

CARIMBÓS DE BELÉM NO SÉC. XIX

Carimbós of Belém in the 19th century

Carimbós de Belém enelsiglo XIX

Edilson Mateus Costa da Silva

Doutor em História pela Universidade Federal do Pará (UFPA); Professor de História da Secretaria de Educação do Pará (SEDUC-PA), Brasil – emateushistoria@yahoo.com.br

Recebido em: 01/05/2020

Aceito para publicação: 06/09/2020

Resumo

O presente texto tem como objetivo abordar o carimbó no Pará, tratando de sua dinâmica urbana no século XIX. O gênero musical foi tomado em diversos momentos como um fenômeno exclusivamente rural, uma localização que o identificava como folclórico. Ele teria sido expulso dos espaços urbanos, sendo incorporado aos espaços do interior da Amazônia. Busca-se demonstrar neste trabalho que o carimbó não foi desalojado da capital paraense pelas políticas de modernização promovidas pelo poder municipal, embebido de ideais e projetos de uma “Paris nos trópicos”, mas sim desempenhou diversas estratégias de combate aos “padrões de civilização” que buscaram excluir as matrizes negras das populações amazônicas.

Palavras-chave: Carimbó, batuques, Amazônia, Belém no séc. XIX.

Abstract

This text aims to address the carimbó in Pará, dealing with its urban dynamics in 19th century. The musical genre was taken at various times as an exclusively rural phenomenon, a location that identified it as folkloric. He would have been expelled from urban spaces, being incorporated into spaces in the interior of the Amazon. It seeks to demonstrate in this work that the carimbó was not evicted from the capital of Pará by the modernization policies promoted by the municipal power, steeped in the ideals and projects of a “Paris nostrópicos”, but played several strategies to combat the “standards of civilization” that they sought exclude black matrices from Amazonian populations.

Keywords: Carimbó, drumming, Amazon, Belém in the 19th Century.

Resumen

Este texto tiene como objetivo abordar el carimbó en Pará, abordando su dinámica urbana en el siglo XIX. El género musical fue tomado en varias ocasiones como un fenómeno exclusivamente rural, un lugar que lo identificó como folclórico. Habría sido expulsado de los espacios urbanos, incorporándose a espacios en el interior de la Amazonia. Busca demostrar en este trabajo que el carimbó no fue desalojado de la capital de Pará por las políticas de modernización promovidas por el poder municipal, impregnadas de los ideales y proyectos de un “Paris nos trópicos”, sino que jugaron varias estrategias para combatirlos “estándares de civilización” que buscaban excluir matrices negras de las poblaciones amazónicas.

Palabras-clave: Carimbó, tamborelos, Amazonia, Belém en el siglo XIX.

Introdução

Este texto tem como objetivo tratar do carimbó ao longo do século XIX. Trará fontes e discussões ainda não realizadas pela historiografia, pois acreditou-se em uma tese de que o

gênero teria migrado dos espaços urbanos do Pará em direção aos interiores em função da repressão. Foram encontradas, em estudos realizados em periódicos paraenses, referências ao carimbó no séc. XIX, o que desconstrói essa pretensa “urbanização” sofrida por ele.

Neste artigo busco tratar das relações estabelecidas entre valores ocidentais de “civilização”/“modernidade” e os embates com as expressões lúdicas negras. Ou seja, as fontes citadas demonstram que grupos e comunidades “bатуqueiras” e/ou “carimbozeiras” de matriz afro-brasileira continuaram habitando os espaços urbanos e realizando seus divertimentos mesmo com as proibições morais e legais notificadas durante o século XIX.

A questão do controle sobre a população negra foi estabelecida pelos governos municipais de Belém a partir do séc. XIX, em especial na segunda metade, como mecanismos de vigilância e ordem do espaço urbano. A legislação buscava também estabelecer normas de comportamentos que estivessem de acordo com os “bons costumes” e preceitos “civilizatórios” (SARGES, 2000; FILGUEIRAS, 2016). Nesse sentido, a presença da segurança pública no ordenamento do espaço público ia além dos aspectos legais a respeito de crimes contra o patrimônio ou que colocasse em risco a vida dos cidadãos. Estava voltada também para o controle social de grupos entendidos como marginais, criminalizando comportamentos vistos como “indesejáveis” (FILGUEIRAS, 2016, p. 181).

O carimbó também esteve submetido ao controle dos códigos de postura e foram criminalizados dentro dessa lógica de combate às práticas degradantes. Não há nas considerações sobre o gênero no séc. XIX a compreensão dele como folclórico e/ou popular, assim como não era entendido como gênero musical ou artístico. Essa premissa de folclorização ocorreu a partir dos anos 1930, com o pensamento modernista e sua valorização das matrizes afro-brasileiras (SILVA, 2019). Até 1947 as mais variadas manifestações negras eram criminalizadas, em especial as religiosas. E sujeitos ligados ao estudo e defesa de variadas tradições africanas no folclore amazônico, como Bruno de Menezes e Gentil Puget, foram essenciais para a mudança desse panorama (LEAL, 2011).

A noção de arte musical no séc. XIX estava mais próxima de um modelo europeu. Os ideais estéticos estavam pautados em padrões eurocêntricos, o que dava primazia às expressões eruditas como a ópera. Nos periódicos da capital paraense, como nos brasileiros em geral, encontramos notícias artísticas que estavam distantes de manifestações do que chamamos hoje de música popular e/ou folclórica. Isso não significa que não ocorriam execuções de batuques, entre eles o carimbó. Entre sambas, pagodes e lundus podemos encontrar referências a

festas e cânticos do gênero. Ao longo deste trabalho serão tratadas notícias em que esteve presente o carimbó, buscando observar as percepções que a imprensa, e consequentemente a elite paraense, tinha a esse respeito.

A historiografia e a tese de “urbanização” do carimbó

Vicente e Marena Salles elaboraram em 1969 no artigo *Carimbó: trabalho e lazer do caboclo* (1969) uma tese de que o gênero musical era praticado somente no interior do estado do Pará. Para eles, a evidência residia na lógica de que a repressão da prática musical dos carimbozeiros resultou na sua expulsão desses espaços. Estes só voltariam a experimentar a vivência na capital mediante esforço dos folcloristas que teriam realizado um trabalho de urbanização do carimbó nos anos 1970. De qualquer forma, o artigo expõe um rastro da existência do gênero ainda no contexto do séc. XIX. Na obra *Lundu – canto e dança do negro no Pará*, o autor retomou a questão do carimbó e sua “urbanização”. Pois, segundo ele: “O carimbó desapareceu algum tempo de Belém, mas retornou na década de 1960 a partir de patrocínios de apresentações de grupos do interior por iniciativa dos folcloristas” (SALLES, 2016, p. 160-161)

Posteriormente, na obra *Sociedades de Euterpe*, Vicente Salles demonstrou a intensa atividade dos artistas musicais que compunham bandas na capital e no interior, complementando a ainda invisibilidade da música popular “batuqueira” em Belém. Portanto, paralelo a essas movimentações musicais de cunho “artístico”/erudito ocorreram formações de bandas locais, militares, escolares e executores de gêneros populares, muitas delas promovendo a divulgação da produção musical folclórica. Nesta obra, o folclorista e historiador tratou da presença dos variados gêneros musicais negros executados pelas formações de bandas no Pará. Em especial, tratou do carimbó e demais batuques espalhados nos repertórios deles por todo o Pará, mas realizando a dicotomia campo-cidade, estabelecendo uma escala que aumenta a frequência do folclore quanto mais as populações negras se afastam do espaço urbano (SALLES, 1985). O carimbó aparece nas execuções de bandas do interior nas faixas litorâneas, pois para ele “por onde se espalhou principalmente pela faixa litorânea, mostra ter origem comum: o batuque dos negros abrigados ao tambor” (SALLES, 2004, p. 135).

Vicente Salles também explica a associação do carimbó aos batuques. Ele afirma que o carimbó “derramou-se nas danças rituais, quando foi possível restaurar as tradições religiosas africanas; e se multiplicou nas danças de terreiros, muito delas agrupadas na grande famí-

lia do samba (SALLES, 2004, p. 136). E indo mais a fundo acerca da filiação do gênero, ele definiu que as variações do samba o devem ter originado, por serem encontrados elementos de sua execução neles (SALLES, 2004).

Outros autores paraenses também reafirmaram essa inexistência do carimbó em Belém, assim como a sua “urbanização”, que teria ocorrido nos anos de 1970. A esse respeito, a historiografia defendeu a tese de urbanização do carimbó proposta pelo casal Salles. Essa compreensão articulava a compreensão de que o gênero teria se integrado ao interior devido à repressão e às práticas de controle racial e civilizatórias e retornaram mediante ao novo contexto de modernização dos anos 1960/1970. Em especial, a partir de dois fenômenos paralelos: 1) A modernização promovida pela produção fonográfica, adaptando-se à música popular da periferia e às “modas” da época; 2) A interferência dos folcloristas como agentes da urbanização, porém responsáveis por deslocar o “autentico” carimbó dos espaços interioranos (SILVA, 2019).

A questão da urbanização construída pela obra de Vicente e Marena Salles, e assimilada pela historiografia, tem sentido dentro das considerações acerca do carimbó oriunda dos intelectuais folcloristas. Essa premissa deu a entender que as manifestações urbanas não tivessem incorporado uma dinâmica própria, que não diminuía e/ou destituía seu valor como cultura popular e/ou folclórica. Essa noção esteve atrelada à ideia de que no interior foi resguardado o folclore em sua “simplicidade” e rusticidade, enquanto que na cidade ele foi perdendo sua “autenticidade” e deixando de ser uma arte “desinteressada”. Devido ao fato do carimbó ter permanecido nos espaços urbanos de Belém, teria ganhado outras formas de expressão. Isto contrasta com uma observação mais detida do carimbó de Pinduca e de Verequete, pois ainda eram em essência o carimbó rural. Ambos artistas cantavam reminiscências de suas experiências nas regiões que habitaram. A tese de urbanização do carimbó nos anos 1970 esteve ligada a uma dinâmica de patrulha intelectual incorporada aos seus estudos e que concentraram nas linhas sobre a temática uma preocupação em definir o que seria uma manifestação autêntica de sua musicalidade (SILVA, 2019).

O compositor, escritor e memorialista paraense Alfredo Oliveira, na obra *Ritmos e Cantares* (1990) defendeu que ocorreu uma espécie de renascimento urbano do carimbó por volta dos anos de 1970. A esse respeito, afirmou que foi decisiva para essa urbanização a sua propagação mercadológica, pois “a dança, já conhecida anteriormente na capital conforme

antigos, voltou a ganhar força nos anos 1970”. Em especial, localizou nos *long plays* o impulso de maior importância para esse “renascimento”.

Nesse âmbito, Paulo Murilo Amaral (2003), ao analisar os anos 1970, contraditoriamente reproduz a fala dos sujeitos elencados em sua análise em três pontos: 1) Acaba acreditando na perspectiva folclorística que opõe rural como folclórico, frente ao urbano como moderno, envolvido com a cultura de massa; pois, entendeu o fenômeno das vertentes carimbozeiras em Belém como um traslado dos artistas do interior para a capital paraense, sugerindo uma “urbanização” do gênero; ou seja, o que era praticado em Belém não poderia ser caracterizado ainda como carimbó; 2) A presença dos folcloristas como agentes mobilizadores e que introduziram as vertentes do carimbó na capital paraense.

Essas considerações revelam mais uma vez a dimensão de autoridade que os folcloristas, em especial Vicente Salles, tinham em matéria de carimbó, sendo tomados não como pesquisadores passíveis de questionamentos ou refutação, sendo na maioria das vezes consultados como a palavra definitiva na “reconstituição” realista do carimbó. O artigo clássico de Vicente Salles e Marena Salles (1969) foi tomado repetidamente como um “documento histórico”, uma evidência inquestionável sobre o fenômeno.

Laurenir Peniche (2006), dentro do contexto de abertura nos estudos musicológicos e etnomusicológicos, deu continuidade à compreensão folclórica na concepção de carimbó, tomando como referência novamente as teses paradigmáticas a respeito do objeto. Assim como os inúmeros autores que abordaram historicamente o tema, houve nesse livro a incidência das obras dos folcloristas a respeito da dita “urbanização”. Da mesma maneira que Paulo Murilo Amaral realizou um estudo a respeito dos anos 1970 envolvendo uma “migração” do folclórico que estava no interior.

A dissertação de mestrado de Tony Leão da Costa, apresentada em 2008, denominada *Música do Norte*, abordou a noção de música popular paraense e incorporou o carimbó como um elemento envolvido com essa noção mais ampla. A obra tomou como referência os trabalhos elaborados nos âmbitos das áreas da Musicologia, Etnomusicologia, Letras e do Folclore. Nesse trabalho foi elaborado um estudo pautado na perspectiva da música paraense produzida pela MPB no Pará como o motor da promoção dos gêneros de caracterização folclorística. Nesse sentido, o autor elaborou uma abordagem acerca das relações entre os intelectuais e a promoção do carimbó. Tony Leão considerou importante o papel daqueles sujeitos como responsáveis pela “urbanização”, mas afirmando que para além deles houve a emergência de

uma popularização “comum até então somente nas cidades interioranas ou nas regiões rurais do Estado”.

Essa compreensão acerca da “urbanização” do carimbó também foi tomada como início de uma passagem de “música folclórica” para “música popular”, também fundamentada nas elaborações de “autoridades” folclorísticas sobre o assunto, marcadamente Vicente Salles, Marena Salles e Oneyda Alvarenga (SILVA, 2019).

A questão da urbanização construída pela obra de Vicente e Marena Salles, e assimilada pela historiografia, tem sentido dentro das considerações acerca do carimbó oriunda dos intelectuais folcloristas. Como se as manifestações urbanas não tivessem incorporado uma dinâmica própria, que não diminuía e/ou destituía seu valor como cultura popular e/ou folclórica. Essa noção esteve atrelada à ideia de que no interior foi resguardado o folclore em sua “simplicidade” e rusticidade, enquanto que na cidade ele foi perdendo sua “autenticidade” e deixando de ser uma arte “desinteressada”. Devido ao fato do carimbó ter permanecido nos espaços urbanos de Belém, teria ganhado outras formas de expressão.

Uma questão importante defendida pela historiografia, e causadora de polêmica, nas reflexões sobre a “origem” étnico-racial do carimbó foi a sua descendência negra. Poderíamos dizer que essa noção foi enfrentada por grandes intelectuais no séc. XIX, já que defenderam a matriz indígena como predominante na formação étnica e cultural amazônica – e por essa razão incluíram a música nesse quadro (SILVA, 2019). Os jornalistas e diversos folcloristas deram continuidade a essa perspectiva referente ao carimbó no séc. XX. A esse respeito, acertadamente Vicente Salles foi enfático: “No Pará (...) alguns comunicadores insistem na desinformação da origem indígena do carimbó, como derivado de *curimbó*”, ou seja, essa proposta contrariava as evidências encontradas pelo autor ao levantar fontes que localizavam o carimbó no entremeio dos batuques no Pará. Portanto, essa perspectiva estava a serviço de uma ideologia étnico-racial que buscava ir de encontro aos dados levantados e se manifestava “como reivindicação de ‘branqueamento’ da dança de terreiro” (SALLES, 2016, p. 71).

Notícias do carimbó em Belém do séc. XIX

Em Belém no séc. XIX estiveram nos periódicos paraenses exemplos da existência do carimbó urbano, contrariando a tese historiográfica hegemônica apontada anteriormente. Em

especial, nas décadas de 1880 a 1900 temos uma quantidade significativa de notícias testemunhando os batuques em Belém nesse período, com a presença específica do termo carimbó. Assim como, a partir da década de 1870 ocorreram notícias referentes à presença de festas de batuques.

Podemos dizer que era um termo genérico, podendo incorporar os mais variados gêneros que utilizavam tambores e/ou eram de matrizes afro-brasileiras (TINHORÃO, 1972). Portanto, provavelmente muitas festas e execuções de carimbós podem ter sido chamadas de batuques. Este fato pode ser percebido por existirem eventos que aparecem em jornais diferentes com variação desses termos, assim como também sambas e pagodes. O termo batuque também deve ser pensado como polissêmico, incorporando música, dança, a festa e o instrumento percussivo, e não simplesmente um “ritmo”. Sendo assim, os batuques em geral devem ser compreendidos como gêneros musicais, possuindo inúmeras variações (SANDRONI, 2001; NAPOLITANO, 2005; WISNICK, 2002). Este é o caso específico do carimbó, podendo ser encontrado ao longo do século XIX já dentro dessa polissemia e de variações. Por essa razão, é difícil mapear o fenômeno somente a partir da nomenclatura. Essa característica pode ser encontrada na expressão do gênero ainda hoje (SILVA, 2019).

Com base nesse contexto podemos situar a presença dos referidos códigos de postura levantados por Vicente Salles como os primeiros registros acerca do carimbó na capital paraense (SALLES, 1971). Em 23 de junho de 1881 foi publicado no jornal *Diário de Belém* o seguinte decreto:

Câmara Municipal (Fiscal do 3º distrito, Manoel Raymundo de Mattos)
Faz público para geral conhecimento (...):
É proibido sob pena de 30 mil réis:
(...)
§2º - fazer batuques ou sambas;
§ 3º - tocar tambor, carimbó ou outro qualquer instrumento que perturbe o sucego durante a noite (DIÁRIO DE BELÉM, 1881).

Essa nota demonstra a existência de instrumentos que “perturbe o sucego durante a noite”. Nesse caso, houve uma referência ao carimbó como um tipo instrumental utilizado para execução de gêneros “batuques ou sambas”. A proibição do carimbó se referia a proibição de incomodo à ordem nas reuniões boêmias. Essa nota se associa a outras que reclamaram da existência de festas que se realizavam contra a “civilização” ou “onde Belzebuth dançava entre eles” (O LIBERAL DO PARÁ, 1889, p. 3). Esse tipo de conduta social a ser imposta

aos divertimentos públicos tinham como foco estabelecer modelos aos grupos populares e/ou negros. Havia um olhar preconceituoso a certas reuniões vistas como degradantes.

Para Vicente Salles, o carimbó era uma das predileções dos negros livres e escravos, além das populações mais pobres no século XIX. Ele reitera a noção de que ele se confundia aos mais variados batuques. E por Belém ser o principal foco da repressão, comprovada segundo o autor pela sua inclusão nos códigos de postura municipais, que ele foi “espalhado pelo interior”. Essa origem derivada do batuque e a sua difusão pelos diferentes lugares do Pará o tornou “talvez a dança que mais se difundiu como característica do Pará, mesclando-se no Marajó com o lundu” (SALLES, 2016, p. 159).

Segundo Vicente Salles, o batuque era geralmente localizado nos “terreiros” e tendo sempre os variados tambores. Era presente nas variadas ocasiões, seja para comemorações ou para divertimentos. Tinha um teor religioso, podendo estar nas “casas de culto aos deuses africanos, em dias certos da semana e em certos dias de guarda do calendário religioso católico” (SALLES, 2016, P. 159). Em especial, os batuques e os carimbós eram recorrentes nos dias 8 de dezembro em homenagens à Nossa Senhorada Conceição e nas festas a São Benedito (SALLES, 2016).

Entre outras ocorrências a esse respeito, tratando do embate entre polícia e brincantes na capital paraense no século XIX, estava um caso interessante no distrito de Mosqueiro em 1890. O jornalista Macario, em sua coluna “Perambulando”, do jornal *O Democrata*, tratou de uma peleja ocorrida na localidade envolvendo o subdelegado recém-empossado João Botelho e um político local chamado Tito Moura. A questão foi posta como reflexo das posições políticas conservadoras, de um lado, e radicais, de outro. A briga entre os adversários se deu ao fato de que Tito Moura encabeçava uma comissão dos moradores que pediam o afastamento do subdelegado devido às suas atitudes tomadas como características de um “sebastianismo”. Já que tinha como prática o combate às lúdicas populares, em especial batuqueiras que ocorriam em Mosqueiro nesse período. Expressões que convinham a Tito, pois “ao cargo de membro do directorio radical acumula o de chefe das pagodeiras do povoado”. E Macario explicou que o papel dele nas “pagodeiras” era o seguinte: “Ele quem marca as quadrilhas, quem dá o tom nos lundus e faz variar o toque do pandeiro na dansa do carimbó” (MACARIO, 1890).

Sobre as festas de Tito Moura “arranjou um samba de carimbó na rua em frente a sua casa. Pelas dez horas da noite roncava a onça e rufava o tambor com indescritível entusiasmo”. Era muito popular e frequentada pela “pandega da localidade”, assim como por visitan-

tes. Outro líder político local, José Maria H. Fernandes, também participava entusiasmado das danças e cantigas. Segundo Macario, ele “requebrando-se em frente a uma carnuda mulata, que bamboleava voluptuosamente, canta com voz esganiçada”. Macario também transcreveu o registro de cantigas entoadas na roda por José Maria:

Este samba não é bom;
Samba bom é o do Arary.
Rola, rola, rola mulata,
Rola por cima de mim

Mulata responde:
Minha mãe só me ensinou
A dansa do carimbó
Deixarei à minha filha
A herança da sua vó (MACARIO, 1890).

A canção transcrita por Macario em sua ida ao “samba de carimbó” demonstrou a relação ainda indefinida entre os significados dos diferentes gêneros e a polissemia. Já que aparece como “dansa”, além de que a junção de “samba de carimbó” também denotou a perspectiva de utilizar o tambor para a execução sambista.

Outro ponto importante que podemos destacar dessa canção transcrita é o caráter de tradição já estabelecido em fins do século XIX. A mulata surge como um elo entre a prática da “dansa do carimbó” que tem sido transmitida entre gerações, além de afirmar a necessidade de dar continuidade. Os críticos entoados e descritos por Macario demarcaram também a relação homem-natureza.

Outras canções também foram registradas. Macario descreveu Tito Moura dançando na roda de batuque “fazendo o passo da ema e abrindo o peito”, ao mesmo tempo em que cantava: “Ariranha estão no ninho com asas para voar/ Chô, chô, minha ariranha/ Gavião quer te pegar”. E a mulata novamente respondeu: “Meu terreiro está varrido com folhas de sentimento/ Tu mesmo foste culpado deste nosso apartamento” (MACARIO, 1980). Essa questão da coreografia de animais é uma marca do gênero carimbó desde o século XIX, tal como afirmou Vicente Salles: “Os dançarinos, descalços, um na frente do outro, estalavam os dedos. A assistência participava do folguedo e pedia aos dançarinos que imitassem os bichos (...)” (SALLES, 2016, p. 161).

E nesse desenrolar de cânticos entoados e batuques animando os presentes o subdelegado gritou: “Pouca vergonha, não deixam ninguém dormir com tanta berraria! Você seu Tito é o culpado disto”. João Botelho foi expulso em vaias. No dia seguinte afixou os artigos de códigos de postura que proibiam suas práticas batuqueiras e pediu seu afastamento. Interes-

sante notar que o redator do ocorrido se posicionou ao lado dos brincantes afirmando: “É terrível o subdelegado”.

Esse evento demonstrou que os brincantes não eram completamente reféns das proibições e dos desmandos da polícia apoiada pelos moradores mais conservadores. As vaías ao subdelegado demonstravam que a população “pandega” também criava mecanismos de demonstrar seu despreço à essas práticas repressivas.

Outras referências ao posicionamento degradante que moradores e intelectuais de Belém tinham sobre os batuques também surgiram no artigo “Cavacos e cavacas”, onde havia uma crítica aos políticos “cabeças ocas”, tal qual “afim de servir de carimbó n’algum batuque de negros minas”. Embora o assunto central seja uma discórdia entre adversários no pleito, o jornalista fez alusão à presença do carimbó na cidade, assim como associa a sua prática aos “negros minas”, demonstrando que nesse contexto era um instrumento utilizado nas celebrações de Tambor de Mina. Sendo que o ritmo era genérico e enquadrado no termo “batuque” (FOLHA DO NORTE, 1890).

Outro caso de pretensa “degradação” da lúdica batuqueira ocorrido no interior do estado, no município de Baião, foi publicado como carta-denúncia do advogado Liberato Castro. Este queixou-se do Juiz de Direito local que, quando ao ser solicitado pelo mesmo, estava em um baile que caracterizou como “batuque”. Segundo ele, isso se configurava como um acontecimento “imoral”, só nos resta saber se o era o descaso do Juiz com seus afazeres ou em frequentar lugares considerados ultrajantes pelo advogado. O denunciante concluiu por ser um batuque devido às características encontradas ao adentrar no espaço: “Pelas informações que tive o baile era um batuque no interior tem lugar numa choupana de palha, cujo solo é de terra batida à luz de lamparina de azeite de andiroba e ao som de um violão, um cavaquinho e um corimbó, sendo servida cachaça aos convivas” (CASTRO, 1892). Embora este caso tenha se passado fora de Belém, é necessário ressaltar a disposição do denunciante situado na capital paraense acerca do divertimento batuqueiro. A preocupação com essa descrição também partia das reflexões que inúmeros intelectuais direcionavam às festas na capital.

Na coluna “Typos Populares”, do jornalista Zé Povinho, foi traçado o perfil da Tia Chica. Ela “dava carimbós aos domingos”, devidamente descritos pelo cronista. Ele a considerou como uma das “últimas representantes da legítima cafusa paraense”. Ela havia convivido com a escravidão, mas ressaltava que não tinha sido uma época de exclusivo sofrimento. Nas transcrições apresentadas pelo jornalista, Tia Chica afirmava possuir um certo status pe-

rante os brancos e transitava livremente nas casas da elite escravocrata recebendo presentes, assim como despertando ciúmes das senhoras. Ao exhibir suas jóias ao colonista: “Quase tudo foi branco que me deu e alguns amigos d’elle em dia de festa, quando havia jantar em casa. As brancas então me botavam cada zolho...”. Em 1870 ficou enferma e fez uma promessa ao Menino Deus pela cura e jurou que “se ficasse bôa, havia de festejar-o todos os anos enquanto andasse cá por este mundo”. Desta forma, Tia Chica criou o “Cordão de pastores”, com o objetivo de todos os anos o render homenagens no período natalino. Esse cordão, posteriormente, passou a ser chamado de “Sociedade Estrellas do Oriente” (POVINHO, 1897).

Nesse contexto, Tia Chica tornou-se conhecida organizadora de festejos e referência para a comunidade atrelada às festividades de Estrellas do Oriente. Zé Povinho conheceu-a em um dos “carimbós” que ela realizava em seu quintal e segundo ele: “atrahido pelo batuque e pelas cantigas, entrei”. Ao entrar foi recebido pela anfitriã e observou sua amabilidade, ao mesmo tempo verificou que era um ambiente de dança com presença de bebidas alcóolicas. Descreveu o “carimbó” da Tia Chica da seguinte maneira:

A esse tempo o carimbó estrugia, chegando ao mais alto apogeu. A orchestra compunha-se de quatro ou cinco mulheres e outros tantos homens cavalgados em barris, cujos tampos haviam sido substituídos por couro bem retezado e onde batiam as mãos bem abertas, acompanhando as cantigas, enquanto que os convivas requebravam-se, faziam mil meneios, tomando posturas lascivas, provocantes, recordar orgias pagãs.

É interessante notar que a descrição da festa de carimbó da Tia Chica descrita por Zé Povinho foi semelhante à realizada no município de Baião por Liberato Castro. O que demonstra a aproximação entre as práticas de carimbó em regiões diferentes do Pará no contexto, aproximando Belém ao que poderia ser definido como folclórico na definição do gênero. Ou seja, os brincantes da festa de Tia Chica executavam um formato instrumental “primitivo” que utilizava tambores “cavalgados” com “couro bem retesados”. O jornalista também expõe alguns dos carimbós entoadas na festa, que segundo ele “eram engraçadas algumas, outras sem nexos, mas todas com uma feição única, um lado picaresco e original”:

Não caso com maranhoto
Porque tem o sapato roto
Olê, olô
Não caso com maranhoto.
Não tenho medo da onça
Nem da pinta que ella tem
Tenho medo da mulata
Quando chega a querer bem
Meu pai era um caboco
Minha mãe uma china, etc.
Na rocinha do meu pai

Um certo bico me mordeu, etc.

Havia pausas na festa para consumir bebidas. Em especial, a expectativa maior estava em receber a “lambada” ou aguardente. Porém, Tia Chica controlava os excessos com medo da presença de autoridades policiais, segundo ela: “Caxaça demais dá p’ra barulho, e eu não quero que a polícia entre na minha casa”. Esses tumultos por conta dos excessos alcóolicos foram foco de atrações policiais em outras festas do mesmo tipo. E o consumo de bebidas era recorrentemente foco de atenção e motivo para denegrir esse tipo de divertimentos. Tal como descrito em carta direcionada por leitor ao jornal *Folha do Norte* em 1898, na qual um morador do centro da cidade se queixou a respeito de uma festa de carimbó onde “faz-se ali uma algazarra infernal” e envolveria o consumo de bebidas alcoólicas: “Do meio p’ra o fim, quando os convivas já estão encharcados de caxaça até os olhos” (FOLHA DO NORTE, 1898).

Outra matéria defendeu os batuqueiros e tratou da situação deles em Belém no ano de 1900, intitulada “O orgam dos carimbós”. Nessa nota foi tratada a prisão de Antonio Moraes que foi retratada como o “horror do facto”. O jornalista em questão, autoproclamado “ativo e veemente redactor” que “empunhado na destra a penna heroica que tantos horrores há profli-gado”, trouxe ao conhecimento das massas o fato “arrombante” que a polícia havia cometido em razão das leis municipais. Interessante notar que a matéria em questão expõe a opinião “dos que gostam” e “dos que detestam” o referido batuque. Segundo ele, para o primeiro grupo o gênero musical era: “um facto simples e insignificantíssimo; qual seja o de uma pessoa que não podendo dispor de meios para ir ao teatro, recolhido em seu lar procura amenizar as agruras de uma penosa labuta, divertindo-se com um carimbó”. Já para os que detestam significava:

Quando nos mezes de abril, maio e junho, indivíduos desocupados andavam ensaiando celebríssimo ‘boi-bumbá’, ensurdecendo os vizinhos com um batuque infernal, intolerável e insuportável em uma capital que já gosa de fóros de civilizada, armando desordens e ofendendo a moral com palavras, não só essa autoridade como todos os seus colegas cruzaram os braços e fecharam os ouvidos às juras reclamações dos incomodados, que, todas as noites, no longo espaço de um trimestre, tiveram de suportar com paciência evangélica esse zabumbar impiedoso e perturbador do socego-publico (O PARÁ, 1900, p. 2).

Esse quadro do final do século XIX ainda continuou sendo realidade no início do século XX. Os batuques em geral ficaram mais restritos na opinião pública e o carimbó não vigorou nos noticiários locais. Por outro lado, sabemos por outras referências que o gênero aqui especificamente estudado nesta tese ainda figurava no ambiente urbano.

Tudo leva à compreensão de que a menor presença das reclamações e representações tinham relação com o deslocamento desses bailes batuqueiros do centro da cidade em direção ao Umarizal, Jurunas e, aquele que seria o novo reduto dessa modalidade: o bairro da Pedreira. Os sambas, carimbós e pagodes que eram foco de denúncias ocorriam em áreas centrais, como o da Travessa do Passinho, citada anteriormente, e deixaram de ser noticiados. Por outro lado, houve nos bairros mais afastados a sua associação com os carnavais, boi-bumbás e festividades juninas.

Nos carnavais do período eram recorrentes as presenças dos cordões carnavalescos de “pretinhos” que incorporavam carimbós. As recolhas de Tó Teixeira a respeito do gênero feita no começo do século se deram no Umarizal e reiteravam o deslocamento. Na obra *Carnaval Paraense* (2006) o escritor e compositor Alfredo Oliveira tratou do caso dos cordões carnavalescos surgidos no séc. XIX. Segundo ele, em 1893 havia um cordão denominado “Fidalgos de Cazumbá”, que contava com integrantes negros. Essas agremiações foram tornando-se mais populares nas primeiras décadas do séc. XX em Belém, destacando-se no carnaval de rua.

Fato de acordo com as notícias da imprensa no período, que confirmam a popularidade dos cordões, ao mesmo tempo em que os entendiam como aglomerações desordeiras acompanhadas pela polícia. O autor em questão classificou os cordões carnavalescos locais como “regionalizados”, por assumirem um viés local na forma de expressão. Entre eles estavam três tipologias: os “roceiros”, os “pretinhos” e “marujos”; sendo que os primeiros brincantes eram “acompanhados por conjuntos de flauta, cavaquinho e violão, dirigiam-se às concentrações carnavalescas cantando lundus, carimbós e siriás, além das polcas e mazurcas”. Ou seja, eram regionais nas incorporações dos gêneros musicais “típicos” do Pará. Já os cordões de “pretinhos” eram, segundo Alfredo Oliveira, exclusivamente formados por negros e entoavam um repertório de “lundus e cabeças-de-bagre, ao ritmo de atabaques e ganzás”.

Outra matéria jornalística defendeu os batuqueiros e tratou da situação deles em Belém no ano de 1900, intitulada “O orgam dos carimbós” (O PARÁ, 1900). Nessa nota foi tratada a prisão de Antonio Moraes, que foi retratada pelo redator como o “horror do facto”. O jornalista anônimo em questão, autoproclamado “ativo e veemente redactor” que “empunhado na destra a penna heroica que tantos horrores há profligado”, trouxe ao conhecimento das massas o fato “arrombante” que a polícia havia cometido em razão das leis municipais. Interessante notar que a matéria em questão expõe a opinião “dos que gostam” e “dos que detestam” o

referido batuque. Segundo ele, para o primeiro grupo o gênero musical era: “um facto simples e insignificantiíssimo; qual seja o de uma pessoa que não podendo dispor de meios para ir ao theatro, recolhido em seu lar procura amenizar as agruras de uma penosa labuta, divertindo-se com um carimbó”. Já para os que detestam significava:

Quando nos mezes de abril, maio e junho, indivíduos desocupados andavam ensaiando celeberrimo ‘boi-bumbá’, ensurdecendo os vizinhos com um batuque infernal, intolerável e insuportável em uma capital que já gosa de fóros de civilizada, armando desordens e ofendendo a moral com palavras, não só essa autoridade como todos os seus colegas cruzaram os braços e fecharam os ouvidos às juras reclamações dos incomodados, que, todas as noites, no longo espaço de um trimestre, tiveram de suportar com paciência evangélica esse zabumbar impiedoso e perturbador do socego-publico.

No Código de Polícia Municipal de 1900, que entrou em vigor em 1901, permaneceu a proibição das execuções de batuque, com ordens expressas de não “tocar tambor” ou “carimbó”. A permanência dessa legislação relacionava-se com o olhar degradante que continuava existente acerca dos divertimentos batuqueiros e do “perturbador carimbó. Tal como afirmou Diego Filgueiras (2016), essa legislação que entrou em vigor para estabelecer oficialmente o código policial deu continuidade às práticas comuns de detenções já notificadas pelos periódicos paraenses em décadas anteriores. Os periódicos já atestavam anteriormente que os batuques, sambas e carimbós já eram alvo da repressão policial, tal como o caso de Antonio Moraes citado anteriormente.

Considerações finais

Como observado ao longo deste texto, o carimbó foi presente na capital paraense, sendo recorrente nas notícias periódicas envolvendo pontos de vista de intelectuais, mobilização policial e reclamações de moradores. Por ser considerado uma expressão imoral e não “civilizada” praticada por negros e mulatos foi visto como perturbação do “socego público” e não como manifestação artística popular e/ou folclórica.

As fontes apresentadas no artigo demonstram que não houve um desaparecimento/migração dos carimbozeiros de Belém em direção ao interior por repressão. As matérias apresentadas demonstram que houve uma continuidade do carimbó como um fenômeno urbano, em um modelo próximo ao praticado nos interiores.

A criminalização do carimbó, tal como aqui apresentado foi fruto de tentativas de controle social e moral dos populares negros da capital paraense, estabelecendo hierarquias e

criminalizando hábitos e costumes que aparecem como já consolidados como tradicionais. Os modelos de arte, cultura e folclore como vertentes eruditas, elitistas e eurocêntricas definiram as matrizes africanas que se materializaram na musicalidade batuqueira como destoantes da civilização.

Portanto, este trabalho busca contribuir com as pesquisas acerca do carimbó, situando o objeto de conhecimento para investigações futuras. Este estudo, embora concluído, traz uma seara de possibilidades de novas possíveis fontes e questões a serem aprofundadas em outros momentos em função da melhor compreensão do importante fenômeno histórico do carimbó.

Referências bibliográficas

A REPÚBLICA. **Folha do Norte**, Belém, 14 out. 1890.

ACTUALIDADES. **O Liberal do Pará**. Belém, 4 jan. 1889, p.3.

AMARAL, Paulo Murilo. **O carimbó de Belém: entre a tradição e a modernidade**. Dissertação de mestrado em Música. São Paulo: UNESP, 2003.

CASTRO, Liberato. As autoridades de Baião (III). **O Democrata**, Belém, 13 jul. 1892.

COSTA, Tony Leão da. **Música do Norte: intelectuais**, artistas populares, tradição e modernidade na formação da MPB no Pará (1960 e 1970). Dissertação de Mestrado em História. Belém: UFPA, 2008.

DIÁRIO DE BELÉM. Belém, 23 jun. 1881, p.3.

FOLHA DO NORTE. Belém, 25 mar. 1898.

LEAL, Luís Augusto Pinheiro. **Nossos intelectuais e os chefes da mandinga: repressão, engajamento e liberdade de culto na Amazônia (1937-1951)**. Tese de Doutorado. Salvador: UFBA, 2011.

MACARIO. Perambulando. **O Democrata**. Belém, 31 jul. 1890.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música: história cultural da música popular**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

O ORGAM DOS CARIMBÓS. **O Pará**, Belém, 28 jul. 1900, p.2.

OLIVEIRA, Alfredo. **Carnaval Paraense**. Belém: Secult-Pa, 2006

PENICHE, Laurenir. **Verequete**: o som dos tambores. Belém: Vale do Rio Doce/SECULT, 2006.

POVINHO, Zé. Typos populares - Tia chica. **Folha do Norte**, Belém, 28 mar. 1897.

SALLES, Vicente. **A música e o tempo no Grão-Pará**. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980.

SALLES, Vicente. **Lundu**: canto e dança do negro no Pará. Belém: Paka-Tatu, 2016.

SALLES, Vicente. **O negro na formação da sociedade paraense**: textos reunidos. Belém: Paka-Tatu, 2004.

SALLES, Vicente. **O negro no Pará, sob o regime da escravidão**. Rio de Janeiro/Belém: FGV/UFPA, 1971.

SALLES, Vicente. **Sociedades de Euterpe**. Belém: Edição do autor, 1985.

SALLES, Vicente; SALLES, Marena. Carimbó: trabalho e lazer do caboclo. **Revista Brasileira de Folclore**, Rio de Janeiro, vol. 9, n. 25, setembro/dezembro, 1969, pp. 231-245.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SARGES, Maria de Nazaré. **Belém**: riquezas produzindo a Belle-Époque. Belém: Paka-Tatu, 2000.

SILVA, Edilson Mateus Costa da. **A invenção do carimbó**: Música popular, folclore e produção fonográfica. Tese de doutorado em História. Belém: UFPA/PPHIST, 2019.

TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular**: de índios Negros e Mestiços. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

WISNICK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2002.