



Revista do Instituto de Estudos
Brasileiros

ISSN: 0020-3874

revistaieb@usp.br

Universidade de São Paulo
Brasil

Dias da Costa, Antonio Maurício

A questão do popular na música da Amazônia paraense da primeira metade do século
XX

Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, núm. 63, abril, 2016, pp. 86-102

Universidade de São Paulo
São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=405645350005>

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

re^oalyc.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

A questão do popular na música da Amazônia paraense da primeira metade do século XX

[*The matter of the popular, concerning the music of Paraense Amazonia in the first half of the 20th Century*

Antonio Maurício Dias da Costa¹

Pesquisa financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

RESUMO • O presente estudo aborda a atividade musical de artistas paraenses da primeira metade do século XX, centrado na reflexão sobre os sentidos de “popular” ensejados na repercussão da atuação intelectual e artística desses sujeitos. As pistas investigadas no trabalho foram coletadas em periódicos, registros memorialísticos e ensaios de folcloristas, dentro do recorte cronológico selecionado. Os dados indicam a conformação de dois campos de atuação musical nesse período, em que se inseriram músicos-folcloristas e músicos populares profissionais. O texto analisa a invocação de diferentes sentidos nas criações destes músicos, no contexto amazônico, em torno de classificações como música folclórica, música popular e música artística. • **PALAVRAS-CHAVE** • Amazônia paraense; música popular; folclore; mercado de entretenimento • **ABSTRACT** • The current study approaches the

musical activity of Paraense artists in the first half of the 20th century, focused on the senses of “popular” developed due to the repercussion of these characters’ intellectual and artistic performance. The clues examined in this work were collected in journals, memory records and folklorists’ essays, related to the specified chronological term. The data indicate the existence of two areas of musical practice in this period, in which allocated themselves musician-folklorists and professional popular musicians. The text analyses the claiming of different meanings by these musicians’ creations, in the Amazonian context, around categories as folklore music, popular music and artistic music. • **KEYWORDS** • Paraense Amazonia; popular music; folklore; show business

Recebido em 04 de janeiro de 2016

Aprovado em 05 de janeiro de 2016

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi63p86-102>

¹ Agradeço a contribuição de Ariel Soares a este trabalho, bolsista de iniciação científica vinculada ao projeto “A invenção da música negra na Amazônia paraense: intercâmbios entre escritores e compositores”, desenvolvido na Universidade Federal do Pará sob minha coordenação. (UFPA, PA, Brasil)

Início com uma pergunta: como definir o popular na esfera da arte musical e, especificamente, das criações musicais sociologicamente estabelecidas como populares, em meio à variedade de sentidos associados a esse termo? Buscarei responder a essa questão dentro da orientação própria da abordagem investigativa histórica, isto é, num tempo e num espaço específicos, nos quais se ressaltam ações e sentidos ensejados por homens e mulheres. Tratemos então da produção musical de artistas paraenses da primeira metade do século XX, de modo a seguir as pistas dos sentidos de “popular” como característica marcante da criação e da performance musical neste contexto.

Tomo como ponto de partida desta reflexão o tema de uma ópera do maestro José Cândido da Gama Malcher, da última década do século XIX. Em 17 de setembro de 1890, estreou no Teatro da Paz a ópera *Bug-Jargal*, “melodrama” criado em fins dos anos de 1880 e apresentado em Belém na temporada lírica de 1890, a primeira do novo regime republicano. A obra apresentava como tema o romance homônimo de Victor Hugo, que narra a história de um homem congolês (Jargal) escravizado em 1790 na colônia francesa antilhana de Santo Domingo e que se apaixonou por sua senhora branca.

Além da clara relação da obra com o contexto da abolição da escravidão no Brasil, a criação de Gama Malcher ressaltava um elemento inusitado. Segundo Vicente Salles², a *ópera-ballo* apresentava “danças típicas” no quarto ato. Em lugar de danças do Caribe, aponta o folclorista, a apresentação de “autêntico carimbó”, com figurantes portando instrumentos típicos como o curimbó e o gambá. Salles afirma que os críticos locais da ópera, que publicaram suas resenhas em jornais locais na época, elogiaram o interesse do maestro por incluir “melodias de danças folclóricas da Amazônia”³ em sua obra. Mas alguns críticos tomaram essa iniciativa inusitada como atestado de selvageria dos músicos locais.

É o caso de um texto publicado em *A Província do Pará*, logo após a estreia do espetáculo, pelo escritor, jornalista, arquiteto e crítico de arte Antônio Marques

2 SALLES, Vicente. *Maestro Gama Malcher: A figura humana e artística do compositor paraense*. Belém: UFPA/Secult, 2005b, p. 52 e 53.

3 *Idem*, p. 53.

de Carvalho. Segundo Salles, o crítico não teria tolerado a presença de tambores de carimbó na ópera: “Imaginem os leitores um Espírito gentil, com aquele acompanhamento de carimbó!!! Mas qual! Somos nós que não passamos de selvagens, e não entendemos da coisa”⁴.

Em acordo com esta visão, a “selvageria” das músicas locais poderia se manifestar tanto com instrumentos percussivos como com violas e violões. Sobre estes últimos, por sinal, naqueles idos de 1890, ainda pairava a marca da “vadiação dos negros”⁵. Batuques de negros e serestas ao luar consolidaram-se, no século XIX, como ambientes musicais presentes na paisagem física e sonora de Belém⁶. Ao mesmo tempo, ocorria a entrada do piano nas casas abastadas das urbes mais populosas da Amazônia⁷, como marca de distinção social e de bom gosto musical das “famílias aristocráticas”⁸.

Como define Mário de Andrade, a “pianolatria” brasileira promoveu marcadamente uma versão sobre o virtuosismo musical⁹ e, conseqüentemente, sobre o “bom gosto”. Poderíamos acrescentar, a pianolatria emergiu como domínio separado da suposta “selvageria” de batuques e serenatas, onde imperavam outros instrumentos e outros atributos simbólicos.

Apesar de serem percebidas por jornalistas e críticos de arte como “melodias folclóricas”, expressões musicais tais como as apresentadas em *Bug-Jargal* tinham presença marcante na cidade na primeira metade do século XX. O carimbó, por exemplo, sinônimo de instrumento, dança e/ou música, se fazia presente nos cordões carnavalescos que percorriam a cidade nas três primeiras décadas do século. Prova disso é uma composição do violonista Tó Teixeira para o cordão “Pretinhos de Moçambique” em 1908¹⁰. Violonista negro, morador do Bairro do Umarizal e sem formação musical acadêmica, Tó integrou o cordão até 1916, onde provavelmente desempenhou o papel de compositor e instrumentista.

Além dos violões, cordões carnavalescos daquelas décadas também utilizavam

4 *Idem, Ibidem.*

5 SALLES, Vicente. *A Modinha no Grão-Pará. Estudo sobre a ambientação e (re)criação da Modinha no Grão-Pará*. Belém: Secult/IAP/AATP, 2005a, p. 54.

6 Vide o artigo 107 do Código de Posturas de Belém de 1880, que proibia batuques e sambas na cidade. Sobre a boêmia seresteira de tocadores de violão, do século XIX e XX, em Belém, ver CORRÊA, Ângela Tereza. *História, cultura e música em Belém: Décadas de 1920 a 1940*. Tese de Doutorado. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 2010, p. 70.

7 SALLES, Vicente. *Op. cit.*, 2005a, p. 55. Ver também o romance *Belém do Grão-Pará*, de Dalcídio Jurandir (Livraria Martins, 1960). A entrada do piano na casa da família Alcântara, personagens centrais da trama ao lado do jovem Alfredo, é acentuada na narrativa como um ritual de afirmação de prestígio social, nos idos dos anos 1920 em Belém.

8 Qualificativo usual em notas da imprensa paraense nas primeiras décadas do século XX e em relatos de memorialistas sobre a presença de músicos seresteiros em saraus musicais em casas de famílias abastadas no mesmo período.

9 ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1965, p. 16.

10 HABIB, Salomão. *Tó Teixeira, o poeta do violão*. Belém: Violões da Amazônia, 2013, p. 41.

outros instrumentos como chocalhos, tambores, atabaques, pandeiros e clarinetes. Com esses recursos percussivos, de sopro e de cordas, eram executados também lundus, maxixes, quadrilhas e sambas¹¹. Com isso, os carnavais das primeiras décadas do século XX assumiam a feição de miscelânea musical e de gêneros, danças e performances festivas¹².

Muitos músicos de cordões se faziam presentes em noites musicais ocorridas em bairros suburbanos de Belém desde o início do século¹³. Violonistas de bairros como Pedreira e Umarizal, dentre eles o próprio Tó Teixeira, frequentavam noites boêmias¹⁴. Nas rodas musicais, nas apresentações em cassinos, em residências abastadas ou em salas de espera de cinemas e teatros, músicos negros e mulatos buscavam reconhecimento artístico e ganhos econômicos¹⁵.

O périplo noturno de músicos profissionais de origem pobre e sem formação musical convencional promovia também outro tipo resultado: aproximavam-se de literatos e músicos de formação acadêmica. Estes viam na boêmia a oportunidade de conhecer “a arte do povo”, para tomá-la como fonte de inspiração¹⁶. Por seu turno, os músicos profissionais da noite assim estendiam seu leque de relações para além do subúrbio e obtinham melhores condições de propagar suas obras e seu virtuosismo musical.

Malgrado a discrepância de expectativas, literatos e demais artistas acadêmicos contribuíram para mitigar a discriminação e a perseguição policial sobre aqueles que portavam violões como instrumento de trabalho. A promoção do emblema de “arte popular” em jornais e revistas, a partir dos anos 1920, contribuiu para que o violão pudesse gradualmente ingressar em espaços de educação musical¹⁷.

Também, daquela década em diante, ampliava-se a esfera de atuação de violonistas não acadêmicos, como em eventos musicais de bares, clubes esportivos e teatros de revista, especialmente durante a festividade do Círio de Nazaré. Os instrumentos e as criações musicais, apresentadas como “arte popular” nos artigos e crônicas de

11 CORRÊA, João Nazareno. *Pilhérias e tensões do carnaval belenense: Uma história social dos cordões (1910-1920)*. Monografia de graduação. Belém: Universidade Federal do Pará, 2008, p. 15-17.

12 RIBEIRO, José Sampaio de Campos. *Gostosa Belém de outrora*. Belém: Secult, 2005, p. 18.

13 FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Os vândalos do Apocalipse e outras histórias: arte e literatura no Pará dos anos 20*. Belém: IAP, 2012, p. 101.

14 CORRÊA, Ângela Tereza. *Op. cit.*, p. 87 e 88.

15 *Idem*, p. 94-101. Vicente Salles (*Op. cit.*, 2005a, p. 60) menciona os registros de dois literatos memorialistas paraenses, Eustachio Azevedo e De Campos Ribeiro, que destacam a atuação dos boêmios “tocadores de violão” na Belém da primeira década do século XX, entre eles: Papapá, Santa Cruz, Mestre Chico, Pedro Mata-Fome, Tó Teixeira, Francisco Damasceno, Aluísio Santos, Raimundo Canela, Zeca 10 Réis, Jacques de Oliveira, Antônio Neves e Artemiro Bem-Bem. São apresentados pelos memorialistas como músicos da noite, mas que exerciam outras profissões durante o dia, como encadernador, tipógrafo, carpinteiro e carteiro.

16 FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Op. cit.*, p. 48.

17 CORRÊA, Ângela Tereza. *Op. cit.*, p. 106. Em nota pessoal, de 31 de outubro de 1932, Tó Teixeira deplora a inexistência de “academia de violão” e de professores do instrumento laureados em conservatório em Belém. Nota citada em HABIB, Salomão. *Op. cit.*, p. 83.

literatos, obtinham cada vez mais espaço no mercado de entretenimento urbano. Há um exemplo disso na coluna “Músicas Populares”, publicado na revista *A Semana* em 1920¹⁸. O autor anônimo menciona a apresentação de grupos de bichos e pássaro no *Palace-Theatre*, com elogios à “música inspirada” do violonista Cirilo Silva, apontado como “artista anônimo”. O “caprichoso musicista” é identificado na nota como autor de “música verdadeiramente nossa” e integrante de um “teatro genuinamente popular”.

A popularização, diferente da noção de arte popular, se ampliava com o sucesso de marchas, choros e sambas no carnaval, e também com a fama de temas musicais do teatro de revista, com as toadas de bumbás e cordões de pássaro e bichos nas festas juninas, entre outros. A Editora Guajarina¹⁹, por exemplo, muito contribuiu para a difusão de canções e modinhas de seresteiros paraenses²⁰. Seus livrinhos e folhetos divulgaram obras originais de músicos atuantes no teatro de revista da década de 1920²¹, especialmente presentes nos grandes períodos festivos da cidade (Natal, Carnaval, São João, Círio de Nazaré). A partir dos anos de 1930, segundo Salles, com o aumento da influência do disco e a introdução do cinema sonoro, os livros e os folhetos da Guajarina passaram a publicar repertório musical carioca, de sambas, marchas, *foxes*, tangos²² etc.

Da mesma forma, a atividade musical do teatro revisteiro contribuía para a divulgação do repertório carioca com a ênfase burlesca das paródias²³. Atrelava-se, então, a produção musical belenense de revistas e dos cordões de bumbás e pássaros²⁴ ao sucesso nacional das canções do rádio e do disco. O popular promovido pelos criadores de revistas e de cordões, como expressão performática e musical, emerge nesse contexto como qualificação própria do mercado de entretenimento.

Em outras palavras, o popular, como em qualquer outro caso, seria definido a

18 Revista *A Semana*, vol. 3, n. 119, de 1920.

19 Criada em 1914, passou a publicar sua revista em 1919. Seus livros e folhetos musicais eram lançados como suplemento da revista. A editora fechou suas portas em 1942. Ver SALLES, Vicente. Guajarina, folhetaria de Francisco Lopes. *Revista Brasileira de Cultura*, vol. 3, n. 9, p. 87-102, jul.-set. 1971.

20 SALLES, Vicente. *Op. cit.*, 2005a, p. 84.

21 *Idem*, p. 87. Salles menciona compositores e letristas locais, ligados ao Teatro de Revista, como presença constante nos folhetos musicais da Guajarina, tais como Emílio Albim, Raimundo Pinto de Almeida, Travassos de Arruda, Cirilo Silva, Tó Teixeira, Edilberto Domont, Elmano Queiroz, além dos pianistas Gentil Puget e Waldemar Henrique.

22 *Idem*, p. 85.

23 CORRÊA, Ângela Tereza. *Op. cit.*, p. 140.

24 Cordões de pássaro e de bichos (onças, peixes, camarões, caranguejos etc.) são grupos performáticos compostos por famílias nucleares e seus agregados. Os cordões têm como cerne enredos românticos e melodramáticos, nos quais a trama gira em torno da morte e ressurreição de um animal (como no bumbá). De aspecto fundamentalmente teatral, os pássaros e os bichos são dotados de forte comichidade assentada na “matutagem”, isto é, em cenas engraçadas de matutos que são o ponto alto de empolgação da plateia. Ver MOURA, Carlos Eugênio M. *O teatro que o povo cria: Cordão de pássaros, cordão de bichos, pássaros juninos do Pará – Da dramaturgia ao espetáculo*. Belém: Secult, 1997, p. 35.

partir de um modo de relação social. Tanto o mercado de entretenimento quanto os círculos intelectuais tendiam a promover o popular como um julgamento²⁵. O povo e as suas criações artísticas seriam concebidos como objeto particular, de entretenimento ou de estudo, assim enunciados por seus entusiastas. Ao mesmo tempo, esse tipo de qualificação ensejava uma espécie de marginalização, que atribuía um lugar secundário a diversas manifestações culturais, diante do domínio da grande arte ou dos saberes científicos²⁶.

Os literatos que publicavam em revistas e jornais belenenses, na primeira metade do século XX, foram os principais agentes dessa política de enunciação. Sua atuação artística inspirada em fontes “populares” e combinada com experimentos de investigação folclórica garantiu-lhes, por vezes, a posição privilegiada de porta-vozes “legítimos” do povo. Trata-se de um mecanismo de autoridade²⁷ fundado no reconhecimento e na valorização social de saberes particulares.

É o caso, principalmente, do saber folclórico. O interesse intelectual pela “redescoberta do Brasil”, promovido pela vanguarda artística brasileira dos anos 1920, estimulou o interesse pela pesquisa folclórica como um meio de combater a “camada mistificadora da cultura importada”²⁸. O Manifesto Pau-Brasil de Oswald de Andrade, de 1924, encontrava eco no Pará no “Manifesto Flami-n’-assú”, de 1927. O texto do poeta Abguar Bastos propugnava a criação de uma linguagem literária mestiça como forma de assumir uma índole artística nacional.

Essa era uma perspectiva bem vista nos meios intelectuais dos grandes centros brasileiros, apesar de algumas desconfianças. Mário de Andrade, por exemplo, considerava a “volta ao popular” como um “desejo de verdade erudita, e das mais”²⁹. E assim o era de fato. A definição do “populário”, investigado por folcloristas amadores até o final da década de 1940³⁰, pautava-se em delimitar, classificar e nomear práticas à revelia dos juízos de seus promotores. E as posicionava num estrato inferior frente à cultura letrada³¹.

A valorização do objeto de pesquisa do folclore implicou a promoção do folclorista à condição de especialista dos saberes e das artes populares. O exótico da margem

25 BOLLÈME, Geneviève. *O povo por escrito*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 06.

26 *Idem*, p. 30-54.

27 No mesmo sentido preconizado por Pierre Bourdieu, como autoridade mantida por ações em conformidade com valores reconhecidos por um grupo social específico. A reafirmação prática desse tipo de projeção simbólica se baseia, segundo o sociólogo, em “virtudes” socialmente reconhecidas e valorizadas. Ver BOURDIEU, Pierre. *Outline of a theory of practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977, p. 187.

28 MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista: Sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978, p. 84.

29 *Idem*, p. 91.

30 O ano de 1947 marca o início da criação de espaços institucionais para a atuação de profissionais de folclore no país. É o caso do Conselho Nacional do Folclore, fundado naquele ano. O órgão fazia parte do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC), subordinado ao Ministério das Relações Exteriores.

31 CHARTIER, Roger. “Cultura Popular”: revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*, vol. 8, n. 16, 1995, p. 184.

da civilização seria traduzido, em sua aparente irracionalidade, para a linguagem da cultura letrada³². Daí assumir o intelectual folclorista uma espécie de “missão protetora”, como diz Michel de Certeau³³. A proteção da pureza original do folclore diante das deturpações, supostamente, se comunica com a qualificação de seu portador, o camponês, como uma espécie de “bom selvagem”.

Em suma, a promoção dos estudos de folclore no Brasil, na primeira metade do século XX, assumiu a orientação de “operação científica”. Em torno dela, manifestava-se a autoridade e o controle intelectual³⁴. Exemplo disso é a definição da musicóloga e folclorista Oneyda Alvarenga de “música folclórica”, publicada em um artigo de 1969. A condição de “patrimônio das classes incultas” e de criação por “autor desconhecido” demarcava, para ela, a separação entre música folclórica e música popular, esta última criada por classes “semicultas”³⁵.

O critério cultural se remete, provavelmente, ao acúmulo de conhecimentos do currículo escolar, divisor de águas entre criadores espontâneos e músicos de formação acadêmica. Nisso residiria, para a autora, a funcionalidade da expressão folclórica, por estar ligada ao universo de conhecimentos letrados, incultos³⁶. A operação científica do folclore, desse modo, assumia para si o papel de julgar a qualidade das manifestações culturais em diferentes realidades sociais.

Oneyda Alvarenga era chefe da Discoteca Pública do município de São Paulo desde 1935. E, por isso, recebeu os discos com o registro de exemplares do folclore musical das regiões Norte e Nordeste, produzidos pela Missão de Pesquisas Folclóricas entre fevereiro e julho de 1938. Apesar de não ter viajado com os membros da missão, Alvarenga escreveu um conjunto de livros sobre a coleta realizada pelos pesquisadores, por meio da consulta a cadernetas de campo e ao material iconográfico recolhido.

Data de 1950 a publicação de seu livro *Babassuê*, em que apresenta os dados da missão, coletados em Belém em julho de 1938³⁷, especificamente, os pontos religiosos do terreiro de Pai Satiro Ferreira de Barros³⁸. O título do livro se refere à menção do próprio pai de santo à religião do seu terreiro, embora afirmasse que internamente se falava em Batuque de Santa Bárbara.

32 BELMONT, Nicole. Le folklore refoulé ou les séductions de l'archaïsme. *L'homme, l'anthropologie: état des lieux*, t. 26, n. 97-98, 1986, p. 266.

33 CERTEAU, M.; DOMINIQUE, J. e REVEL, J. A Beleza do Morto. Em: CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Campinas: Papirus, 1995, p. 55-64.

34 *Idem*, p. 55-58.

35 ALVARENGA, Oneyda. Música folclórica e música popular. *Revista Brasileira de Folclore*, vol. 9, n. 25, set.-dez. 1969, p. 222.

36 *Idem*, p. 221.

37 ALVARENGA, Oneyda. *Babassuê, discos FM. 39 a FM. 51*. São Paulo: Discoteca Pública Municipal, 1950.

38 Apesar dos registros sonoros das toadas do Boi Pai do Campo, do Bairro do Jurunas, o livro de Oneyda Alvarenga optou por apresentar exclusivamente os dados relativos à atividade musical do terreiro de Pai Satiro, do Bairro da Pedreira. Sobre isso ver MORAES, José Geraldo Vinci de. E “Se você jurar”, “Pelo telefone”, que estou na “Missão de Pesquisas Folclóricas”? *Revista USP*, n. 87, set.-nov. 2010, p. 7.

Em todo caso, a escolha pelo registro dos cantos religiosos do babassuê, em apresentações musicais devidamente pagas pelos membros da missão³⁹, não se deu ao acaso. O idealizador da missão, quando de sua viagem à Amazônia em 1927⁴⁰, fez contato com o médico Gastão Vieira em Belém, grande entusiasta da pesquisa folclórica. A pedido de Mário, Gastão Vieira assistiu e registrou informações de uma cerimônia por ele apresentada como de “pajelança”, ocorrida no bairro da Pedreira⁴¹.

O relato foi enviado ao amigo paulista em carta de 5 de julho de 1931, na qual Vieira menciona a necessidade de permissão do Chefe de Polícia do estado para a realização do ritual. O resultado alcançado, de acordo com o pesquisador, teria sido pouco satisfatório, sem ninguém ter caído em transe, apesar dos “cantos bárbaros africanos” em louvor à Santa Bárbara, acompanhados por instrumentos de “tambor de mina”.

Mais interessante era que a sessão de pajelança visitada teria ocorrido no terreiro de Satiro Ferreira de Barros, o mesmo que sete anos mais tarde se apresentaria à “Missão” como sacerdote de um Batuque de Santa Bárbara. A “operação científica” desses folcloristas, nos anos 1930, resultou no estabelecimento daquele terreiro e de seu ritual como objeto de estudo, representativo do populário musical amazônico.

A originalidade afro-amazônica do terreiro de Satiro Barros foi uma criação intelectual do entusiasmo folclorista trabalhado nos estudos de Gastão Vieira, de Oneyda Alvarenga e de Mário de Andrade⁴². Aliás, para este último, de todas as manifestações populares, a música brasileira seria a mais “completa criação de nossa raça”⁴³. Estariam aí inclusos os cânticos daquele terreiro amazônico, situado entre a pajelança e o tambor de mina oriundo do Maranhão.

Por isso, a missão dos intelectuais seria a de dar a conhecer esse repertório, “desconhecido dos próprios brasileiros”⁴⁴. Desconhecido porque, segundo Mário, estaria na “inconsciência do povo”, como “arte popular interessada”, ligada às “necessidades essenciais, coletivas”⁴⁵. Caberia então aos musicólogos folcloristas transpor essas criações da alma nacional para uma linguagem artística, propriamente dita.

Estava em jogo nessa proposição, de forma implícita, a noção de imaginação criativa, enquanto faculdade artística de produzir novas realidades para além da experiência com a natureza⁴⁶. Supõe-se nesta faculdade um afastamento das necessidades cotidianas e coletivas em favor da transposição das criações musicais

39 ALVARENGA, Oneyda. *Op. cit.*, 1950, p. 50.

40 ANDRADE, Mário. *O turista aprendiz: Viagens pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia por Marajó até dizer chega* – 1927. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

41 ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*. São Paulo: Martins, 1963, p. 29.

42 FIGUEIREDO, Aldrin M. *A cidade dos encantados: Pajelanças, feitiçarias e religiões afro-brasileiras na Amazônia, 1870-1950*. Belém: Edufpa, 2008, p. 228-270.

43 ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo/Brasília: Martins/INL, 1972, p. 24.

44 *Idem*, p. 20.

45 *Idem*, p. 41.

46 WILLIAMS, Raymond. *The long revolution*. Peterborough: Broadview, 2001 [1961], p. 24 e 25.

para um novo estado, intelectualmente cultivado. Seria este o movimento sugerido por Mário de Andrade, da condição de música popular interessada para a de música artística brasileira.

E à margem desse deslocamento, estipulado por uma referência erudita, viriam a situar-se as músicas populares urbanas. Mário de Andrade, novamente, demarcou claramente essa divisão de trabalho: a submúsica urbana, de interesse comercial, seria alimento do rádio e dos discos, caracterizado pela carência de sentido estético e de tradição⁴⁷.

Mas, apesar dessa demarcação de limites *marioandradiana*, entre música popular folclórica, música popular urbana e música artística brasileira, o esquema proposto não era estanque. O folclorista reconhecia, por exemplo, a existência do “samba folclórico” nos morros do Rio de Janeiro, como manifestação musical primitiva e instintiva⁴⁸. Essa visão fazia par com a consagração do samba nos anos 1930 como gênero representativo da cultura nacional. Tratava-se de uma idealização intelectual do ambiente musical do “morro”. Ofuscava-se, assim, a percepção da importância das trocas culturais entre agentes diversos que promoveram a difusão do samba urbano na região da Cidade Nova, na capital da República⁴⁹.

A perspectiva folclorista, na linha de Mário de Andrade, pautava-se na funcionalidade social das manifestações folclóricas. Quer dizer, ressaltava a ligação da manifestação cultural-artística com a vida cotidiana, coletiva, de seus promotores. Por isso, Mário afirmava que “o folclore humaniza os corações”⁵⁰. Porque a fruição das tradições reforçaria os vínculos sociais e reproduziria os processos de criação popular, apesar da expansão das “técnicas modernas de viver”⁵¹.

Há nessa visão, portanto, um sentido preservacionista da primitividade cultural, manancial da criação artística espontânea, instintiva e, por isso, autêntica representante do espírito coletivo. Mas as incertezas quanto à identificação das criações folclóricas concretas permaneciam, apesar das certezas conceituais. Em longa entrevista, o maestro paraense Waldemar Henrique informa que Mário de Andrade anotou, em um livro seu, documento folclórico musical de Belém, difundido no início dos anos 1930. Mas, segundo o maestro, a música “muito engraçada e saborosa” não era folclórica, e sim integrava o repertório de um espetáculo de revista, exibido durante a Festividade de Nazaré⁵².

Já Vicente Salles relata os elogios de Mário de Andrade a um tocador de violão belenense quando de sua visita à cidade em 1927. Mário teria inclusive se interessado particularmente por uma composição de Artemiro Ponte Sousa, violonista conhecido

47 ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1934, p. 280-282.

48 *Idem*, p. 280.

49 Contexto social de desenvolvimento do samba urbano carioca nas primeiras décadas do século XX, segundo VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Editora UFRJ, 2004.

50 ANDRADE, Mário de. *Op. cit.*, 1934, p. 355-358.

51 *Idem, Ibidem*.

52 PEREIRA, João Carlos. *Encontro com Waldemar Henrique*. Belém: Falângola, 1984, p. 108.

como Bem-Bem⁵³. Segundo Vicente Salles, a modinha “Separação” fora escolhida para registro pelo folclorista em meio a uma audição do repertório de serestas de Bem-Bem. Salles não indica exatamente as condições em que o registro fora realizado, mas a informação corrobora o interesse seletivo do pesquisador paulista por exemplares de música urbana.

A criação do violonista paraense, por certo, correspondia ao teor musical dos temas constantes nos mais de 160 discos que vieram a compor o acervo particular de música popular urbana do escritor-musicólogo-folclorista⁵⁴. É fato que há nos textos de Mário de Andrade uma visão pouco favorável à contribuição artística desta vertente musical ao populário nacional. No entanto, sua discoteca revela um interesse por gravações específicas de discos, certamente percebidas por ele como dotadas de algum valor estético.

Nesse caso, a carência de tradição não seria um problema ou, pelo menos, ela se manteria numa espécie de inconsciente folclórico, persistente, apesar das “deletérias” influências urbanas e do mercado de discos. O popularesco, o falso popular, como deficiência da expressão musical urbana⁵⁵, não seria, portanto, uma recorrência absoluta na criação dos gêneros propagados pelo disco e pelo cinema.

E essa perspectiva de Mário de Andrade, de certa forma, se repetia entre outros músicos-folcloristas brasileiros dos anos 1930. Na Belém daquela década, por exemplo, dois jovens músicos despontaram em meio aos círculos artísticos e intelectuais locais e adotaram o *ethos* missionário folclorista em sua atividade musical⁵⁶. Waldemar Henrique e Gentil Puget foram artistas que assumiram, em suas carreiras, um compromisso de promoção do folclore musical brasileiro, baseados na interface com poetas, romancistas, pianistas, cantores líricos, violonistas, radialistas, pais de santo, músicos de revistas, amos de bumbás, guardiões de pássaros, entre outros.

Puget e Waldemar pertenceram, no meio musical, à esfera de formação que orbitava em torno do piano, instrumento combinado à mobília de seus ambientes familiares. Oriundos de famílias brancas e abastadas, os dois iniciaram o aprendizado de piano desde a infância com professores particulares, com passagem pelo Conservatório Carlos Gomes.

Em uma entrevista datada de 28 de setembro de 1940, Gentil Puget faz referência ao livro *Música, doce música* de Mário de Andrade, para destacar sua preferência pelas criações musicais populares desde a infância⁵⁷. A lembrança das cirandas de roda das brincadeiras infantis teria se juntado à oposição paterna ao seu aprendizado musical, e estimularam a busca do aprendiz de piano pela formação musical convencional.

Com a atuação no rádio local, em fins da década de 1920, Puget “descobriu” o

53 SALLES, Vicente. *Op. cit.*, 2005a, p. 60.

54 Ver TONI, Flávia Camargo (org.). *A Música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora Senac, 2004.

55 ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1942, p. 4.

56 VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e missão: O movimento folclórico brasileiro, 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte/FGV, 1997, p. 209-210.

57 PUGET, Gentil. Sob o signo de D. Sancha, coberta de ouro e prata. *Dom Casmurro*, 28 set. 1940, p. 5.

folclore e iniciou um programa particular de estudo de obras importantes de autores nacionais e regionais dedicados ao assunto. No início da década de 1930, o jovem músico começou uma prolífica carreira de compositor de canções com temas folclóricos amazônicos. Mais ainda, a realização de algumas apresentações musicais, denominadas “Festas de Arte”, garantiram-lhe relativa projeção no meio artístico local.

Ao mesmo tempo, Puget percorria o subúrbio da cidade, em busca de terreiros afro-religiosos⁵⁸, e participava de rodas musicais boêmias, noturnas, onde conhecia profissionais da música popular urbana⁵⁹. Nessas ocasiões e em viagens pelo interior da Amazônia, Puget costumava coletar temas musicais por ele considerados como representativos do folclore musical regional⁶⁰.

O sucesso do trabalho no rádio, associado ao virtuosismo do músico-intelectual, o habilitou a seguir carreira na capital da República a partir de 1940. Tanto no rádio carioca, como em palestras proferidas em instituições artísticas e folclóricas, a atuação profissional de Puget assumiu o sentido de missão intelectual, voltada para a promoção da cultura popular como a “alma do povo”⁶¹.

Waldemar Henrique começou seu aprendizado musical um pouco antes de Puget, no fim dos anos 1910. Sua iniciação no piano também ocorreu em casa, com o instrumento introduzido na mobília caseira pela mãe. Waldemar passou a ter aulas particulares de piano aos 12 anos de idade, até o momento em que ingressou como aluno do Conservatório Carlos Gomes⁶².

Suas primeiras composições surgiram após a conclusão da formação musical básica. Ao mesmo tempo, essa atividade e o aprendizado eram complementados por sessões de estudo em casas de amigos que possuíam bons instrumentos e considerável conhecimento técnico. Mas, para além do ambiente doméstico e escolar, o jovem músico passou a testar suas habilidades, nos anos 1920, em bares e em festas dançantes⁶³. Nesses espaços boêmios, Waldemar Henrique travou conhecimento com músicos profissionais sem formação acadêmica, o que certamente ampliou seu horizonte de relações e trocas artísticas e intelectuais.

Na década seguinte, Waldemar passou a projetar-se para o público local em atuações no Rádio Clube e em Festas de Arte, muito elogiadas em textos de literatos publicados em jornais e revistas⁶⁴. E já neste início dos anos de 1930, Waldemar transferiu-se para o Rio de Janeiro, acompanhado de sua irmã e cantora, Mara, em busca da ampliação de seus horizontes artísticos e profissionais. Nessa transição, suas canções “nacionalistas”, com temas regionais, foram recebidas por produtores de

58 *Idem*. Donde veio meu Pai de Santo?. *Dom Casmurro*, 5 out. 1940, p. 3.

59 CORRÊA, Ângela Tereza. *Op. cit.*, p. 183.

60 SALLES, Vicente. *O negro na formação da sociedade paraense*. Belém: Paka-Tatu, 2004, p. 219.

61 Ver LEMOS, Rebeca Sarges. *Gentil Puget: Música na Amazônia e identidade nacional*. Monografia de graduação. Belém: Universidade Federal do Pará, 2012.

62 PEREIRA, João Carlos. *Op. cit.*, p. 27-28.

63 *Idem*, p. 33 e 36.

64 *Idem*, p. 40.

rádio, cantores e profissionais da imprensa carioca como representativas do folclore amazônico⁶⁵.

Waldemar assumiu o papel de compositor-folclorista no Rio de Janeiro não somente na elaboração de programas radiofônicos voltados para o folclore, mas também na pesquisa de fontes folclóricas. O interesse pelas lendas amazônicas, partilhado com literatos paraenses, rendeu-lhe composições emblemáticas, que marcaram toda a sua carreira. Já em fins dos anos 1930, Waldemar pesquisou a música dos terreiros de Salvador, o que resultou em uma série de composições que destacam orixás e temas de rituais afro-brasileiros⁶⁶.

Assim como os folcloristas de seu tempo, Waldemar Henrique considerava o “povo” como um tema artístico de grande valor estético. No entanto, reconhecia a impossibilidade de criar músicas de identidade folclórica, propriamente dita. Por isso, buscava o “meio termo”, por ele definido como a combinação entre a expressão técnica acadêmica e os conteúdos de lendas, crenças e aspectos da vida cotidiana popular⁶⁷, assim apresentados em excertos literários e em apreciações intelectuais.

Mas façamos um contraponto com um personagem do mundo do violão, presente em serestas e folguedos populares do subúrbio belenense da primeira metade do século XX. Filho de pai flautista e regente de conjunto musical de pau e corda, Tó Teixeira nasceu no bairro do Umarizal em 1893. Recebeu as primeiras lições de violão em casa na infância e já, em torno dos 15 anos, convivia com violonistas seresteiros e boêmios. Um pouco antes disso, havia iniciado sua atividade profissional como encadernador, em uma oficina gráfica, ocupação que o acompanhou desde então por toda a vida⁶⁸.

De acordo com Salles, terreiros afro-religiosos e sambas noturnos eram comuns no bairro predominantemente negro do Umarizal das primeiras décadas do século XX⁶⁹. Tó Teixeira, músico negro, desenvolveu suas habilidades musicais nesta atmosfera cultural, ao fazer o acompanhamento de cordões de pássaros, de bichos, bumbás e pastorinhas⁷⁰. O aprendizado de violão, violino e contrabaixo com o pai e com músicos de seu círculo de relações transformou o jovem encadernador em liderança musical de grupos de folguedos populares. Tó Teixeira, por exemplo, dirigia

65 *Idem*, p. 41-45.

66 *Idem*, p. 94-95.

67 *Idem*, p. 98.

68 Ver HABIB, Salomão. *Op. cit.*; SALLES, Vicente. *Música e músicos do Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1970 (Verbete Tó Teixeira).

69 SALLES, Vicente. *O negro no Pará, sob o regime da escravidão*. Brasília/Belém: Ministério da Cultura/Secult/FCTN, 1988, p. 189.

70 Rancho ou reisado natalino presente em festejos belenenses desde meados do século XIX, ativos em folguedos populares de Belém até os anos 1950. Caracterizava-se pela apresentação musical e performática de um grupo coral feminino, ricamente vestido e adornado. Além de apresentações em eventos públicos, exibições pagas poderiam ocorrer também em casas de particulares. Sobre o assunto, ver MORAIS, Luiz. *No Natal tem Pastorinha: Ritual e socialização*. Dissertação de mestrado. Belém: Universidade Federal do Pará, 2007.

e compunha músicas, nos anos 1920, para um grupo de pastorinhas do Umarizal chamado “Briosinhas de Belém”⁷¹.

Por sinal, era recorrente, na época, esse tipo de envolvimento de músicos suburbanos com folguedos populares. Salles afirma que o violonista Bem-Bem também atuou como organizador de pastorinhas⁷². Músicos como Cirilo Silva, Tó Teixeira e Bem-Bem costumavam tocar tanto em eventos lúdico-festivos de seus bairros de origem, como apresentar-se profissionalmente em espetáculos de teatro de revista e no rádio⁷³.

Nesses espaços de atuação profissional, músicos como Tó Teixeira poderiam ser recebidos por jornalistas e produtores de rádio como representantes da música folclórica ou como virtuosos da intuição. Ao mesmo tempo, experimentavam a troca de conhecimentos com músicos-folcloristas propriamente ditos e contribuíam para a exibição artística de “música popular”.

Exemplo disso foi a apresentação do programa musical “Hora do Pará”, transmitido pela rádio da Polícia Civil do Pará, PYA-2, e anunciado pelo jornal *Folha do Norte* em 29 de abril de 1940. A atração contou com a presença de Tó Teixeira com seu conjunto regional e Gentil Puget, ao piano. O pianista executara música de Waldemar Henrique, além da primeira audição de um tema popular coletado por Mário de Andrade, com versos de Dalcídio Jurandir e música de Gentil Puget.

Diferentemente dos músicos da esfera do “piano”, os “tocadores de violão” do subúrbio não se encarregavam da missão folclorista dos primeiros. Apresentações em revistas e no rádio – além de bares, restaurantes, cinemas, hotéis, cassinos e no Arraial de Nazaré – eram oportunidades para a conquista do reconhecimento público de suas habilidades artísticas. Além disso, os ganhos obtidos com as apresentações eram complementações bem-vindas para o parco orçamento doméstico de músicos que desempenhavam profissões como encadernadores, tipógrafos, carpinteiros, carteiros etc.

A criação de choros, batuques, marchas, sambas, valsas e maxixes por músicos como Tó Teixeira ligava-se tanto à dinâmica de circulação musical no subúrbio de Belém, em sua época, quanto à expansão do mercado de entretenimento da cidade. Voltamos aqui ao sentido do popular como popularização, espraçamento, reconhecimento pelo grande público. Já o popular que os músicos-folcloristas buscavam promover e resguardar era outro. O povo-manancial artístico das obras de Waldemar Henrique e de Gentil Puget, por exemplo, correspondia à versão musical de um tema literário: a “alma do povo”, das lendas amazônicas ou dos eventos típicos e tradicionais da vida rural e arcaica.

No entanto, popularização e arte popular eram concepções conciliáveis nesse contexto histórico. A versão folclorista da cultura popular, do populário rural e exótico combinava-se, em situações específicas, às criações musicais urbanas veiculadas no mercado de entretenimento. Algumas linhas atrás mencionei uma

71 Panfleto avulso de Tó Teixeira, intitulado “Pastorinhas e Presépios”, citado em HABIB, Salomão. *Op. cit.*, p. 60.

72 SALLES, Vicente. *Op. cit.*, 2005a, p. 80.

73 *Idem. Op. cit.*, 1970 (Verbete Tó Teixeira).

canção de teatro de revista da Festividade de Nazaré registrada, no início dos anos 1930, por Mário de Andrade, por equívoco, como música folclórica.

Enganos como esse eram passíveis de ocorrer por conta da existência de uma frágil linha de separação entre o gênero folclórico e a música urbana. O próprio Mário de Andrade declara essa fragilidade classificatória em seu livro *Música, doce música*. Segundo ele, apesar de muitas cantorias carnavalescas do Rio de Janeiro dos anos 1930 se situarem no campo da “submúsica”, por serem criadas por indivíduos desprovidos de substância folclórica, “o verdadeiro samba [...] desce dos morros cariocas”, assim como o “verdadeiro maracatu [...] se conserva entre certas nações do Recife”⁷⁴.

Em outras palavras, a natureza residual desses exemplos de manutenção do folclórico se definia pela coexistência com a produção majoritária da música urbana. A seu modo, sambas, marchas e frevos dos eventos carnavalescos e das emissões radiofônicas seriam os correspondentes “submusicais” das criações folclóricas minoritárias, ainda vigentes no meio urbano.

Há outro exemplo situado em um patamar diferente. Waldemar Henrique reconhecia como legítima a procura por verossimilhança do compositor que se pretende folclorista, ao aproximar suas composições inspiradas no populário daquelas criações propriamente folclóricas⁷⁵. Segundo ele, sua imaginação criativa, em última instância, se manteria apartada parcialmente da fonte especificamente folclórica, disponível unicamente para consulta, coleta e preservação.

Nesse sentido, obras musicais de compositores folcloristas estariam limitadas a seu apelo como “atração musical”, como ocorria com as criações de músicos vinculados ao mercado de entretenimento, da música popularizada. Mas esse apelo também era relativo, porque o prestígio intelectual dos músicos-folcloristas os alçava à condição de “enunciadores” do popular⁷⁶, posição potencialmente inalcançável para músicos do mercado de entretenimento.

Chegamos então a uma resposta preliminar ao questionamento introdutório deste texto. O popular, ou “populares”, das criações musicais situadas no ambiente socioartístico paraense da primeira metade do século XX, correspondiam a representações vertidas em classificações de tipos de música popular. Esses arranjos de sentido resultavam do jogo das relações entre músicos e diferentes personagens da imprensa, dos círculos intelectuais, do rádio e do mercado de entretenimento em geral.

Vale destacar que representações resultam de discursos e ações, projetados socialmente, e que postulam interesses, normalmente situados em contextos de concorrência e competição⁷⁷. Os enunciadores e porta-vozes do popular, da canção folclórica, ocupavam evidentemente uma posição de prestígio, que lhes rendia

74 ANDRADE, Mário de. *Op. cit.*, 1934, p. 280.

75 PEREIRA, João Carlos. *Op. cit.*, p. 96.

76 Exemplo disso era a presença regular de Gentil Puget em eventos dos anos 1940 na Escola Nacional de Música e na Associação dos Artistas Brasileiros, no Rio de Janeiro, como ministrante de conferências sobre o folclore amazônico. Ver *Cultura Política*, maio 1944, p. 237-239; *Jornal do Brasil*, 6 dez. 1940, p. 9.

77 CHARTIER, Roger. *A história cultural: Entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 2002, p. 17.

benefícios na divulgação de suas obras na imprensa, no rádio e junto a organizações promotoras de políticas culturais.

Já os artistas da música popularizada associavam a busca do sucesso e reconhecimento à atuação profissional no mercado musical, alimentada pelo teatro de revista, pelos programas de rádio e pelos serviços musicais de espaços de entretenimento. Mas, apesar da distinção constitutiva desses sentidos, as criações e performances de músicos-folcloristas e de profissionais do mercado musical se cruzavam. Mais do que isso, aliás: se intercambiavam, na elaboração de programas musicais radiofônicos, na composição de elencos musicais de revistas, na aproximação do estilo folclórico, etc.

Os rótulos da música popular, nesse contexto, arregimentavam-se em função do jogo situacional de projeção simbólica que acionava o folclórico, o popularesco ou o artístico em situações específicas, quando se postulavam carreiras intelectuais e profissionais. O popular emerge assim como ferramenta para diferentes usos, dada a sua elasticidade semântica constituída historicamente pelos próprios artistas da “música popular”, baseados em suas redes de relações.

O estudo deste tema, portanto, implica a compreensão dos códigos simbólicos e dos valores vigentes num dado contexto sociocultural⁷⁸. Os significados do popular no meio musical estão contidos em representações, no sentido de formas de apreensão e tradução de manifestações artísticas⁷⁹. O desafio das pesquisas, neste campo, é compreender os diversos sentidos investidos nestas representações, a partir da realidade histórica específica de interações, conflitos e compartilhamentos culturais⁸⁰.

Por isso, uma resposta possível ao questionamento inicial deste texto é que o popular musical é objeto de constantes apropriações e redefinições, como no contexto aqui focalizado. A mobilização em torno da definição do popular resulta na ocorrência de disputas simbólicas e, conseqüentemente, na reorientação de papéis sociais historicamente estabelecidos.

SOBRE O AUTOR

ANTONIO MAURÍCIO DIAS DA COSTA é professor de Antropologia Histórica da Faculdade de História da Universidade Federal do Pará (UFPA).

78 SEVCENKO, Nicolau. ...talvez a última grande batalha e ao mesmo tempo a última grande fronteira seja afinal a cultura. *Projeto História*, São Paulo, (10), dez. 1993, p. 100.

79 VIEIRA, Evaldo Amaro. O historiador sabe que não existe superação pelo esquecimento... *Projeto História*, São Paulo, (10), dez. 1993, pp. 92-94.

80 ABREU, Martha. Cultura Popular, um conceito e várias histórias. In: ABREU, M. e SOIHET, R. (orgs.). *Ensino de história, conceitos, temáticas e metodologias*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Martha. Cultura Popular, um conceito e várias histórias. In: ABREU, M. e SOIHET, R. (orgs.). *Ensino de história, conceitos, temáticas e metodologias*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1942.
- ALVARENGA, Oneyda. *Babassuê, discos FM. 39 a FM. 51*. São Paulo: Discoteca Pública Municipal, 1950.
- _____. Música folclórica e música popular. *Revista Brasileira de Folclore*, vol. 9, n. 25, set.-dez. 1969.
- ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1934.
- _____. *Música de feitiçaria no Brasil*. São Paulo: Martins, 1963 [primeira edição de 1933].
- _____. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1965 [primeira edição de 1939].
- _____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo/Brasília: Martins/INL, 1972 [primeira edição de 1928].
- _____. *O turista aprendiz*: Viagens pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia por Marajó até dizer chega –1927. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- BELMONT, Nicole. Le Folklore refoulé ou les séductions de l'archaïsme. *L'homme, l'anthropologie: état des lieux*, t. 26, n. 97-98, 1986.
- BOLLÈME, Geneviève. *O povo por escrito*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BOURDIEU, Pierre. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
- CERTEAU, M.; DOMINIQUE, J. e REVEL, J. A Beleza do Morto. In: CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Campinas: Papirus, 1995.
- CHARTIER, Roger. "Cultura Popular": revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*, vol. 8, n. 16, 1995.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: Entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 2002.
- CORRÊA, Ângela Tereza. *História, cultura e música em Belém*: Décadas de 1920 a 1940. Tese (Doutorado). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 2010.
- CORRÊA, João Nazareno. *Pilhérias e tensões do carnaval belenense*: Uma história social dos cordões (1910-1920). Monografia de graduação. Belém: Universidade Federal do Pará, 2008.
- FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *A cidade dos encantados*: Pajelanças, feitiçarias e religiões afro-brasileiras na Amazônia, 1870-1950. Belém: Edufpa, 2008.
- _____. *Os vândalos do Apocalipse e outras histórias*: Arte e literatura no Pará dos anos 20. Belém: IAP, 2012, p. 101.
- HABIB, Salomão. *Tô Teixeira, o poeta do violão*. Belém: Violões da Amazônia, 2013.
- LEMOS, Rebeca Sarges. *Gentil Puget*: Música na Amazônia e identidade nacional. Monografia de graduação. Belém: Universidade Federal do Pará, 2012.
- MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista*: Sua dimensão filosófica. Rio de Janeiro: Graal, 1978.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. E "Se você jurar", "Pelo telefone", que estou na "Missão de Pesquisas Folclóricas"? *Revista USP*, n. 87, set.-nov. 2010.
- MORAIS, Luiz. *No Natal tem Pastorinha*: Ritual e socialização. Dissertação (Mestrado). Belém: Universidade Federal do Pará, 2007.
- MOURA, Carlos Eugênio M. *O teatro que o povo cria*: Cordão de pássaros, cordão de bichos, pássaros juninos do Pará – Da dramaturgia ao espetáculo. Belém: Secult, 1997.
- PEREIRA, João Carlos. *Encontro com Waldemar Henrique*. Belém: Falângola, 1984.
- PUGET, Gentil. Sob o signo de D. Sancha, coberta de ouro e prata... *Dom Casmurro*, 28 set. 1940, p. 5.
- _____. Onde veio meu Pai de Santo? *Dom Casmurro*, 5 out. 1940, p. 3.
- RIBEIRO, José Sampaio de Campos. *Gostosa Belém de outrora*. Belém: Secult, 2005, p. 18.

- SALLES, Vicente. *Música e músicos do Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1970.
- _____. Guajarina, folhetaria de Francisco Lopes. *Revista Brasileira de Cultura*, vol. 3, n. 9, p. 87-102, jul.-set. 1971.
- _____. *O negro no Pará, sob o regime da escravidão*. Brasília/Belém: Ministério da Cultura/Secult/FCTN, 1988.
- _____. *O negro na formação da sociedade paraense*. Belém: Paka-Tatu, 2004.
- _____. *A Modinha no Grão-Pará. Estudo sobre a ambientação e (re)criação da Modinha no Grão-Pará*. Belém: Secult/IAP/AATP, 2005a.
- _____. *Maestro Gama Malcher: A figura humana e artística do compositor paraense*. Belém: UFPA/SECULT, 2005b.
- SEVCENKO, Nicolau. ...talvez a última grande batalha e ao mesmo tempo a última grande fronteira seja afinal a cultura. *Projeto História*, São Paulo, (10), dez. 1993.
- TONI, Flávia Camargo (org.). *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora Senac, 2004.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Editora UFRJ, 2004.
- VIEIRA, Evaldo Amaro. O historiador sabe que não existe superação pelo esquecimento... *Projeto História*, São Paulo, (10), dez. 1993.
- VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro, 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte/FGV, 1997.
- WILLIAMS, Raymond. *The Long Revolution*. Peterborough: Broadview, 2001 [1961].