

_____. **Ecos da folia**: Uma história social do carnaval carioca. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, Malandros e Heróis**: para uma sociedade do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DECCA, Edgar de. **1930, o Silêncio dos Vencidos**: memória, história e revolução. São Paulo. Brasiliense, 2004.

EMMI, Marília Ferreira. **Italianos na Amazônia (1870-1950)**: pioneirismo econômico e identidade. Belém: NAEA, 2008.

FAUSTO, Boris. **A Revolução de 1930**: Historiografia e História. Brasiliense, 1983.

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. EDUFBA. Salvador, 2008.

FARIAS, William Gaia. **Amazônia Republicana**: Processos seletivos e outros temas. Belém: William Gaia Farias, 2007.

FERRARA, Lucrécia D' Aléssio. As máscaras da cidade. In: **Olhar Periférico**: informação, linguagem, percepção ambiental. São Paulo; EDUSP, 1999.

_____. A construção do império. In: BRESCIANI, Maria Stella (Orga.). **Palavras da cidade**. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2001.

FERREIRA, Felipe. **Inventando Carnavais**: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

FERREIRA. Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. **O Tempo do liberalismo excludente**: da Proclamação da República a Revolução de 30. 5^a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

FLORIO, Marcelo; AVELINO, Yvone Dias. **Polifonias da cidade**. Ed. Escrever: São Paulo, 2009.

GARCIA, Nelson Jahr. **Estado Novo, Ideologia e Propaganda Política:** a legitimação do Estado Autoritário perante as classes subalternas. Editora Loyola. São Paulo, 1992.

GARCIA, Tania da Costa. **O “It verde e Amarelo” de Carmem Miranda (1930-1946).** São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

GINZBURG, Carlos. **O fio e os rastros.** Verdadeiro, Falso, Fictício. São Paulo Companhia das letras, 2007.

GOMES, Ângela de Castro. Ideologia e trabalho no Estado Novo. In: PANDOFI, Dulce. **Repensando o Estado Novo.** Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999.

GOMES, Raimundo Ney da Cruz. **Guerra e Memória:** o cotidiano de Belém durante a Segunda Guerra mundial – 1939-1945. Monografia (Graduação em História) - Universidade Federal do Pará (UFPA). Belém, 2002.

GONÇALVES, Renata de Sá. **Os Ranchos pedem passagem:** carnaval no Rio de Janeiro do começo do século XX. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal da Cultura, Coordenadoria de Documentação e Informação Cultural, Gerência de Informação, 2007.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime:** Tradução do prefácio de Cromwell. Ed. Perspectiva, 1988.

JUNIOR, Rui Jorge Moraes Martins. **Visto, logo existo:** moda, sociabilidade feminina e consumo em Belém no limiar do século XX. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Pará (UFPA). Belém, 2010.

JUNIOR, José do Espírito Santo Dias. **Cultura Popular no Guamá:** um estudo sobre o boi-bumbá e outras práticas culturais em um bairro da periferia de Belém. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal do Pará (UFPA). Belém, 2009.

LAREDO. Salomão. **Os Sátiros de Melo:** História de família musical. Ed. Salomão Laredo. Belém, 2003.

LEAL, Luiz Augusto Pinheiro. Capoeira, Boi-bumbá e política no Pará Republicano (1889-1906). **Revista Afro-Ásia,** nº 32. Universidade Federal da Bahia, 2005, p. 241-269.

LE GOFF, Jacques. **Por amor às cidades:** conversações com Jean Lebrun. São Paulo: UNESP, 1988.

LEOPOLDI, José Sávio. **Escola de samba, ritual e sociedade.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.

MAIA, Oliveira Maíra. **Jogos políticos na terra imatura:** as experiências políticas dos Modernistas paraense-1930-1945. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Pará (UFPA). Belém, 2009.

MANITO, João Jurandir. **Foi no bairro do jurunas: a trajetória do Rancho Não Posso me Amofiná (1934-1999).** Belém: Editora Bresser comunicação e Produções Gráficas, 2000.

MONGA, Célestin. Nilismo e negritude. As artes de viver na África. São Paulo : Martin Fontes, 2010.

- MAUÉS, Raimundo Heraldo; VILACORTA, Gisela Macambira. **Pajelanças e religiões africanas na Amazônia**. Belém: EDUFPA, 2008.
- MORAES, Eneida. **História do Carnaval Carioca**. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- OLIVEIRA, Alfredo. **Carnaval Paraense**. Belém: SECULT, 2006.
- _____ **Ritmos e Cantares**. Belém, SECULT, 2000.
- _____ **Cabanos e Camaradas**. Belém: Alfredo Oliveira, 2010.
- OLIVEIRA, Érico Vânio Bastos. Imagens Sonoras: O universo sensível e imaginário do Rádio na Amazônia, 1928 – 1940. Texto integrante dos **Anais do XX Encontro Regional de História: História e Liberdade**. ANPUH/SP – UNESP-Franca. 06 a 10 de setembro de 2010. Cd-Room.
- _____ A radiodifusão na Amazônia nos anos 20: Entre história e Memória. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História-ANPUH**. São Paulo, julho, 2011.
- _____ PANDOLFI, Dulce. Apresentação. In: **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999.345.
- PEDREIRA, Flávia de Sá. Carnaval em Tempos de guerra. **Revista Projeto História**. PUC-SP, São Paulo: EDUC, 1981.
- PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha; CRUZ, Heloisa de Farias. Na oficina do Historiador: Conversas sobre História e Imprensa. **Revista Projeto História**. PUC-SP, vol. 35, p. 225-272 São Paulo: EDUC, 1981.
- PENTEADO, Antônio Rocha. **Belém do Pará: estudo de geografia urbana**. v. 2. Belém: Universidade Federal do Pará, 1968.
- PEREIRA, C.V. **Belém retrospectiva**. Belém: Falangola, 1962.
- PEREIRA, Leonardo Afonso de Miranda. E o Rio dançou. Identidades e tensões nos clubes recreativos cariocas (1912-1922). In: CUNHA, Maria Clementina Pereira Cunha. **Carnavais e outras F(r)estas**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, CECULT, 2002.
- PORTELLI, Alessandro. O faz a história oral diferente. **Revista Projeto História**. PUC-SP, São Paulo: EDUC, Fevereiro, 1997.
- _____ Tentando aprender um pouquinho: algumas reflexões sobre a ética na história oral. **Revista Projeto história**. PUC-SP, São Paulo (15), Abril, 1997.
- _____ **Ensaios de História Oral** (Seleção de textos Alessandro Portelli e Ricardo Santiago; tradução Fernando Luiz Cássio e Ricardo Santiago). São Paulo: Letra e Voz, 2010.
- PROENÇA, Edgar. **Gravetos**. São Paulo: Anchieta, 1941, p. 19-27.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Carnaval Brasileiro**: o vivido e o mito. São Paulo: Brasiliense, 1992.

REIS, Benedita da Silva. **A mobilização contra fome:** O problema do abastecimento de Belém durante a Segunda Guerra Mundial. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso em Comunicação Social) - Universidade Federal do Pará (UFPA). Belém, 2001.

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

ROCQUE, Carlos. **História de A província do Pará.** Belém: Mitograph, 1976.

ROJO, Antonio Benítez. **La isla que se repite.** Editora: CASIOPEA, 2005, p.18

RISÉRIO, Antonio. **Carnaval Ijexá:** Notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afro-baiano. Salvador: Corrupio, 1981.

RODRIGUES, Carmem Isabel. **Vem do Bairro do Jurunas:** sociabilidade e construção de identidades entre ribeirinhos em Belém-PA. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Federal do Pará (UFPA). Belém, 2006.

SANDRONI, Carlos. 2001. **Feitiço Decente, Transformações do Samba no Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ.

SANTOS Marlene Schlup. Um olhar sobre as praças de Belém. In: SIMONIAN, Ligia T. Lopes (Orga.). **Belém do Pará:** história, cultura e sociedade. Belém: Editora do NAEA, 2010.

SALLES, Vicente. **A modinha no Grão-Pará:** Estudos sobre ambientação e (re)criação da modinha no Grão-Pará. Belém: Secult| IAP|AATP, 2005.

A música e o tempo no Grão-Pará. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980. (Coleção Cultura Paraense; Série “Theodoro Braga”).

O Negro na formação da sociedade paraense. Textos reunidos. Belém: Paka-Tatu, 2004.

Vocabulário crioulo: contribuição do negro ao falar regional amazônico. Belém: IPA, Programa raízes, 2003.

O negro no Pará sob o regime da escravidão. 3.ed. rev. ampl. Belém: IAP; Programa Raízes, 2005.

SALOMÃO, Laredo. **Os sátiros de Melo.** Belém: Salomão Laredo, 2004.

SARGES, Maria de Nazaré. Belém, a Urbe das riquezas. In: **Belém.** Riquezas produzindo a belle époque (1870-1912). Belém: Paka-Tatu, 2002.

. Memórias do velho Intendente. Belém: Paka-Tatu, 2002.

SECRETO. A ocupação dos “espaços vazios” no governo Vargas: do “Discurso do rio Amazonas” a saga dos soldados da borracha. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, nº 40, Julho-dezembro de 2007, p.115-135.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo.** 2ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOIHET, Rachel. **A subversão pelo riso:** estudos sobre o carnaval carioca da Belle époque ao tempo de Vargas. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

SOUZA, Rosana de Fátima Padilha. **Reduto São José:** História e Memória de um bairro operário (1920-1940). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Pará (UFPA). Belém, 2009.

TINHORÃO, José Ramos. **A imprensa carnavalesca no Brasil.** 1^a Ed. –São Paulo: Hedra, 2000.

THOMPSON, Edward. P. **Costumes em comum.** Estudos sobre cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TOTA, Antonio Pedro. **O Estado Novo.** 4^a edição. Ed. Brasiliense, 1994.

_____ **Os Americanos.** São Paulo. Contexto, 2009.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura.** Rio de Janeiro: Zahah Editores, 1979.

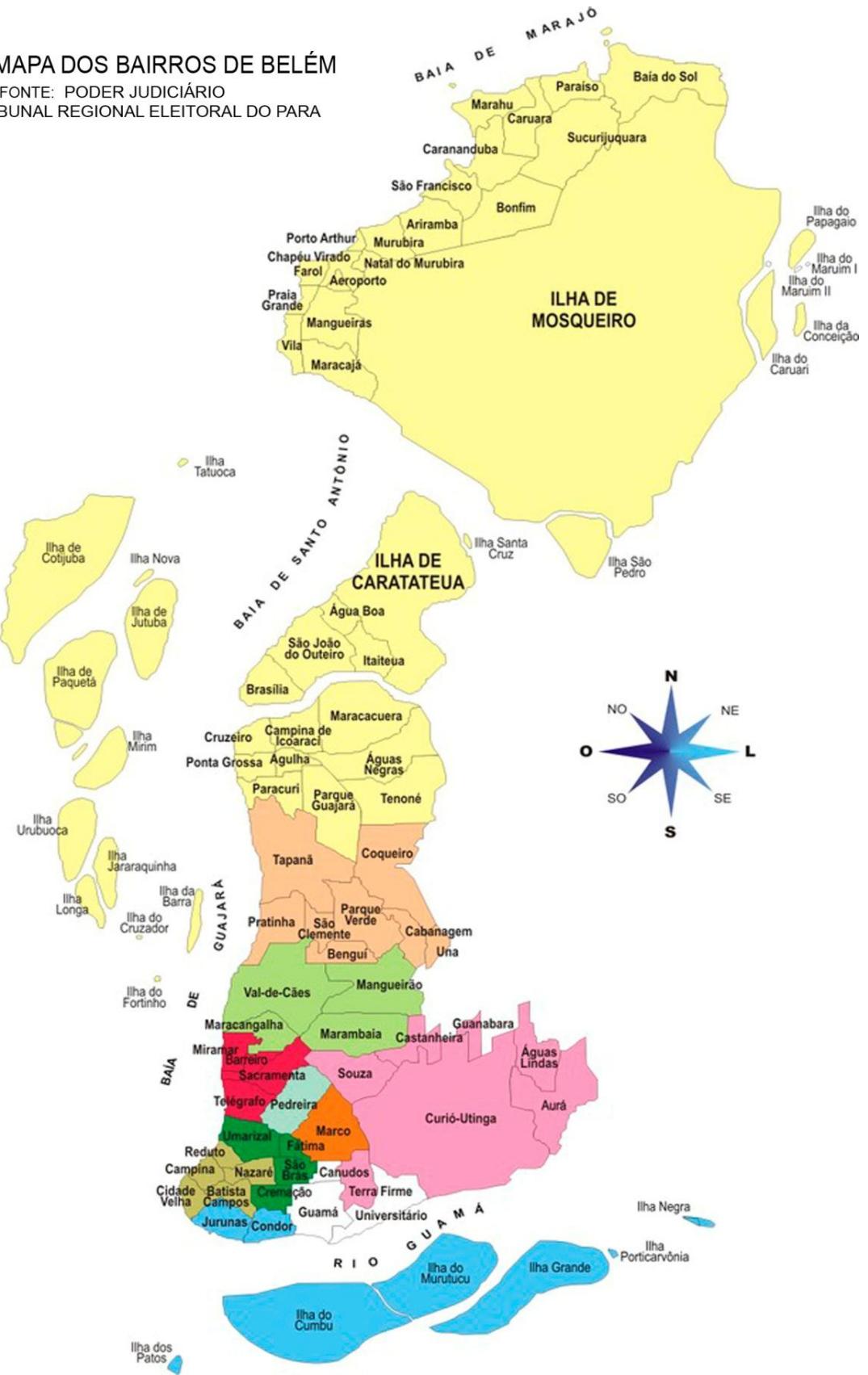
_____. **Cultura.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

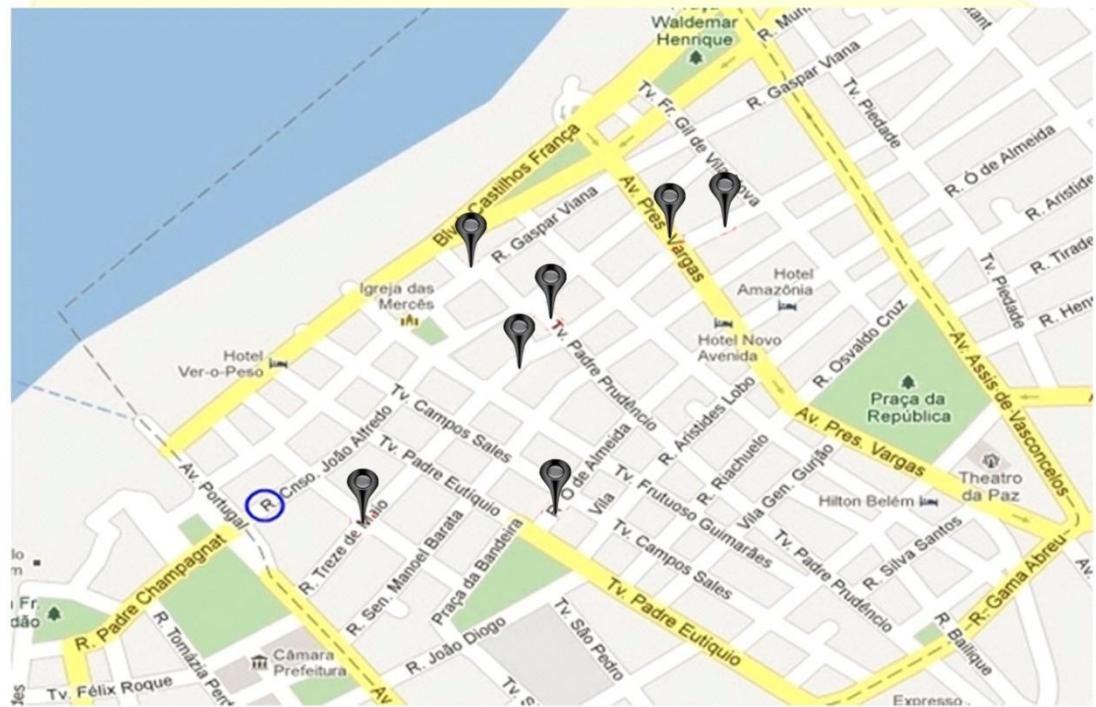
ANEXOS

Mapa da cidade de Belém

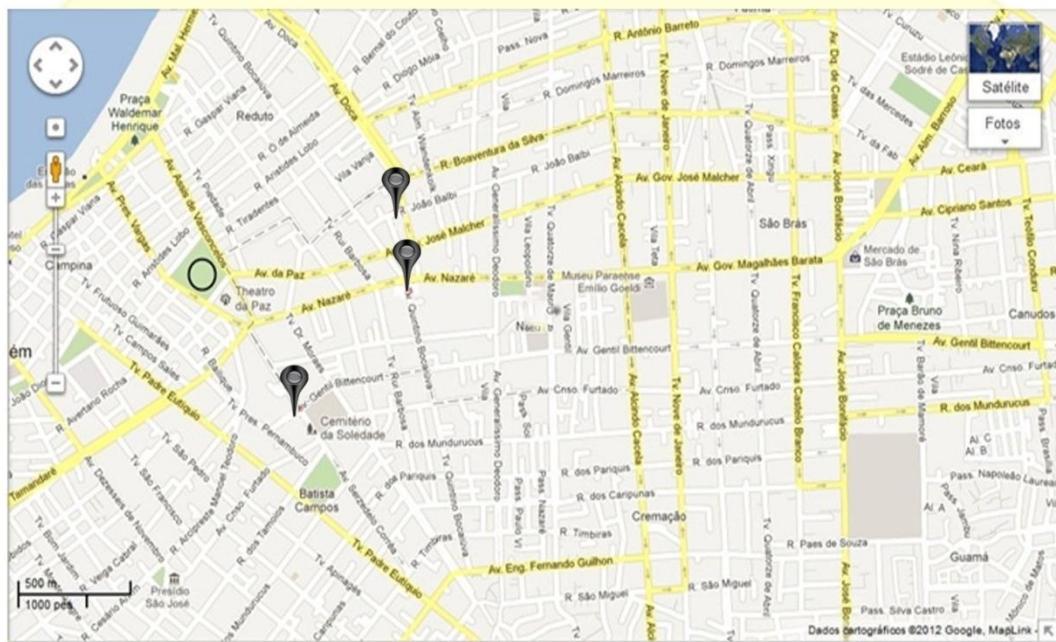
MAPA DOS BAIRROS DE BELÉM

FONTE: PODER JUDICIÁRIO
TRIBUNAL REGIONAL ELEITORAL DO PARA

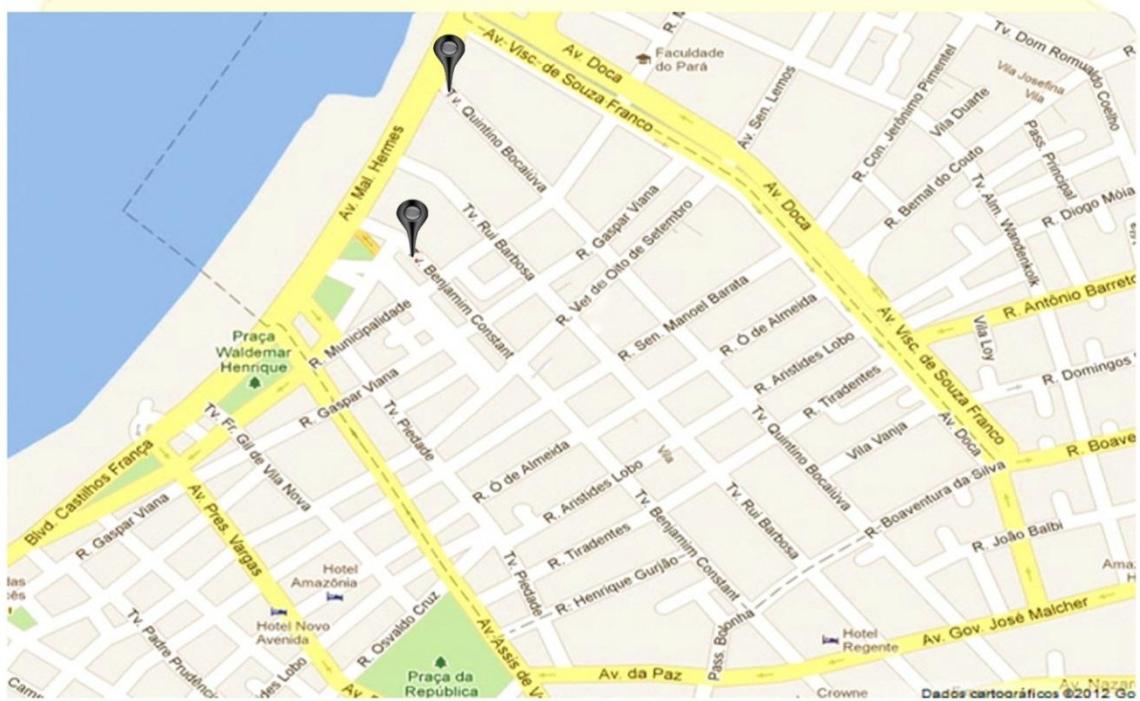




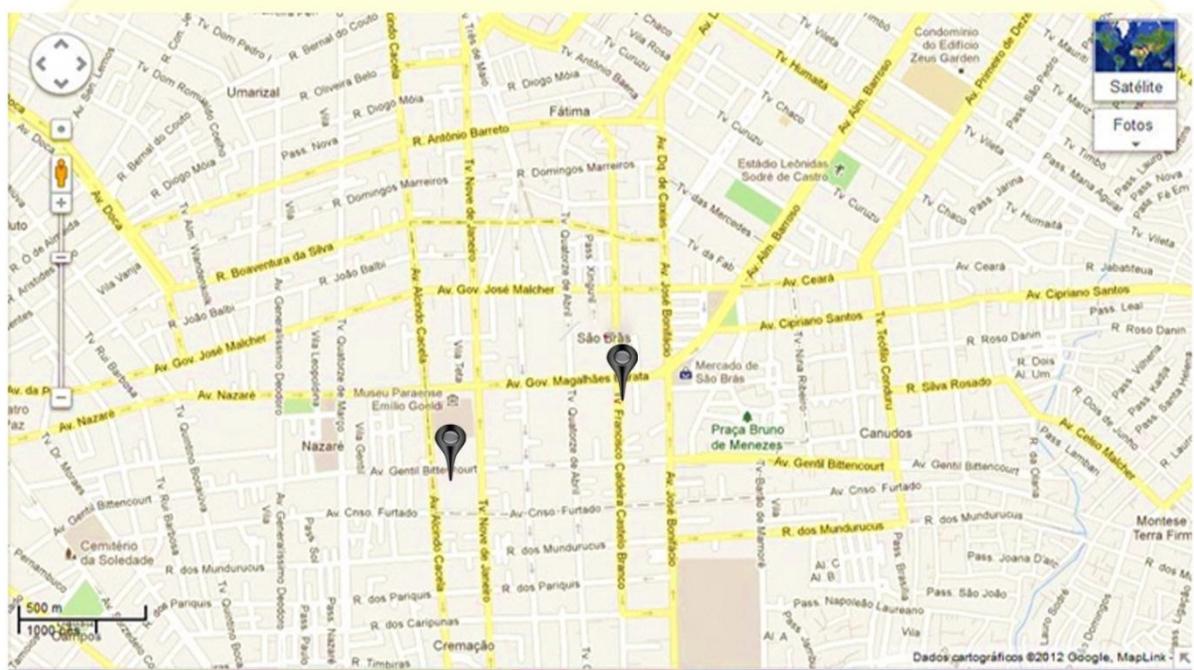
Mapa 2: Assustados existente no Bairro da Campina. | Fonte: Adaptação do Google



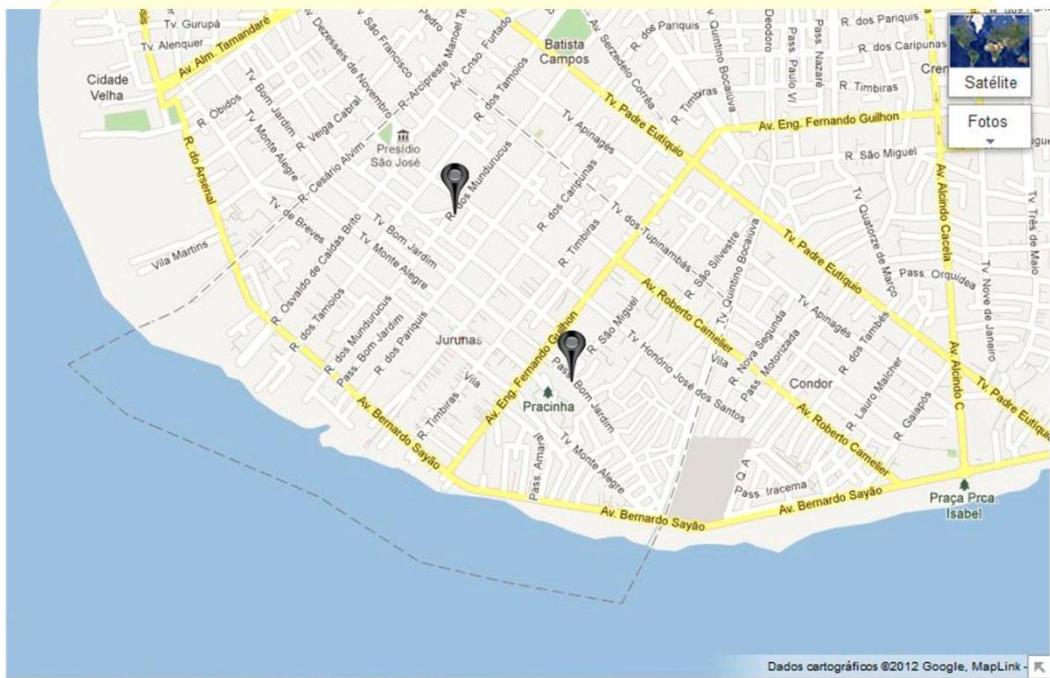
Mapa 3: Assustados existente no Bairro de Nazaré .Fonte: Adaptação Google



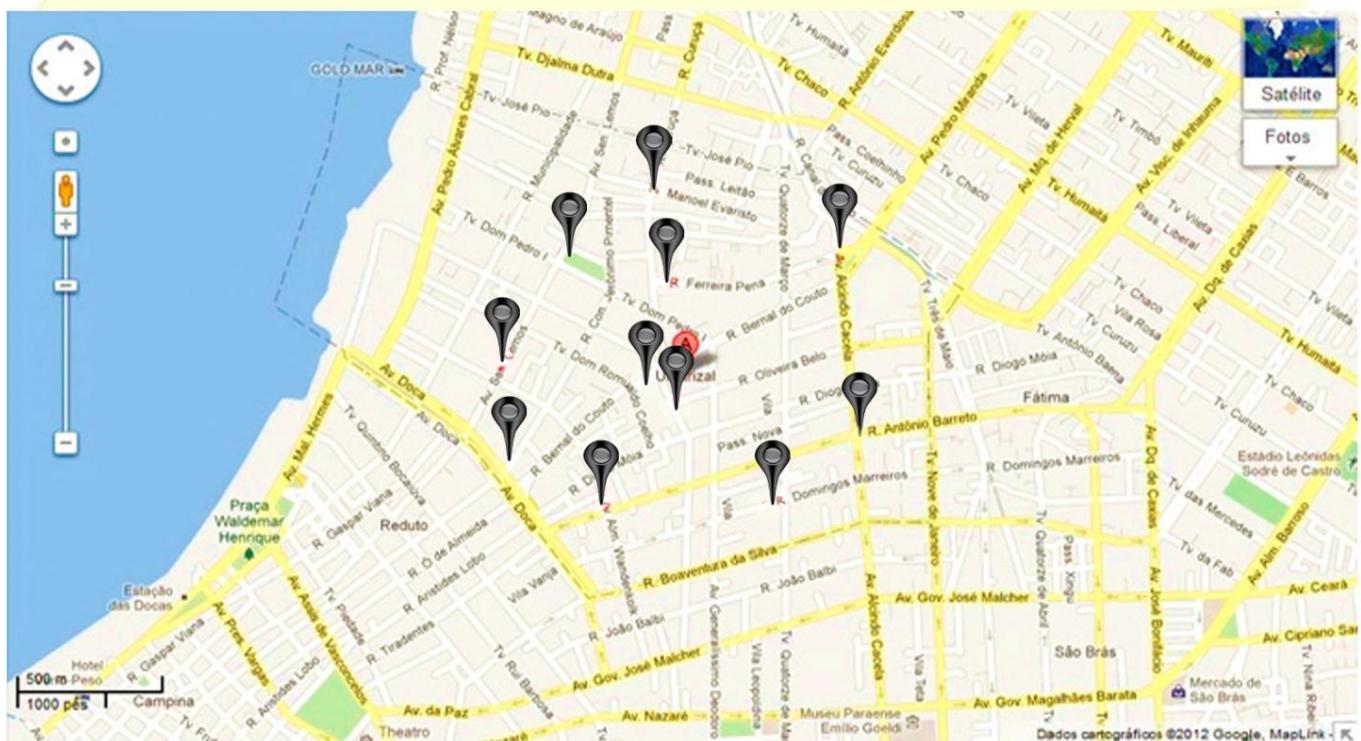
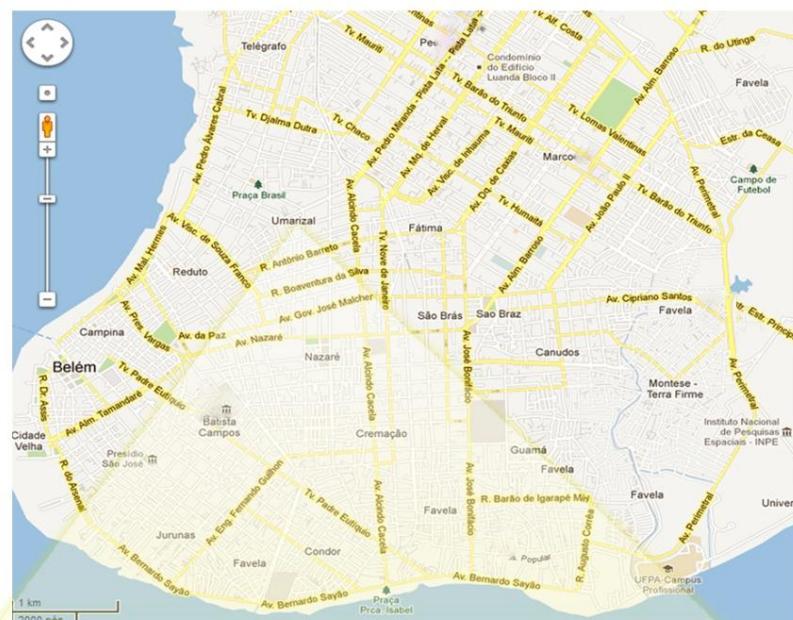
Mapa 4: Assustados existentes no Bairro do Reduto. Fonte: Adaptação Google



Mapa 5: Assustados existentes no Bairro de São Bras. Fonte: Adaptação Google



Mapa 6: Assustados existente no Bairro do Jurunas .Fonte: Adaptação Google



Mapa 7: Assustados existente no Bairro de Umarizal. Fonte: Adaptação Google



Clubes Carnavalescos

- Assembléia Paraense
- Teatro da Paz
- Paysandu Esporte Clube
- Clube do Remo
- Clube Tuna Luso Brasileira
- Rancho Não Posso Me Amofina
- Rua João Alfredo
- Clube Imperial
- Clube São Domingos

Círcito de Batalhas de Confete

- Avenida Generalíssimo Deodoro entre as ruas Boa Venturas da Silva e Oliveira belo.
- Praça Magalhães Barata
- Praça Justo Chermont em frente a Basílica de Nazaré.
- Batalha na Praça Amazonas
- Batalha na esquina da Avenida Portugal com a conselheiro João Alfredo.
- Praça do Índio.
- Praça da Republica
- Praça Brasil

