



Revista Brasileira de História
ISSN: 0102-0188
rbh@edu.usp.br
Associação Nacional de História
Brasil

Dias da Costa, Antonio Maurício
Festa e espaço urbano: meios de sonorização e bailes dançantes na Belém dos anos 1950
Revista Brasileira de História, vol. 32, núm. 63, 2012, pp. 381-402
Associação Nacional de História
São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26323133018>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica
Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

Festa e espaço urbano: meios de sonorização e bailes dançantes na Belém dos anos 1950¹

Festivities and urban space: music broadcasting and balls in 1950s Belém

Antonio Maurício Dias da Costa*

RESUMO

O artigo discute o uso de referências simbólicas de origem memorialística e jornalística atribuídas ao contexto socioespacial dos bailes dançantes de orquestras e *sonoros* em Belém, nos assim chamados ‘clubes sociais’ e ‘clubes suburbanos’. As formas variadas de organização de festas dançantes na cidade estiveram associadas à difusão musical radiofônica nos anos 1950, mas também se ligaram à atuação dos *sonoros* comerciais ou daqueles especializados em bailes dançantes. Formas diferentes de uso e acesso aos meios de comunicação/sonorização pela população urbana foram acompanhadas pela ênfase da imprensa local na distinção social. Referências simbólicas e valorativas do espaço urbano emergem nos registros de jornal e memorialístico acerca do panorama festivo da cidade. Palavras-chave: bailes dançantes; *sonoros*; distinção social.

ABSTRACT

The article discusses the use of symbolic references from memoirs and periodicals attributed to the socio-spatial context of orchestral and *sonoros* balls in Belém, in the so-called ‘social clubs’ and ‘suburban clubs.’ The various forms of organizing dancing festivities in the city were connected to musical broadcasting on the radio in the 1950s, as well as being linked to the commercial *sonoros* or those specialized in dances. Different ways of using and accessing the means of communication by the urban inhabitants were looked after, especially focusing on the emphasis on social distinction in the local press. Symbols and values related to urban space emerge in newspapers and memoirs regarding the festive panorama of the city.

Keywords: Balls; *sonoros*; social distinction.

Este artigo trata dos sentidos atribuídos aos bailes dançantes presentes no panorama urbano de Belém em meados do século XX. Esses sentidos são evocados por referências memorialísticas e notas jornalísticas que enfocam aspectos diversos dos bailes dançantes da época. São apresentadas e discutidas algu-

* Universidade Federal do Pará (UFPA). Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Rua Augusto Corrêa, 1 – Guamá. 66075-110 Belém – PA – Brasil. macosta@ufpa.br

mas dessas lembranças e notas jornalísticas coletadas entre pessoas envolvidas com o universo dos bailes dançantes populares de Belém nos anos 1950, bem como nos periódicos mais importantes da cidade no mesmo período.

Os bailes suburbanos eram capitaneados pelas apresentações das – assim chamadas pela imprensa da época – *picarpes* ou *sonoros*, antepassados das atuais aparelhagens.² Esses meios de sonorização surgiram e se desenvolveram na cidade inicialmente entre as décadas de 1950 e 1970. Os *sonoros* que animavam festas dançantes eram montados, desde fins dos anos 1940, de forma ‘artesanal’, por pessoas com conhecimento de eletrônica. Eram compostos por um amplificador de metal a válvula, toca-discos de 78 rotações (a *pick-up*, ou como ficou popularmente conhecida com seu abrasileiramento: a *picarpe*), caixa de som pequena e projetor sonoro, a chamada *boca de ferro*.

Os *sonoros* ou *picarpes* tinham ‘parentesco’ com os sonoros comerciais, mas estavam basicamente voltados para a sonorização de eventos festivos, particularmente bailes dançantes. Muitos proprietários de sonoros começaram sua carreira animando festas de vizinhança, aniversários e casamentos. Os que tiveram sucesso passaram a cobrar para sonorizar eventos festivos em clubes de subúrbios, dos menos aos mais bem afamados.

Porém, os chamados ‘clubes sociais’, localizados na região central da cidade e/ou voltados para a população oriunda dos estratos médios e altos da sociedade, tinham preferência pelas apresentações musicais ao vivo, de conjuntos e orquestras musicais de sucesso.

Busco identificar e discutir, neste estudo, referências simbólicas de ordem memorialística e jornalística acerca do arranjo socioespacial dos bailes dançantes de orquestras ou sonoros na cidade, nos assim chamados ‘clubes sociais’ e ‘clubes suburbanos’. A diversificação dos meios de comunicação (e de sonorização) em meados do século XX está ligada a formas variadas de organização de festas dançantes na cidade. Formas diferentes de uso e acesso aos meios de comunicação/sonorização pela população da cidade apresentam laços com sentidos de distinção social. Tais sentidos aparecem evocados nas fontes pesquisadas como referências simbólicas do espaço urbano.

Os registros memorialísticos aqui abordados foram coletados em livros de memória pessoal ou de compilação de relatos jornalísticos, e também foram realizadas algumas entrevistas com pessoas envolvidas com a cena festiva dos bailes dançantes dos anos 1950. Ao mesmo tempo, são explorados, de forma extensa, diversos registros jornalísticos concernentes à década de 1950, em grande parte oriundos dos periódicos *A Província do Pará* e *O Liberal*.

A memória das festas e do cenário urbano do período em foco é aqui

considerada como pautada na experiência particular dos sujeitos relativa a eventos festivos. Adoto, no entanto, o sentido proposto por Halbwachs,³ que destaca a relação do sujeito que recorda com a coletividade, isto é, com as pessoas que estiveram mais próximas dele e que trocaram/partilharam suas impressões. A ‘história de cada um de nós’, nesse sentido, encontra-se cruzada por impressões memorialísticas oriundas de fontes diversas (meios de comunicação, conversas, ouvir dizer, eventos vividos) fundadas em contextos coletivos e condensadas na versão pessoal.⁴

Já as referências jornalísticas são aqui tomadas, ao mesmo tempo, como relato histórico e criação discursiva. De um lado, as notícias e os anúncios em periódicos funcionam como ‘testemunho histórico’, porque revelam a dinâmica informativa da imprensa como meio de comunicação, intermediando interesses e pontos de vista dos diversos sujeitos sociais.⁵ Por outro lado, eles refletem as escolhas e opções estilísticas dos autores, considerando seu compromisso com a linha editorial do periódico e com determinadas forças políticas de sua época. Na constituição dos textos jornalísticos como criação discursiva, revelam-se seus processos de composição, isto é, suas influências artísticas e sociais.

RÁDIO, SONOROS E MÚSICA POPULAR

Desde o início da década de 1930, o samba despontava como o estilo musical mais popular do país, sucedendo a preferência popular do início do século por maxixes, tangos e boleros.⁶ No caso do Pará, ao lado do samba, as emissões radiofônicas também destacavam os ritmos latinos ouvidos desde os anos 1920 nos programas de estações estrangeiras como a Rádio Havana, de Cuba. Era comum nos anos 1950 a audiência local de boleros e merengues, além de salsas, congos, mambos e cúmbias, destacando-se como uma particularidade da recepção musical regional.

Nos anos 1930, a produção em série de aparelhos de rádio contribuiu para massificar a audiência dos programas radiofônicos. A Rádio Club do Pará, fundada por Edgar Proença, Roberto Camelier e Eriberto Pio em 22 de abril de 1928, primeira rádio fundada na Amazônia, beneficiou-se por esse processo de ascensão do rádio. Seus profissionais, na maioria, foram recrutados junto aos jornais locais. PRC-5 e “a voz que fala e canta para a planície” tornaram-se prefixo e *slogan* da Rádio Club do Pará, respectivamente. Sua criação seguiu o padrão das rádios de associados,⁷ que pagavam mensalidades fixas e que

tocavam discos emprestados de comerciantes. Estes, em troca, recebiam a divulgação de seus nomes, estabelecimentos e produtos.

A invenção dos rádios a válvula, na década de 1930, ajudou a baratear o custo da produção dos aparelhos receptores e contribuiu para ampliar o acesso do público ouvinte. O incremento da participação financeira dos patrocinadores na programação tornou o empreendimento um negócio rentável. Ao mesmo tempo, os grupos políticos da época passaram a tomar o rádio como um formidável instrumento de projeção junto à sociedade.

Os anos 1940 são vistos pelos profissionais do rádio local como sua ‘fase de ouro’. A Rádio Club ampliou seu alcance por meio das Ondas Tropicais e passou a atingir recantos longínquos do interior do estado. O rádio passou a executar o papel antes desempenhado pelos regatões e depois pelos correios, no repasse de informações entre moradores de localidades distantes entre si.

No campo musical, a Rádio Club contratou sua própria orquestra, ao mesmo tempo em que incorporou conjuntos musicais ao seu *casting*, tais como o *Bando da Estrela*, de Edyr Proença (filho de Edgar Proença), e o conjunto de Alberto Mota, que será analisado em detalhe mais adiante. Os programas musicais da emissora eram apresentados em seu auditório, inaugurado em 1945 no complexo Aldeia do Rádio, primeira sede própria da emissora, localizada no bairro do Jurunas.

Concorrendo com a única rádio da cidade até o início dos anos 1950, existiam os *sonoros*, serviços de alto-falantes de áreas comerciais da cidade, dedicados à publicidade, mas intercalando alguma programação musical durante a propaganda. Os sonoros comerciais eram identificados pela distribuição de alto-falantes em postes, numa rede ligada a uma espécie de estúdio central instalado no interior da área de comércio. As autoras da obra *Ligo o rádio para sonhar* mencionam a existência de três sonoros no bairro da Pedreira e outro no Comércio, nos anos 1940: *A Voz Suburbana* e *A Voz da Pedreira*, que funcionavam no mercado do bairro; *O Canto da Felicidade*, na esquina da rua Barão do Triunfo, e na João Alfredo (bairro do Comércio), *A Voz do Dia*.

Em seu livro de memória sobre o rádio em Belém, o jornalista Expedito Leal⁸ enfatiza que os ‘comunicadores de massa’ do rádio paraense de meados do século XX já seguiam um padrão nacionalmente difundido de radialista seguindo o modelo norte-americano dos *disc jockeys* (DJs). Alguns dos radialistas da *Club* trabalharam como locutores de sonoros antes de ingressar na emissora. Acostumados a interagir com o público das ruas na atividade de propaganda comercial, os radialistas/DJs poderiam manter o mesmo estilo

comunicador em seus programas de rádio. Leal aponta alguns radialistas de sucesso em Belém dos anos 1950 e 1960 como oriundos dos sonoros comerciais. Os exemplos mais destacados são os radialistas Costa Filho e Eloy Santos, que trabalharam no Sonoros Rauland, primeiro sonoro volante (instalado em um automóvel) da cidade, e Haroldo Caraciolo, importante divulgador do merengue no rádio paraense.

Expedito Leal ressalta, no trecho em que trata de Caraciolo, que “o merengue foi modismo no subúrbio de Belém nos anos 60 e 70, ligado fundamentalmente à dança”. O merengue proveniente das Antilhas fazia sucesso na cidade especialmente com os sucessos das orquestras Sonora Matancera (de Matanzas, Cuba) e Sonora Santanera (conjunto mexicano) e do cantor dominicano Luis Kalaff, conhecido por seus boleros. O interesse de Caraciolo pelo merengue teria se originado de sua experiência inicial na carreira de locutor de sonoro. Não dos sonoros de propaganda comercial, mas daqueles que sonorizavam as festas de clubes suburbanos. Caraciolo, como outros locutores titulares das *picarpes*, era proveniente do subúrbio, assim como os sonoros que se apresentavam semanalmente nos clubes suburbanos. Caraciolo teria iniciado sua carreira no “Sonoros Flamengo”, do bairro da Pedreira. Transferiu-se depois para o “Clube do Remo” e, em seguida, para o “Botafogo”, também da Pedreira. No bairro do Umarizal, trabalhou no “Diamante” e depois no “Big-Bem”, sonoro que funcionava como ‘filial’ do “Flamengo”.

Em meados dos anos 1960, Caraciolo foi contratado pela Rádio Guajará, primeiramente para trabalhar como locutor comercial. Logo em seguida tornou-se apresentador de um programa musical, em que se destacava pelo uso de gírias e expressões populares, marcas de uma espontaneidade comunicativa que atraía a atenção dos ouvintes. Nesse programa musical, Caraciolo teria criado e difundido o termo ‘lambada’ para se referir ao que ‘tomaria’ no intervalo de sua locução, preenchido pela apresentação de merengues. A lambada seria a dose de cachaça que aproveitava para beber no bar próximo da emissora durante a execução dos merengues. Já na década de 1970, o termo ‘lambada’ passou a ser vinculado aos ritmos dançantes de origem caribenha tocados por conjuntos musicais locais.

Caraciolo transferiu-se para outras rádios da cidade nos anos 1970 e, no final daquela década, por conta de problemas de relacionamento profissional, abandonou o rádio e passou a trabalhar em sonoros dedicados à propaganda comercial. Permaneceu nessa atividade até o fim de sua vida.

Percebemos uma evidente linha de continuidade na carreira de Caraciolo, desde a experiência nos sonoros até o seu apogeu de popularidade no rádio.

Tanto o estilo do comunicador, que empregava expressões populares, quanto sua preferência musical pelo merengue acentuam elementos característicos do meio festivo dos clubes de subúrbio onde trabalhavam os ‘locutores-controlistas’ dos sonoros, como eram denominados. O contínuo *sonoros de festa-rádio-sonoros comerciais*, da carreira de Caraciolo, poderia ter sido seguido não nessa ordem, mas compunha um mesmo campo de possibilidades profissionais.

A atuação profissional de locutores de rádio acompanhou o espraio da presença de sonoros de festa e comerciais pela cidade. Os sonoros não vieram a assumir simplesmente uma posição complementar ao rádio, mas sim ocuparam um espaço particular como meio de comunicação ligado à ocorrência de eventos festivos.

ORQUESTRAS DE PAU E CORDAS E ORQUESTRAS ELETRÔNICAS

Os conjuntos e orquestras tiveram precedência nos bailes dançantes populares frente aos sonoros. De acordo com Salles,⁹ a música urbana se desenvolveu no Pará, especialmente a partir da década de 1920, muito associada à difusão de instrumentos como a flauta, o banjo e o cavaquinho, que formavam a base de pequenos conjuntos musicais. Além da música difundida pelo rádio brasileiro e estrangeiro (choro, samba, tango, bolero e mambo) outros ritmos dançantes como *fox-trote*, *charleston* e *swing*, dentre outros, vieram a se popularizar no Pará entre os anos 1920 e 1930 por conta da notoriedade do cinema norte-americano.

Tais influências constituíram a base de referências musicais que alicerçaram a atuação das orquestras e conjuntos musicais apresentados como Bandas de Jazz no Pará. Segundo Corrêa,¹⁰ o *jazz* se tornou ‘verdadeira epidemia na cidade’ na década de 1920. Ao longo das décadas de 1920 e 1930 surgiram, segundo a autora, vários grupos com características jazzísticas em Belém,¹¹ embora seu repertório fosse diversificado, incluindo tangos, marchas, choros e sambas.

No que concerne às apresentações desses conjuntos musicais ‘jazzísticos’, sua identidade musical parece estar mais associada à formação do conjunto (em que se destacavam principalmente os instrumentos de sopro) do que à ligação exclusiva com um gênero musical. Conjunto ‘Jazzístico’, nesse contexto, correspondia mais a uma composição de músicos não eruditos que também executavam ritmos brasileiros e de outros países, do que a uma especialização musical no gênero de origem norte-americana.¹² Suas apresentações ocorriam

desde os anos 1920 nos salões de elite e passariam a ocorrer também em eventos públicos nos anos 1930 e 1940, passando por um processo de popularização.

Notícias na imprensa destacavam a presença de orquestras em bailes carnavalescos em Belém desde 1945, onde eram executados ‘sambas, marchas e choros da época’. As *jazz-bands* e as orquestras circulavam entre os salões mais ‘aristocráticos’ e outros menos sofisticados. Mais além, a presença de conjuntos musicais nos salões mais modestos assinalava a ocorrência de um evento especial, para o qual os frequentadores provavelmente se preparavam com esmero. Os anúncios de jornal citados por Lúcio Flávio Pinto ressaltavam a importância das festas ao acentuar a fama do grupo musical que viria se apresentar, ao destacar o público de ‘alta classe’ que estaria presente e os ritmos dançantes que seriam tocados.

Os grupos ‘jazzísticos’ ou ‘conjuntos de boate’, como eram chamados nos anos 1950, tinham sua fama acentuada pelo sucesso das apresentações nos ‘salões de elite’. A composição instrumental da banda de contrabaixo, trompete, saxofone, banjo, bateria e pandeiro tornou-se padrão para as chamadas ‘orquestras de pau e cordas’, como também eram conhecidas.

As mais divulgadas Jazz-Orquestras nos jornais belenenses no início dos anos 1950 eram: os “Batutas do Ritmo”, dirigido por Sarito; “Jazz Internacional”, do professor Candoca, apresentado como “O Mago da Viola” (liderado por Orlando Pereira, a partir de 1955); o “Jazz Martelo de Ouro”, do músico Vinícios; o “Jazz Vitória”, de Raul Silva; o “Jazz Marajoara”, do maestro Oliveira da Paz; o “Jazz Orquestra de Maçaneta”, de Reginaldo Cunha; a “Jazz-Band Pará”, do professor José da Paixão, e a Orquestra do maestro Guiães de Barros, ligada à rádio *Club*.

A composição instrumental ‘pau e cordas’ só viria a mudar em 1960, quando a orquestra “Alberto Mota e seu conjunto” incluiu uma novidade eletrônica importante nas suas festas do Automóvel Clube: o *solovox*.¹³ Dois anos depois, passaria a ocorrer com regularidade o baile dançante do Automóvel Clube, animado pela Orquestra de Orlando Pereira, na qual foram apresentadas como novidade os seus *vibrafone*¹⁴ e *guitarra havaiana*. A primeira apresentação musical ocorreu em meio a um concurso de *twist*, assim como viria a ocorrer depois em um concurso de *chá-chá-chá*, ambas apresentadas no noticiário local como ‘danças da moda’.

Por conta do pioneirismo desses conjuntos na introdução de instrumentos eletrônicos na sua composição, as chamadas ‘orquestras de pau e cordas’, de feição unicamente acústica, rapidamente perderam espaço para as orques-

tras que se modernizaram, como as de Alberto Mota, de Orlando Pereira, de Lélío Pais Henrique, de Maçaneta e de Guiães de Barros.

A introdução de instrumentos como solovox, vibrafone e guitarra elétrica tornou-se um atrativo à parte nas apresentações dos conjuntos musicais. As orquestras de ‘pau e cordas’ tinham como principal atrativo, na verdade, os instrumentos de sopro, tais como pistão, saxofone e trombone. As orquestras eletrônicas, por sua vez, se organizaram com o adendo dos equipamentos eletrônicos.

De acordo com Costa,¹⁵ o alto preço desses instrumentos dificultou a ‘modernização’ de muitos conjuntos acústicos em fins dos anos 1950, que acabaram por isso encerrando suas atividades. Porém, a familiarização com os instrumentos eletrônicos permitiu o desenvolvimento de carreiras de artistas populares identificados com os novos gêneros musicais divulgados pelo rádio e pelo disco gravado.

Sobre isso, podemos apresentar o exemplo interessante do início de carreira do músico cametaense Joaquim Maria Dias de Castro, que veio a ser conhecido como “Mestre Cupijó”. Vicente Salles relata em *Sociedades de Euterpe* que o início de carreira do jovem músico foi marcado por ‘angústias e indecisões da juventude moderna’, resultado das influências da comunicação de massa, especificamente do rádio e da televisão.

Joaquim Castro começou, aos 13 anos, a tocar em um conjunto de ‘música pop’, o “Batutas do Ritmo”, ao mesmo tempo em que ensaiava com a tradicional banda Euterpe Cametaense, fundada naquela cidade em 1874. Começou a compor sambas e mambos em 1951. Em 1960, formou seu primeiro conjunto, equipado com guitarra elétrica e solovox, o que é apontado por Salles como ‘simples questão de *status*’. No final da década, ocorreu a grande virada em sua carreira: ‘descobriu’ o siriá, definido por Salles como dança típica da região tocantina, e passou a gravar discos (desde 1973) com seu conjunto folclórico “Ases do Ritmo”. Com seus discos de siriá, Joaquim Castro passou a se apresentar como Mestre Cupijó.

Há na apresentação de Salles uma forte dose de crítica à fase inicial da carreira de Cupijó. O futuro mestre do siriá havia se interessado pelo universo musical que o pesquisador chamou de *pop*, isto é, as músicas de sucesso popular difundidas pelo rádio e pela televisão. As ‘angústias e indecisões da juventude moderna’ haviam levado o jovem músico a compor e executar sambas e mambos com seu conjunto equipado com instrumentos eletrônicos. Seu direcionamento final para a música folclórica não é questionado pelo pesquisador,

por ser tomado como um desdobramento natural da carreira do músico interiorano.

Na verdade, a experiência de Cupijó com a chamada ‘música pop’ pode ser vista como algo relativamente comum, dada a projeção das orquestras ‘eletrônicas’ da capital e a difusão de boleros, mambos e sambas no rádio. Não se trata de ‘simples questão de *status*’, como define o pesquisador, mas de preferências musicais ligadas a diferentes fases da trajetória do artista. A mudança em sua identificação musical está relacionada, em grande parte, às possibilidades de desenvolvimento de sua carreira: a escolha entre tocar numa orquestra de bailes dançantes, como as várias que existiam na capital, ou assumir o posto de precursor de um gênero musical (o sirriá) com forte ligação com as tradições populares do Baixo Tocantins.

Trajetória diferente foi seguida por Aurino Quirino Gonçalves, que passou a ser conhecido nos anos 1970 como Pinduca, o “Rei do Carimbó”. Oriundo também do Baixo Tocantins, Pinduca começou sua carreira musical em Belém nos anos 1960, como integrante do Conjunto de Alberto Mota, familiarizando-se com os instrumentos eletrônicos. O *know-how* adquirido nas apresentações em festas dançantes habilitou Pinduca a fundar seu próprio conjunto no final da década de 1960. Sua banda denominada “Pinduca e seu Conjunto” assumiu desde o início características ‘modernas’, incorporando nas suas apresentações os ritmos dançantes de sucesso na época, dentre eles o *twist* (que mais agradava o público dos ‘clubes de sociedade’) e o *merengue* (que fazia muito sucesso nos ‘clubes de subúrbio’).

No início da década de 1970, o conjunto de Pinduca passou a executar o Carimbó, a música-dança popular de origem interiorana, nos bailes da periferia, alcançando relativo sucesso. O diferencial nas apresentações do conjunto de Pinduca era o Carimbó tocado com a formação moderna das orquestras eletrônicas, muito embora se tratasse de expressão musical originalmente acústica. Pinduca gravou seu primeiro disco de Carimbó em 1973, atingindo a sensacional marca de 100 mil cópias vendidas no mesmo ano, na maioria, no mercado local.

Resultou do disco de Pinduca o relativo sucesso nacional do carimbó na primeira metade dos anos 1970. Ao mesmo tempo, comentários divulgados na imprensa local em meados da década tenderam a antipatizar com as inovações de Pinduca, muitas vezes qualificadas como deturpação ou degeneração de uma ‘criação da cultura popular’.

O que os opositores da música de Pinduca perdiam de vista é que sua produção musical estava em estreita consonância com o interesse do público

dos bailes de subúrbio ou dos clubes sociais pelas inovações das tecnologias de sonorização. O carimbó tocado com guitarra e, quem sabe, solovox, era uma ‘linguagem’ atraente especialmente para o público do subúrbio de Belém, já habituado aos bailes de sonoros e à difusão dos ritmos dançantes de sucesso no rádio.

CLUBES SOCIAIS E CLUBES SUBURBANOS

As opções de lazer ligadas à ‘vida boêmia’ ampliaram-se na cidade ao longo da década de 1950. Além do cinema, do teatro do Arraial de Nazaré e das festas tradicionais (carnaval, festas juninas, festas de santos padroeiros etc.), os bares, clubes de elite e clubes suburbanos ocuparam um papel destacado no cotidiano de lazer dos moradores da cidade.

Alguns desses clubes foram fundados mesmo antes dos anos 1950. Há entre eles uns poucos que remontam ao início do século XX, como o “São Domingos Esporte Clube”. Em matéria publicada no jornal *O Liberal* em 27 de maio de 1987, o “São Domingos” é apresentado como o mais velho clube do bairro do Jurunas. Ele teria sido fundado em 1915, e seu nome seria derivado de uma homenagem à Capela de São Domingos, do mesmo bairro. No início, o clube esteve voltado para a prática de esportes, e seus integrantes participaram de vários torneios esportivos (futebolísticos) no ‘subúrbio’. O clube também passou a desenvolver atividades assistenciais dirigidas à população do bairro, o que resultou na alteração do seu nome, em 1940, para “São Domingos Esporte Clube Recreativo e Beneficente”.

Segundo a matéria, o clube funcionava num sistema de pagamento de mensalidades dos associados, em que as mulheres eram sócias-cooperadoras e os homens, sócios-efetivos, provavelmente envolvendo casais moradores das proximidades. O ponto alto das atividades do clube teria sido entre os anos 1940 e 1950, quando ele teria ‘progredido’, por conta da arrecadação oriunda de ‘festas sociais’ promovidas na sede. A matéria não detalha a natureza dessas festas, mas podemos deduzir tratar-se de festas dançantes animadas por conjuntos musicais e/ou por sonoros, ligadas a datas do calendário festivo da entidade ou da cidade (carnaval e festas juninas, por exemplo).

Entre os assim chamados pela imprensa ‘clubes sociais’ da década de 1950 é possível destacar como mais citados nos anúncios cotidianos: a Assembleia Paraense e o Automóvel Clube, na avenida da República (Bairro da Campina); Azas Esporte Clube, na avenida Independência (Bairro de Nazaré); o Delta Clube, na travessa Rui Barbosa (Bairro de Nazaré); o Clube Paragon, na tra-

vessa Cintra (Cidade Velha), além das *boîtes* do Central Hotel e do Palace Teatro, nos fundos do Grande Hotel (Bairro da Campina).

Já nos bairros do subúrbio, proliferavam clubes promotores de festas dançantes, ligados às sedes de sindicatos, associações profissionais e associações propriamente ditas de esporte e de lazer.¹⁶ Alguns clubes cuja localização foi indicada nos jornais no início da década de 1950 seguem aqui listados (por bairro e rua, quando disponível esta informação): Artístico Esporte Clube (Umarizal, avenida Alcindo Cacela, 663); Bôa Fama Esporte Clube (Pedreira); Botafogo Esporte Clube (São Bráz); Esporte Clube Norte Brasileiro (Cremação); Imperial Clube (Jurunas); Leblon Esporte Clube (São Bráz, Avenida Ceará); Municipal Clube (Cremação); Santa Cruz Esporte Clube (Pedreira); Sociedade dos Estivadores da Borracha (Umarizal, rua Boaventura da Silva); Sociedade União e Firmeza (Jurunas); Uberabinha Esporte Clube (Telégrafo Sem Fio); Viação Beneficente Esporte Clube (São Bráz, travessa de Maio, 175); Vitória Clube (Umarizal, Alcindo Cacela, 563).

Percebemos aqui a presença marcante de clubes situados na periferia imediata de bairros centrais como Cidade Velha, Campina e Nazaré. Do Jurunas ao Telégrafo sem Fio, da margem do rio Guamá até a baía do Guajará, se espalhavam esses clubes por um conjunto de bairros suburbanos nos anos 1950 demarcando, num corte longitudinal, o limite territorial da cidade na direção leste.

Nesses bairros era mais comum a presença de *picarpes* ou *sonoros* em bailes dançantes. Já as orquestras de sucesso na cidade preferiam se apresentar nos chamados ‘clubes de sociedade’.

De todo modo, as poucas apresentações de Jazz-Orquestras no subúrbio eram recheadas de merengues, boleros e sambas, entre outros. Tratava-se do mesmo repertório executado pelo conjunto de Pinduca, com o adendo daquela música-dança ‘antiga’, o carimbó, que passava a ser tocado com instrumentos eletrônicos.

Tais preferências musicais e dançantes transformaram-se, nos anos subsequentes, em traços musicais (de compositores e apreciadores) característicos dessa parcela da Amazônia Brasileira. Resultou esse processo, mais adiante, na formação de gêneros musicais populares em fins dos anos 1970, como o brega e a lambada. Atualmente, os profissionais envolvidos com o universo das festas de aparelhagem tendem a visualizar uma relação de continuidade entre as preferências musicais populares mais antigas e as mais recentes, ao ponto de caracterizar o brega como ‘bolero mais ligeiro’ ou ‘bolero mais rodado’.

Na coluna “Canto da cidade”, do jornalista Walter Pinto do jornal *O*

Paraense (de 11 a 17 nov. 2001), são também evocadas lembranças do funcionamento de clubes suburbanos entre os anos 1960 e 1970. Pinto destaca as “grandes festas dançantes da sede do Clube Atlético São Paulo”, que seria, em sua opinião, “o maior clube suburbano do bairro do Marco”. Citemos uma lembrança importante registrada em sua memória:

Foi lá que tive o prazer de assistir a um dos maiores dançarinos populares da minha época de moleque. O fabuloso Agostinho, um negro esguio que vestia roupa folgada de linho branco e dançava um merengue como ninguém. Um craque, o Nego Agostinho. Essas coisas a gente já não vê mais por aí.

Dançarinos amadores como Agostinho eram, certamente, presenças comuns nos bailes dançantes de subúrbio em Belém, especialmente quando ritmos dançantes como o merengue vieram a se tornar uma das suas marcas características.¹⁷

Considerando-se o período mais amplo entre as décadas de 1950 e 1970, avolumou-se a quantidade desses clubes de subúrbio. Sua lembrança é invocada pela memória de alguns frequentadores de festas dançantes. Moradora de longa data do bairro da Marambaia, a professora de história Valderina Lopes mencionou, em conversa informal (em abril de 2010), a existência de vários clubes no bairro desde os anos 1950. Segundo ela, havia a presença de ‘olheiros’ nos clubes mais ‘bem afamados’ (também chamados na Marambaia de ‘clubes sociais’) que proibiam a entrada de crianças e de mulheres ligadas à prostituição nos seus bailes dançantes. Essa preocupação ressaltava a diferença sempre evocada pelos frequentadores, segundo a entrevistada, entre as ‘festas de família’ e as ‘festas de cabaré’.

A mesma distinção é mencionada por Gilmar Amaral (entrevistado em fevereiro de 2003), proprietário da G. Amaral Produções, que destaca, desde os anos 1950, a identidade dos cabarés como locais de prostituição, diferentes das gafeiras, voltadas para a realização de festas dançantes. O festeiro profissional (organizador de bailes dançantes) Sinval Pereira, de 56 anos (entrevistado em abril de 2010), faz a distinção entre *dançarás*¹⁸ (casa de festas dançantes) e boates, para onde frequentadores iam ‘mais para beber’.

Na maior parte das referências memorialísticas sobre os clubes suburbanos pouco se alude à associação dessas casas de festa com a prostituição. Talvez isso se explique pelo relativo anonimato dos cabarés à época e/ou por se tratar de tema de pouco interesse para o registro memorialístico dos entrevistados.

A partilha coletiva das lembranças sobre os cabarés permaneceu associada a um sentido negativo.

Temos, portanto, uma dinâmica festiva muito viva e presente nos clubes ‘sociais’ e ‘suburbanos’ de Belém em meados do século XX, por onde circulavam organizadores de festas, músicos e cantores de conjuntos musicais, profissionais de sonoros, dançarinos e o público cativo frequentador de bailes em cada bairro.

SUBÚRBIOS E FESTAS DE SUBÚRBIO

A caracterização dos clubes suburbanos nas matérias jornalísticas dos anos 1950 apresenta ligação com as representações constituídas à época acerca da configuração urbana de Belém, que opunham centro e subúrbio. Além de referências espaciais, centro e subúrbio podem ser entendidos como atribuição valorativa,¹⁹ enunciada na imprensa da época como marca de distinção social.²⁰

Tomamos como fonte a pesquisa do geógrafo paulista Antonio Rocha Penteado sobre a configuração espacial de Belém,²¹ realizada durante os anos 1960. Desse modo, será possível visualizar o cenário do ambiente suburbano onde ocorriam as festas de sonoros. Em seu trabalho, a cidade é apresentada como dividida em ‘áreas funcionais distintas’, destacando: em primeiro lugar, os bairros de Nazaré e São Bráz como ‘elegantes’, arborizados e ‘cercados por lindos jardins’; os bairros da Cidade Velha, Campina e Reduto, todos contornando o bairro do Comércio, são caracterizados como modestos e ocupados pela ‘classe média’; o terceiro setor, mais populoso, seria aquele ocupado pelos ‘bairros residenciais pobres’ da periferia da cidade, composto por: “casas de madeira cobertas por folhas, cobertas por palmeiras, algumas edificadas em terreno muito úmido e por isso mesmo elevadas sobre estacas, outras diretamente sobre o chão”.

Esse arranjo socioespacial está relativamente em consonância com os aqui citados relatos jornalísticos e memorialísticos sobre a cidade relativos à posição marginal dos chamados ‘bairros de subúrbio’. A região periférica da cidade em expansão nos anos 1960 era marcada pela presença das chamadas ‘vacarias’, apresentadas por Penteado como “estábulo anti-higiênicos de fundo de quintal localizados junto a residências, ou então pequenas granjas”. As vacarias forneciam leite e flores para o consumo majoritário da população do subúrbio e estavam localizadas principalmente em trechos alagados, distantes das infraestruturas urbanas.

Os bairros de subúrbio, com suas casas de palha, barro, madeira e enchimento, conforme caracterização de Penteado, atestavam “o grau de pobreza dos habitantes da periferia urbana de Belém”. O desaparecimento das vacarias só viria a ocorrer na década de 1970. As primeiras a serem desativadas foram as mais próximas das regiões urbanizadas ou em processo de urbanização.

Ao mesmo tempo, aquelas localizadas nas regiões alagadas e mais distantes do centro, após a desativação, não deram lugar a qualquer obra de melhoria da infraestrutura urbana. Permaneceu o painel existente mais ou menos até os dias atuais, de carência de infraestrutura nos bairros periféricos.

Foi nesse cenário de pobreza e quase inexistência de estruturas urbanas que floresceram os clubes de subúrbio até a década de 1970. Apesar da popularidade das festas dançantes desses clubes nos bairros pobres e periféricos, elas não eram tão evidentes nas notícias da imprensa escrita no período assinalado. Aliás, é comum encontramos registros nos periódicos locais que associam a violência urbana às festas dançantes de subúrbio, como no caso da matéria “Duas Desordens”, publicada no jornal *O Liberal* de 2 de janeiro de 1951:

É comum, e quase regra geral, que depois de dias consecutivos de festividades estejam os registros policiais repletos de ocorrências, principalmente desordens. Na maior parte das vezes a ronda, nos subúrbios, supera todas as outras nos registros policiais. Nas festas de alguns clubes suburbanos, onde a Lei Seca não é respeitada, se origina, não raro, graves desordens, que culminaram com ferimentos e confusões terminando, via de regra, as partes agressoras no distrito policial e agredida no Pronto Socorro.

A notícia menciona, em particular, duas festas dançantes realizadas no bairro do Jurunas, uma na “Sociedade União de Firmeza” e outra no “Imperial Clube”. No final, destaca-se que o ocorrido se deu numa festa de subúrbio, ao passo que nas ruas somente um distúrbio foi reportado. O autor menciona a “Lei Seca”, que provavelmente era estipulada a partir de determinada hora da noite. É importante observar o destaque para a ronda policial nos subúrbios e para a percepção das festas de clubes suburbanos como lugar de violência. Essa é uma ênfase jornalística que orientava a disposição das menções às festas suburbanas na página policial, ao passo que as colunas sociais vinham recheadas de anúncios sobre festas em ‘clubes aristocráticos e elegantes’.

Embora pouco divulgadas, as festas de subúrbio contavam com grande participação popular, numa época de marcante crescimento populacional nos

bairros periféricos. As festas suburbanas eram o espaço por excelência de apresentação dos sonoros e *picarpes* da cidade. Quer seja em bailes dançantes de fins de semana comuns ou em grandes eventos festivos que mobilizavam toda a cidade, lá estavam presentes os sonoros ou suas variantes, compondo um quadro festivo típico do subúrbio de Belém.

Mas não só de relatos de violência nas festas de subúrbio ou de preocupações policiais relativas aos bailes de sonoros vivia a imprensa paraense nesse período. Encontramos também certa idealização dos festejos populares. É o caso de uma menção às festas suburbanas de São João no jornal *A Vanguarda*, de 1956 (sem referência à data específica), como o lugar “onde a alegria é mais extravasante, mais sincera, mais feliz”.

Os sonoros, por sua vez, parecem estar em todos os lugares em que a efervescência festiva era marcada pela maciça presença popular, seja no carnaval ou nas festas juninas.²² Esta notícia de *O Liberal* apresenta o programa de festas carnavalescas do Clube “Estrela do Mar”, do bairro da Pedreira, em 10 de janeiro de 1951:

Programa das festas do Estrela do Mar em sua sede social à av. Marquês do Herval, 883 Sábado – 20 (Picarp) / Quinta – 25 – jazz-Guarani / Sábado – 27 (Picarp)/ Quinta – 01 (Picarp) / Sábado – 3 (Picarp) / 2ª Feira – 5 – jazz Guarani

Temos nessa programação uma mistura de apresentações de *picarpes* (não nomeadas) e de um conjunto de *jazz*, com a presença mais frequente das primeiras. No mesmo registro se menciona a apresentação do conjunto de *jazze* “Batutas do Ritmo”, do futuro Mestre Cupijó, no grito de carnaval da Sociedade dos Estivadores da Borracha.

Os diversos tipos de bailes carnavalescos vieram a associar-se aos bailes de sonoros, compondo uma nova forma de festejo. É o caso dos ‘assustados’ carnavalescos, comuns em Belém no início dos anos 1950. Os ‘assustados’ eram uma espécie de festa surpresa originalmente criada por um programa da Rádio *Club* nos anos 1940.²³ Durante o período carnavalesco, funcionários e locutores da rádio escolhiam uma residência para fazer uma festa surpresa, transmitida em sua programação. As notícias consultadas demonstram que os ‘assustados’ deixaram de ser exclusividade do rádio e passaram a ocorrer como os demais bailes carnavalescos. Isso pode ser observado nestes anúncios do jornal *O Liberal* de 12 e 26 de janeiro de 1951, respectivamente:

Assustado

Será do ‘abafa’, o assustado que os irmãos Queiroz irão promover na noite de amanhã, nos amplos salões do Atlético Regional, a praça Floriano Peixoto, 390. Um possante ‘pick-up’ apresentará os últimos sucessos carnavalescos do ano, e a sede do referido grêmio recebeu interessante ornamentação, se transformando assim num autêntico reinado da Pandegolândia.

O Assustado de Virgílio

No próximo sábado, à rua Mudurucús, 1760, terá lugar, um piramidal assustado carnavalesco, sob o comando de um dos mais fiéis súditos de Momo, que é Virgílio. Para essa festa, que se pronuncia coroada do mais completo êxito, Virgílio contratou o ‘Pick-up’ dos irmãos Queiroz, o que é uma garantia para o seu sucesso absoluto. Recebemos convite.

O ‘assustado’ reinventado como folia popular contava então com a presença dos sonoros, das ‘pick-ups’, conforme o fiel registro em inglês feito pelo jornalista. A ‘garantia de sucesso absoluto’ (festa do ‘abafa’, conforme a gíria da época) estava calcada na popularidade suburbana dos sonoros nas festas comuns de finais de semana.²⁴ Popularidade aumentada pela divulgação na imprensa, devidamente ressarcida pelo convite enviado à redação do jornal.

Mais ainda, no caso do assustado dos irmãos Queiroz, os ‘sucessos carnavalescos’ seriam tocados por seu próprio sonoro na sede do clube Atlético Regional. Além disso, a festa do rei momo de 1951 seria sonorizada pela *picarpe* dos mesmos irmãos Queiroz.

As *picarpes* poderiam estar nos anos 1950 até mesmo em locais e eventos pouco prováveis, como no caso de festas no Presídio São José, conforme notícia de *O Liberal* do dia 3 de janeiro de 1951:

Dois dias de festas no Presídio S. José

No Presídio ‘São José’, nos dias 31 de dezembro findo e 1 de janeiro corrente foram realizadas festas para os detentos, tendo essa iniciativa o dr. Orlando Brito, diretor desse presídio, recebido apoio do governo do Estado, que concedeu uma subvenção para melhoria das refeições.

DIA DE SATISFAÇÃO

O dia 1 deste ano foi cheio de satisfação para todos os detentos do Presídio ‘São José’. Foi logo pela manhã, instalado no interior do presídio possante ‘Pick-up’, que transmitiu os mais recentes sucessos musicais em gravações ... Durante

toda parte da manhã houve musica ... À tarde prosseguiu a visita, havendo, igualmente como pela manhã músicas em gravações...

É claro que o propalado 'dia de satisfação' serviu muito mais para garantir a própria satisfação das autoridades de segurança pública, em particular do diretor do presídio. A divulgação das refeições 'melhoradas' e do bem estar dos detentos constituía excelente propaganda da atuação do poder público nessa área. Além disso, os presidiários, provavelmente oriundos da base da sociedade na maioria, podiam aproveitar o evento para praticar um tipo de lazer com o qual estavam familiarizados. Os detentos oriundos dos bairros suburbanos de Belém certamente sabiam apreciar uma boa festa de *picarpe*.

CONCLUINDO: MEIOS DE COMUNICAÇÃO E ESTRATIFICAÇÃO SOCIAL NA 'CIDADE DOS SONOROS'

O surgimento de novas tecnologias de amplificação, difusão e gravação sonora desde fins do século XIX²⁵ definiu uma nova orientação para a produção e a divulgação das músicas e canções populares urbanas. A inserção de gramofones, discos e rádios no mercado de consumo e a cada vez maior facilidade de compra e acesso das camadas médias a esses produtos tiveram uma influência decisiva na transformação das preferências musicais nos diversos segmentos da sociedade belenense de meados do século XX.

As décadas de 1950 e 1960 foram marcadas, de acordo com Hobsbawm, pela prosperidade econômica nos países desenvolvidos.²⁶ O surgimento de novas tecnologias produtivas, diminuindo a necessidade de mão de obra, viria acompanhado da ampliação exponencial da capacidade de produção e de consumo. Ao mesmo tempo, a expansão dos meios de comunicação de massa promoveu o acesso da classe operária²⁷ a revistas, jornais, programas de rádio e discos, naquele momento mais diversificados e mais adequados à multiplicidade de interesses de um público crescente e variado.

No caso dos países da periferia do capitalismo, o acesso às inovações tecnológicas dos meios de comunicação oriundas do mundo industrializado, em meados do século XX, permaneceu, na maior parte, limitado a parcelas abastadas do meio urbano. Isso não impediu, no entanto, que a população pobre, assentada nos subúrbios das capitais brasileiras, criasse meios de inserção na nova sociedade de comunicação de massa que se estava esboçando no país naquele momento.

No caso de Belém, para além da difusão musical radiofônica, constituiu-

-se um extenso e diversificado campo de propagação musical e de lazer nas festas dançantes de clubes ‘sociais’ e de ‘subúrbio’. Tratou-se da composição histórica de uma forma de festejar, que conjugou gradualmente elementos diversos como influências musicais brasileiras e estrangeiras, difusão radiofônica, proliferação de sonoros e de clubes suburbanos, principalmente.

Os textos de jornais contribuíram para registrar os sentidos atribuídos na época aos bailes ‘aristocráticos’ e suburbanos, às apresentações de conjuntos musicais, à presença de sonoros em bailes dançantes, à relação entre festa e espaço urbano. A variedade de significados relacionados à dinâmica festiva da cidade estava configurada num claro sentido de distinção e estratificação social entre ‘suburbanos’ e ‘aristocráticos’, entre lazer elegante e entretenimento de massas.

Porém, os registros memorialísticos apresentados assumem uma posição, via de regra, nostálgica em relação aos artistas, comunicadores e frequentadores dos bailes do passado. A cidade do presente, referência tempo-espacial do sujeito que recorda, está distante da Belém dos anos 1950, onde se supunha uma separação bem marcada entre centro da cidade e subúrbio. A lembrança da diversidade dos eventos festivos põe de lado as clivagens sociais destacando a excentricidade da forma de festejar do passado.

Nas páginas dos jornais e na mente dos que partilham das lembranças da época, a participação em bailes dançantes está plenamente associada a formas diversas de ter acesso ao espaço urbano. Esse acesso pode ser pensado até mesmo na perspectiva de Lefebvre,²⁸ como participação na construção (inclusive simbólica) da cidade e em sua apropriação coletiva. Uso de meios de sonorização e acesso a eles, às apresentações de orquestras e de sonoros, à participação em bailes dançantes em clubes sociais e suburbanos são exemplos da disputa pelo ‘direito à cidade’ na Belém de meados do século XX.

NOTAS

¹ Este artigo é um resultado parcial das pesquisas realizadas para o projeto “Expressões da cultura de massa e da cultura popular em Belém na segunda metade do século XX”, por mim coordenado na Faculdade de História da Universidade Federal do Pará. A execução do projeto conta com financiamento da Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da UFPA. Agradeço o levantamento de fontes conduzido por Elielton Benedito Castro Gomes e Edimara Bianca Corrêa Vieira, graduandos de História e bolsistas de iniciação científica vinculados ao projeto.

² Aparelhagens são empresas de sonorização voltadas especialmente para a realização de

festas de brega e que surgiram com essa denominação a partir da década de 1970. Sobre isto ver COSTA, Antonio Maurício. *Festa na Cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará*. Belém: Eduepa, 2009.

³ HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. 2.ed. São Paulo: Centauro, 2006. p.51.

⁴ Ver também o artigo coletivo de Alistair Thomson, Michael Frisch e Paula Hamilton, assim como o texto de Henry Russo na coletânea de AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta. *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2006.

⁵ De acordo com FREHSE, Fraya. *O tempo das ruas na São Paulo de fins do Império*. São Paulo: Edusp, 2005, p.23-32, os textos de jornais podem ser entendidos como produção cultural, prenhe de valores e do repertório simbólico da sua época. Estes se revelam nas expressões típicas do jargão jornalístico, na maior ou menor dose emocional do autor impressa no texto, na apresentação de títulos, subtítulos e padrão tipográfico.

⁶ Sobre isto ver VELOSO-PAMPOLHA, Augusto. *Figuras do sereno: desejos amorosos, transgressão e boemia na poesia das canções de sucesso dos anos 50*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – FFLCH, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2003; TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981; e TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular brasileira: da modinha à canção de protesto*. Petrópolis (RJ): Vozes, 1974; VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; UFRJ, 1995.

⁷ A maior parte das informações a seguir sobre a história do rádio no Pará é oriunda de VIEIRA, Ruth; GONÇALVES, Fátima. *Ligo o rádio para sonhar*. Belém: Coordenadoria da Prefeitura de Belém, 2003. Sobre esse assunto ver também FERREIRA, Paulo Roberto. *Após o regatão, o rádio e a televisão* (Disponível em: “Almanaque da Comunicação”, www.almanaquedacomunicacao.com.br/artigos/1173.html; Acesso em: 5 dez. 2010); e o site “O Pará nas Ondas do Rádio” (www.oparanasondasdoradio.ufpa.br; Acesso em 5 dez. 2010).

⁸ LEAL, Expedito. *Rádio Repórter: o microfone aberto do passado*. Belém: Meta, 2010. p.13. A obra é uma coletânea de relatos biográficos da trajetória de profissionais destacados da história do rádio paraense. Apresenta um caráter comemorativo, acentuando a importância dos comunicadores perante a audiência local. O autor também realizou entrevistas com alguns biografados. Não há preocupação no texto com a veracidade das informações ou com a comparação de versões diferentes. O testemunho histórico, neste caso, se confunde com a busca pelo ‘resgate’, pela valorização memorialística de profissionais que tiveram grande popularidade na época de apogeu do rádio como meio de comunicação.

⁹ SALLES, Vicente. *Sociedades de Euterpe: as bandas de música no Grão-Pará*. Brasília: Ed. do Autor, 1985. p.105.

¹⁰ Os dados sobre a difusão do jazz em Belém nas primeiras décadas do século XX foram consultados em CORRÊA, Ângela Tereza de Oliveira. *História, cultura e música em Belém: décadas de 1920 a 1940*. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Pontifícia Universidade Católica. São Paulo, 2010. p.165-166.

¹¹ Tais como a “Jazz-Band do City Club” (1923), sob a regência do maestro Isaías Oliveira da Paz; a “Jazz-Band Escumilhas” (1924); o grupo de músicos negros “Los Creollos” (1927); a “Dandy-Jazz” (1929), a “Jazz Alegria” (1931), a “Jazz da Mocidade” (1931), a “American Jazz-Band” (1937) e a “Yara Jazz-Band” (1938). Todas estão citadas na tese de Ângela Corrêa (ibidem, p.166).

¹² Ver HOBBSAWM, Eric. *História social do Jazz*. Trad. Ângela Noronha. 7.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009 [1961]. Sobre o surgimento do jazz nos Estados Unidos em fins do século XIX, Hobsbawm afirma que a música de New Orleans era igual à das bandas militares, considerando o uso de instrumentos de sopro e o repertório de marchas, quadrilhas e valsas. A proliferação de bandas de jazz em Nova Orleans teria sido a primeira expressão do gênero musical como fenômeno de massa: com uma população de 89 mil habitantes negros em 1910, a cidade contava com 30 bandas. Já no século XX, o aparecimento do jazz orquestral nos Estados Unidos associou as apresentações musicais com bailes dançantes, cujo ritmo característico era o *swing*. A música destas chamadas *big bands* nos anos 20 e 30 seria, segundo o autor, uma espécie de ‘música híbrida’, o jazz vertido num estilo pop e dançante. (p.62, 69, 93, 83).

¹³ Sintetizador monofônico que pode ser acoplado a piano ou órgão para adicionar uma voz de solo. Foi inventado nos Estados Unidos por volta de 1940. Exemplo do destaque do solovox como novidade em termos de equipamento musical em Belém em 1955 é este trecho da obra memorialística de Lúcio Flávio Pinto: “a Associação Desportiva Recreativa Bancrévea, ‘o clube das grandes realizações sociais’, abrilhantava seu *réveillon* com Armando Sousa Lima, ‘o rei do solovox’ (trazido diretamente ‘da televisão e das noites paulistas’)...” Ibidem, p.33.

¹⁴ Instrumento composto de sinos tubulares eletrificados com função semelhante à do xilofone.

¹⁵ COSTA, Toni Leão da. *Música do Norte: intelectuais, artistas populares, tradição e modernidade na formação da ‘MPB’ no Pará (anos de 1960 e 1970)*. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História da Amazônia, Universidade Federal do Pará. Belém, 2008. p.160.

¹⁶ Grêmios esportivos, na maioria (de basquete, vôlei, esportes náuticos e futebol amador), em cujas sedes ocorriam bailes dançantes. Isto talvez tenha contribuído para a referência popular corrente até hoje em Belém do termo ‘sede’ como lugar de festa dançante.

¹⁷ Expedito Leal apresenta o radialista Paulo Ronaldo, “fenômeno do rádio paraense nos anos 60 e 70”, como “gafieirista e merengueiro, ao melhor estilo suburbano” (LEAL, 2010, p.121).

¹⁸ O termo *dansará* (com s) é empregado no sétimo verso da letra do poeta Antônio Tavernard para a canção “Foi Bôto, Sinhá”, de Waldemar Henrique. O texto é de 1933 e está repleto de palavras e expressões de uso regional, representativas do “falar do caboclo amazônico”. Para um estudo de algumas letras de canções de Waldemar Henrique ver ALIVERTI, Márcia J. Uma visão sobre a interpretação das canções amazônicas de Waldemar

Henrique. In: VIEIRA, Lia Braga; IAZZETTA, Fernando (Org.) *Trilhas da música*. Belém: Edufpa, 2004. p.121-162.

¹⁹ Sigo aqui a perspectiva de Evans-Pritchard, em que o espaço é tomado, em si, como construção simbólica, resultante de um processo de apropriação que articula as próprias representações e valores de seus moradores. Sobre isto ver cap. II, “Tempo e Espaço”, em EVANS-PRITCHARD, E. E. *Os Nuer*. Trad. Ana M. Goldberger Coelho. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1999. p.122-123.

²⁰ Na linha da reflexão de Pierre Bourdieu, que identifica ‘distinção social’ como forma de classificação e estratificação de grupos sociais de acordo com seu montante de capital simbólico. Ver BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Trad. Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira, São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2008.

²¹ PENTEADO, Antonio Rocha. *Belém: estudo de geografia urbana*. Belém: Edufpa, 1968. Esse estudo foi apresentado como tese para o concurso de Livre-Docência na cadeira de Geografia da Universidade de São Paulo em 1966. Os trechos entre aspas a seguir foram consultados entre as páginas 45 e 54.

²² É também o caso desta notícia do jornal *A Vanguarda* de 26 jun. 1955, intitulada “Outro sábado de matutice e originalidade vai ser vivido em meio a balões e fogos”: “Terminou às primeiras horas da madrugada de ontem a grande festa na roça que o Pedro Belfort e outros moradores da rua Curuçá ... promoveram em homenagem a São João. A música foi a do Sonoros ‘Lira de Ouro’, que apresentou os maiores sucessos de sua excelente discoteca para a quadra junina. Num terreiro dos mais amplos, dezenas de pares dançaram a quadrilha e os baiões, choros e maxixes”. É uma das poucas referências elogiosas à apresentação de sonoros encontradas em jornais nesta pesquisa. É destacada no texto a ‘discoteca’ do sonoro voltada para ritmos dançantes considerados como juninos, dentre eles, choros e maxixes. No ano seguinte, *A Vanguarda* anunciou a presença do ‘som dos boleros’ ecoando nas ruas que “se enchiam de gente e de fogueiras”. Os boleros ouvidos pelo jornalista teriam sido provavelmente tocados por um sonoro.

²³ VIEIRA; GONÇALVES, 2003, p.65: “programa *Assustados da Onda do Rádio*. Durante os três dias da festa, um grupo de funcionários e locutores da emissora batia na porta de uma casa qualquer e entrava fazendo a maior farra”.

²⁴ Vários sonoros são mencionados na festa do rei momo Virgílio, anunciada no jornal *O Liberal* de 1º fev. 1951: “Os assustados estão aí, Sábado estará o Virgilio, na Mundurucus, comandando o frevo. Domingo, o *São Domingos, Paraense, Botafogo, Regional* e completando a festa o comparecimento de Rei Momo com sua corte de Colombinas, Pierrots, Arlequins...” (grifos meus).

²⁵ Ver: WILLIAMS, Raymond. *Means of Communication as Means of Production*. In: _____. *Culture and materialism: selected essays*. London & New York: Verso, 2005.

²⁶ Ver capítulo “Os anos dourados”. In: HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p.253-281.

²⁷ Sobre este assunto ver a obra de HOOGART, Richard. *The uses of literacy*. 6.ed. London & New Brunswick: Transaction, 2008. Essa obra, publicada originalmente em 1957, – com *Culture and society* (1958), de Raymond Williams e *The making of the English working class* (1963), de Edward Thompson – constitui um dos marcos fundamentais para o desenvolvimento da área de “Estudos Culturais” na Inglaterra.

²⁸ LEFEBVRE, Henry. *O direito à cidade*. Trad. Rubens Eduardo Frias. 4.ed. São Paulo: Centauro, 2001.