



“Música Popular do Norte”: Marcus Pereira e sua “missão” folclórico-musical na Amazônia (anos 1970).

EDILSON MATEUS COSTA DA SILVA¹

Resumo:

Este artigo busca analisar os discursos folcloristas acerca da região Norte na década de 1970. Neste sentido, o documento em questão é a coleção “música popular do Norte” (em 4 volumes), realizada através de coleta da gravadora Marcus Pereira, que tinha como objetivo recolher as manifestações musicais folclóricas da Amazônia. Através do estudo destes registros poderemos compreender os conceitos de “folclórico” e “popular” desenvolvidos por intelectuais, críticos e pela indústria fonográfica do período, que convergem para os valores expressos nos discos. Ao mesmo tempo, iremos abordar a mediação cultural desenvolvida por intelectuais folcloristas do modernismo desde a década de 1920, que por meio da produção musical popularizaram os conceitos de cultura por eles desenvolvidos e popularizados por registros como os da gravadora em questão.

Palavras-chave: Amazônia; folclore; música; modernismo.

¹ Doutorando Em História Social da Amazônia. Universidade Federal do Pará. Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia (PPHIST/UFPa). Professor da Faculdade Integrada Brasil-Amazônia (FIBRA).

Introdução

Marcus Pereira fundou uma agência de publicidade na década de 1960. A partir desta passou a idealizar produções de discos como brindes promocionais aos clientes. A partir desta ideia, em 1973 surge um projeto mais audacioso de criar uma gravadora independente que buscasse produzir discos que revelassem a música verdadeiramente “popular”. Os primeiros lançados a nível comercial foram discos antes gravados como objetivos de cortesia, mas que agora alcançavam o mercado fonográfico. Somente em 1974 é que a gravadora Discos Marcus Pereira passou a produzir discos voltados exclusivamente para a Indústria Fonográfica².

O publicitário e advogado Marcus Pereira estabeleceu a partir da fundação de sua gravadora homônima um projeto audacioso voltado para recolha de manifestações musicais existentes nas diferentes regiões brasileiras, em um projeto intitulado “mapa musical do Brasil”. Entre as regiões que receberiam as “missões” de coletas estaria o Norte. Neste sentido ocorreram incursões “etnográficas” no Pará (ARAGÃO, 2011).

Modernismo e o Folclore

É interessante pensar que a forma pela qual as pesquisas folcloristas foram incorporadas à produção fonográfica tem a ver com mediadores culturais que realizaram esta transição dos ideais de uma essência musical expressiva dos valores pretensamente “legítimos” de uma cultura. A história da música brasileira foi elaborada com a presença destes intelectuais, no caso dos estudos a respeito das sonoridades amazônicas podemos dizer que os pioneiros foram Mário de Andrade, Renato Almeida e Oneyda Alvarenga. Posteriormente, estão Bruno de Menezes, Vicente Salles, José Ramos Tinhorão, entre outros. Estes autores são responsáveis por pensar e estabelecer a partir de um “lugar” histórico-folclórico balizas para o discurso da música brasileira produzida na região amazônica. Estes autores em associação a outros artistas, como Waldemar Henrique, foram responsáveis por catalogar a arte musical em sua “essência” e a difundir pelos mais

² ARAGÃO, Helena. Marcus Pereira: o ‘guardião’ da música nacional e regional. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 dez. 2014. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/livros/marcus-pereira-guardiao-da-musica-popular-regional-14879049#ixzz3dSKPhIFx>

diversos canais. Entre os principais veículos de divulgação deste discurso estavam a imprensa jornalística, importante espaço para os autores popularizarem suas perspectivas; o rádio, com programas musicais contendo a presença de artistas que incorporavam temas folclóricos nas suas composições; publicação de obras de âmbito acadêmico ou não; produção de discos.

Neste sentido, iremos analisar a partir das coletas folclóricas empreendidas pela gravadora Marcus Pereira na Amazônia, como estes ideais de “popular” convergem nos discos produzidos, assim como a visão dos folcloristas e da crítica musical. Também iremos demonstrar que esta coleção expressa valores acerca do folclorismo-modernista desenvolvido a partir dos anos 1920. Neste sentido, a gravadora em questão organizou um repertório musical que popularizou, via indústria fonográfica, os ideais de “popular” e “folclórico” acerca da região amazônica.

Os primeiros registros acerca da música no Pará foram realizados pelos cronistas que estiveram na Amazônia desde o período colonial. No geral, textos de Felipe Bettendorf e Padre João Daniel fizeram relatos da presença dos elementos não-portugueses em suas performances musicais, embora tenham se concentrado na maneira como a música erudita e a sacra foram incorporadas ao projeto missionário colonizador. A música possuiu neste contexto um papel pedagógico e de controle importante que suprimia as manifestações musicais locais (SALLES, 1980: 34).

Os primeiros relatos do tipo folclorista musical, no sentido de coleta dos costumes e significados das culturas, foram realizados no século XVIII por Alexandre Rodrigues Ferreira nas suas *Viagens filosóficas* (1971), nas quais realizou amostras de instrumentos musicais utilizados por indígenas e negros na região Amazônica durante o período. Os naturalistas do século XIX foram mais específicos nas definições dos costumes e das manifestações musicais praticadas na região, entre eles Spix e Martius (1981), Wallace (1939) e Bates (1944). Estes autores são importantes referências, sejam como fontes para compreensão das práticas musicais nestes períodos, como o tipo de registro etnográfico.

Edward P. Thompson utiliza essas evidências etnográficas nas suas obras, estabelecendo diálogos com estudos de folcloristas, realiza uma abordagem que as compreende como documentação: “À cata de fontes sobre os costumes e suas significações, acabei me voltando para as compilações dos folcloristas” (THOMPSON, 2012: 230). Por outro lado, ele considera a abordagem “altamente insatisfatória”, já que

“as perguntas dos folcloristas raramente procuravam saber da sua função ou uso recorrente” ((THOMPSON, 2012: 231). Na sua perspectiva, a abordagem do objeto pelos folcloristas, se configurou como influência importante para os estudos etnográficos no século XX. Podemos afirmar que, no nosso caso, esta abordagem folclorista ainda tem um enorme peso sobre os estudos da história da música popular em perspectiva acadêmica.

As reflexões de Thompson a respeito do folclore ajudam a pensar na possibilidade de inclusão dos folcloristas como “fontes para os costumes e suas significações” a respeito da música amazônica. Neste sentido, nos interessa estudar as recolhas realizada por estes estudiosos e compreender a escrita da história na seara destas influências. Estes usos da escrita folclórica, na abordagem de Edward Thompson, possibilitam a inclusão de outros autores, entre eles os naturalistas, como fontes para nossos estudos. Esta perspectiva está muito presente nas obras dos folcloristas que analisaram a história da música paraense, em especial Vicente Salles, que tomaram estes autores como fontes para compreender como se configuravam as expressões artísticas do século XVII ao XIX e esta perspectiva se configurou em uma tradição para os estudos posteriores que buscaram abordar a música amazônica (SALLES, 1970; 1980).

A produção de discos da Gravadora Marcus Pereira esteve intimamente ligada aos valores relativos à etnografia folclórica, retoma os valores desenvolvidos inicialmente por Mário de Andrade na década de 1920, assim como estabelece a perspectiva de “missão” pensada pelo mesmo a respeito da Amazônia.

A partir dos folcloristas do modernismo, a arte musical passou a ser um canal de percepção da “essência” da cultura do povo capaz de representar a nação através destes valores. Podemos dizer que Heitor Villa-Lobos tem sido considerado pelos intelectuais e pela crítica como o primeiro compositor modernista, apresentando sua concepção de arte musical na semana de 1922. O maestro influenciou sua geração e colaborou no debate com os folcloristas, sendo considerado por intelectuais como Mário de Andrade um artista que conseguia estabelecer a verdadeira arte musical da nação. Há que se definir que ambos compreendiam que somente a estética erudita era capaz de representar a nacionalidade e as temáticas folclóricas deveriam somente servir de inspiração – na sua origem o folclore ainda era pensado como prática “primitiva” presente na expressão popular *in locus* (CONTIER, 2004).

Mário de Andrade e Heitor Villa-Lobos possuíam uma concepção *paternalista-folclorista*. Para estes o folclórico, além de captar a “essência” do nacional-popular, era tomado como mecanismo capaz de intervir nos aspectos educacionais, chegando a se tornar política pública durante a “Era Vargas” (TATIT, 2004). Neste âmbito os decretos de Lei n. 19.890/31 e o 9.494/46 estabeleciam a obrigatoriedade do ensino da música na educação escolar de 1º grau e o canto orfeônico como modelo de prática musical que devia desenvolver, entre outras coisas, o conhecimento do nacionalismo presente nas temáticas de origem folclórica. Esta legislação foi bastante influenciada por Villa-Lobos e por esta razão o canto orfeônico era material para consciência civil e patriótica, devendo incluir em seu repertório canções voltadas para esta perspectiva (VILLA-LOBOS, 2010).

Ao mesmo tempo ocorriam ensaios acerca da história da arte nacional, incluindo a música. Os folcloristas modernistas foram os primeiros a desenvolver uma história da música de caráter nacional, pensando as diferentes manifestações regionais como permeados por um mesmo sentido e uma mesma “essência” capaz de revelar aspectos internalizados no “povo” brasileiro (CONTIER, 1991). De maneira geral, a historiografia acadêmica não se preocupou com os estudos sobre a música no Brasil até a década de 1980, quando as pós-graduações em História passaram a desenvolver nas dependências de seus programas estudos sobre o tema. Anteriormente, a “historiografia” era tangencial ao tema, ou seja, realizada por outros domínios acadêmicos ou por intelectuais autônomos como os folcloristas e/ou jornalistas (BAIA, 2010). Os folcloristas possuíam no século XX um caráter híbrido que os enquadrava em uma posição paradoxal sobre a produção acadêmica, já que o Folclore esteve presente nos estudos relativos às ciências humanas e sociais, porém seus representantes advogavam uma autonomia que decretasse o Folclore como uma ciência específica (CARNEIRO, 2008). De qualquer forma, os primeiros “ensaios” sobre a escrita da história da música brasileira foram realizados de dentro do movimento modernista, portanto “prendiam-se, consciente ou inconscientemente, às novas concepções sobre: a) brasilidade; b) identidade nacional e cultural”; e a respeito do folclore e da sua importância na “nacionalização da arte musical” era o de “símbolo da ‘fala do povo’ a ser pesquisado e ‘aproveitado’ pelo compositor erudito em suas obras” (CONTIER, 1991: 153).

Esta “historiografia” modernista da música brasileira buscava uma “independência musical do Brasil” frente aos estrangeirismos europeus que marcavam a

arte e a cultura brasileira. De maneira mais ampla, o modernismo realizava uma crítica aos valores da “Belle-époque” no país, percebendo-a como uma decadência e uma perda dos valores do “povo” brasileiro. Neste sentido a história erigida traçava uma visão “evolucionista e teleológica”, na qual buscavam valorizar os grandes compositores do “passado” e do “presente”, definindo um sentido histórico de “liberdade estética” dos artistas brasileiros (CONTIER, 1991: 153).

Em especial, A primeira referência à história da música popular brasileira que incluiu um gênero amazônico como manifestação folclórica foi a obra *História da Música Brasileira* (1926) de Renato Almeida, porém o autor realizou breves considerações a respeito somente do carimbó, tratando o fenômeno como uma das ramificações do “batuque” afro-brasileiro. Segundo ele o gênero é uma espécie de “samba de roda com violas e instrumentos de percussão”, registrada na ilha de Marajó (ALMEIDA, 1926: 161).

Este conceito de “batuque” foi incorporado a todos os gêneros que revelavam alguma reminiscência das heranças africanas e também era utilizado no sentido de unificação das manifestações musicais regionais, buscando identificar em diferentes localidades a mesma “essência africana”, evidência de unidade nacional. Renato Almeida, e sua geração modernista, passou a buscar estudos que investigassem a essência desta música brasileira *in locus* revelando uma pretensa legitimidade do povo brasileiro configurado em sons. A música foi tomada como reflexo “das mais diversas falas populares antropofagicamente internalizadas no ‘povo brasileiro’, visto como a síntese de todas as etnias e nacionalidades” (CONTIER, 1991: 154).

Mário de Andrade passou a se interessar pela musicalidade amazônica a partir da sua vinda à região em 1927.³ Estando em Belém despertou para as idiossincrasias do lugar que o fizeram anos depois dirigir uma missão folclórica nos anos 1930 que viesse coletar elementos do folclore musical do Brasil, incluindo no “trajeto” a Amazônia. Esta missão recolheu fragmentos de diversos gêneros paraenses, com destaque para o Boi-bumbá e a pajelança, estes foram gravados e publicados posteriormente.⁴ Interessante notar que o

³ A respeito da vinda de Mário de Andrade neste ano ver ANDRADE, Mário de. *Turista Aprendiz*. São Paulo: Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

⁴ Os registros da “Missão de pesquisas folclóricas” dirigida por Mário de Andrade, foram realizados em 1938, mas foram publicadas recentemente. Ver ANDRADE, Mário de (org.). *Missão de Pesquisas folclóricas*, v. 6. São Paulo: SESC/SP, 2009.

carimbó não foi catalogado “oficialmente” pela missão, embora na audição seja possível identifica-lo com o rótulo de “boi-bumbá”, isto revela uma certa imprecisão a respeito dos estudos iniciais destes gêneros paraenses. Esta pesquisa, em sua conclusão e associada às posteriores do autor, deu origem a obra *Música de Feitiçaria no Brasil* (1938), nesta obra Mário de Andrade fez importantes considerações ao gênero da pajelança que segundo ele tem origem afro-indígena, e a partir das coletas sobre o fenômeno ensaia uma hipótese que generaliza esta origem à toda cultura brasileira. A respeito do Pará, realizou reflexões sobre o Boi-bumbá na região presente na obra *Danças Dramáticas no Brasil* (1938). Oneyda Alvarenga deu continuidade às questões propostas por seu mestre Mário de Andrade. Na obra *Música Popular Brasileira* (1950) a autora verificou no contexto de sua pesquisa uma escassez de informações a respeito do tema, segundo ela:

A respeito do Pará, Mário de Andrade realizou reflexões sobre o Boi-bumbá na região presente na obra *Danças Dramáticas no Brasil* (1938). Oneyda Alvarenga deu continuidade às questões propostas por seu mestre Mário de Andrade. Na obra *Música Popular Brasileira* (1950) a autora verificou no contexto de sua pesquisa uma escassez de informações a respeito do tema, segundo ela:

“Sobre o carimbó só tenho duas notícias. A primeira é uma referência rápida de Renato Almeida (...). A Discoteca Pública Municipal de São Paulo filmou em São Luis do Maranhão um Carimbó completamente distinto deste e que sugere logo a ideia de que devia ser como ele o primitivo Lundu, antes de e requintar ao contato da sociedade burguesa. Pelo filme e pelas informações que o reforçam, o carimbó é uma dança solista, com a circunstância singular de que não tem canto. Acompanha-a exclusivamente um urucungo, a que dão nome de marimba (...)” (ALVARENGA, 1950: 170).

A partir do trecho podemos constatar que: a) O gênero ainda era desconhecido dos estudos dos folcloristas; b) Ainda não era identificado como de origem especificamente do Pará; e c) Era pensado pela herança do “batuque”, que entre suas manifestações estava o lundu, apontado como gênero que deu origem ao carimbó, a partir do “contato da sociedade burguesa” que o modificou. Ainda realiza a unificação cultural, incluindo na mesma manifestação Pará e Maranhão.

Esta noção do carimbó, suas primeiras “notícias”, também apareceram neste período na pesquisa de outros autores como Pedro Tupinambá (1969). Para estes autores, o gênero era verificado como uma “dança” presente nas expressões do lundu

“modernizado” e como parte do conjunto do boi-bumbá, uma “dança dramática”. Pedro Tupinambá estabelece a mesma perspectiva de unificação da canção no gênero “batuque”, que o mesmo aproxima das manifestações das religiões afro-brasileiras. Cita uma abordagem etnográfica realizada no terreiro do Pai-de-santo Raimundo Silva em 2 de novembro de 1960, relatando as canções entoadas nos rituais sob a nomenclatura de “batusques”, que são definidos pelo uso do “atabaque” – neste caso independente da celebração ou festa em que estiver presente. Em outra crônica intitulada “Carimbó”, também a partir de intervenção etnográfica à palhoça de seu “Elzo” em Salinópolis. Segundo Tupinambá:

“O carimbó é dançado na quadra natalina, em Salinópolis, Marapanim, Marudá, Curuçá, Bragança, Salvaterra, etc. e seu nome se origina de carimbó, tambor comprido de procedência africana, que os tocadores percutem com ambas as mãos, horas e horas seguidas, com alguns minutos de intervalo. Acompanha o carimbó o xeco-xeco, instrumento também usado nos batusques e viola” (TUPINAMBÁ, 1969: 34).

Outro elemento interessante nesse relato “etnográfico” de Pedro Tupinambá foi a sua preocupação em delimitar os aspectos étnicos: “observamos que 70% dos dançarinos eram caboclos e o restante negros” (TUPINAMBÁ, 1969: 35).

O boi-bumbá, orientado pelas influências dos estudos a respeito das “danças dramáticas”, passou também a ser o principal foco das preocupações dos estudiosos do folclore paraense. Sendo, portanto, para estes a “toada de boi” o gênero musical mais estudado da região. Entre os principais destacamos Bruno de Menezes que publicou o estudo *Boi-bumbá* (1951), que juntamente com a obra de Bordallo Filho citada anteriormente, foram encaminhadas e apresentadas no 1º Congresso Brasileiro de Folclore, sendo definido pela organização do evento como “contribuição do Pará”. Neste evento não havia, portanto, referências a outra manifestação folclórica musical que não fossem o boi-bumbá.

A perspectiva do Folclore como ciência foi estabelecida a partir deste 1º Congresso Brasileiro de Folclore em 1951. O documento oficial que definiu as suas prerrogativas científicas foi a *Carta de Folclore Brasileiro*. Entre elas havia: 1) a ideia de que o Folclore é um ramo das ciências “antropológicas e culturais”, sendo ocupado dos aspectos “material” e “espiritual”; 2) “Constituem o fato folclórico os modos de pensar, sentir e agir de um povo, preservadas pela ação popular e pela imitação”, desta forma

estabelece uma diferenciação entre os “fatos” históricos, sociais, antropológicos e folclóricos, que pretensamente definiam ciências diferentes. Além disso não poderiam ser influenciados “diretamente” por instituições científicas e eruditas, portanto, o Folclore deve ser “espontâneo”; 3) Folclore como “fato de aceitação coletiva, anônimo ou não, e essencialmente popular” e 4) “Em face da natureza cultural das pesquisas folclóricas (...) aconselha-se, de preferência, o emprego dos métodos históricos e culturais”. É interessante notar que estas perspectivas, embora tenham sido elaboradas nas décadas de 1950, continuaram sendo tomadas pelos folcloristas como plano de trabalho, com alguns elementos a menos ou a mais dependendo dos pressupostos de cada autor (BRANDÃO, 1984: 31).

Rossini Tavares de Lima definiu em 1978 o que chamou de “Princípios gerais da Ciência do Folclore”, que ainda continha em essência os posicionamentos desenvolvidos no *1º Congresso Brasileiro de Folclore*, trazendo como preocupação central a “Teoria de Cultura Espontânea” que consiste no estudo acerca da cultura e sua interação com as instâncias “erudita” e “popularesca”. Esta perspectiva compreende que “todo homem de sociedade letrada tem uma expressão de cultura espontânea”, ou seja, o Folclore pertence a todos os grupos sociais existentes e imprime uma marca no indivíduo pertencente à comunidade (LIMA, 2003: 3).

Outro ponto central na reconfiguração da ciência folclórica nas décadas seguintes ao *1º Congresso Brasileiro de Folclore* diz respeito à ideia da “Dinâmica do Folclore”, elaborada por Edison Carneiro em 1950 (CARNEIRO, 2008), que define uma dinâmica autônoma e construída histórica pelas coletividades de uma dada comunidade e sofrendo “descaracterização” em consequência da “ação estranha ao campo do folclore”, porém a cultura folclórica se relaciona “com a cultura erudita e com a cultura de massas, incluindo a popularesca, unicamente através do seu próprio critério de aceitação coletiva espontânea”. Portanto, há na perspectiva da “dinâmica do folclore” um diálogo da cultura folclórica com outros âmbitos, mas desde que não ocorra de forma impositiva pelo elemento externo. Quando há uma “descaracterização” a cultura folclórica se torna cultura popularesca. A divulgação e a pesquisa científica devem possuir um papel somente de interação, “respeitando os padrões e a dinâmica da manifestação do folclore” (LIMA, 2003: 4).

É interessante notar que este contexto de busca pela legitimação científica do Folclore recebeu críticas de importantes intelectuais acadêmicos, entre eles estavam Florestan Fernandes. O autor descaracteriza a possibilidade da autonomia da disciplina no âmbito acadêmico, por outro lado, verifica no Folclore um importante campo para os estudos das Ciências Sociais, mais especificamente deve ser um ramo da Etnografia – esta sim vista por ele como uma ciência estabelecida. Este posicionamento trouxe críticas severas derivadas dos folcloristas, em especial de Édison Carneiro (FERNANDES, 2003).

Édison Carneiro veio à Amazônia na década de 1950, em “missão” exploratória com o objetivo de realizar um levantamento mais amplo da realidade amazônica, seja nos aspectos econômicos, sociais, culturais, etc. Fato relevante é o de que esta expedição foi dirigida pelo intelectual paraense José Veríssimo e Édison Carneiro passou a visualizar nele sua referência para pensar a Amazônia (CARNEIRO, 1956).

De forma semelhante a Bordallo Filho, Bruno de Menezes e Pedro Tupinambá, verificou inicialmente como manifestação folclórica musical exclusivamente o boi-bumbá. Interessante notar que o mesmo compreende esta dança dramática como uma forma de “resistência” do homem amazônico que frente às mudanças da paisagem e das relações sociais na região, o boi-bumbá é uma forma de preservar sua tradição e, portanto, não se sujeitar ao “opressor burguês”. Esta associação entre folclore e luta de classes foi bastante comum ao pensamento dos folcloristas brasileiros (CARNEIRO, 1956). Esta aproximação dos folcloristas com os ideais de revolução social, pela “conservação” das tradições e sua influência do marxismo, foi amplamente expressa pela instauração da Ditadura Civil-militar que via estes intelectuais como “subversivos” (SALLES, 1990).

Interessante notar que esta perspectiva modernista não deixou de ser presente nos debates acerca do Folclore na segunda metade do século XX. Um exemplo marcante dessa continuidade da perspectiva dos anos 1920 foi a trajetória do compositor paraense Waldemar Henrique, que foi tomado nos anos 1970 como modelo de canção popular amazônica pelos folcloristas. Há uma nítida relação do maestro com o modernismo musical e neste contexto estas perspectivas convergiram e destacaram-lhe pela síntese estética que realizava em concordância com estes discursos. Este aspecto da obra do maestro foi forjado na seara da influência do principal compositor modernista, além de precursor destes ideais musicais, Heitor Villa-Lobos. Estes mantiveram contatos e

socializaram suas concepções musicais no período em que Waldemar Henrique mudou-se para o Rio de Janeiro. Villa-Lobos via de forma positiva as composições do maestro, em um encontro específico com Waldemar Henrique afirmou que ele seria um artista que “honra o Brasil” (PEREIRA, 1984: 51).

O maestro Waldemar passou a ser incluído no hall dos compositores nacionalistas, sendo apreciado pelo grande nome da música neste período e que tinha ligações com as políticas de educação e promoção musical da primeira metade do século XX. É interessante notar que há notícia de estudantes no Rio de Janeiro que testemunharam nos anos 1940 a presença de repertório do compositor Waldemar Henrique na composição pedagógica-musical.

Esta perspectiva folclorista-modernista está presente em Waldemar Henrique pela incorporação da poética amazônica, com suas lendas, rituais e costumes associados à estética erudita. A sua perspectiva composicional esteve tão alinhada a esta compreensão estética que recebeu constantes elogios dos folcloristas brasileiros e paraenses (SILVA, 2010). No disco *Waldemar Henrique* (1976)⁵ há depoimentos de uma série destes no encarte do LP, entre eles há a presença de ilustres folcloristas como Renato Almeida.

“Música Popular do Norte”

O pesquisador José Ramos Tinhorão, quando lançado em 1976 a coleção *Música Popular do Norte*⁶, teceu os comentários:

“(…) José Ramos Tinhorão, no ‘Jornal do Brasil’, escolhendo as melhores gravações, ressalta ‘M. P. do Norte’ dizendo inclusive, que os discos que integram esse álbum ‘se constituem o que de mais inesperado e mais surpreendente é dado a alguém ouvir, mesmo levando em conta uma razoável informação sobre o que existe no Brasil em matéria de sons produzidos pelo povo’. Para quem não sabe: neste álbum estão inúmeras composições de Waldemar Henrique, ainda a glória musical do Pará na atualidade”.⁷

Este disco aponta a presença do folclorismo-modernista na década de 1970. O destaque deste disco foi atribuído ao maestro Waldemar Henrique, que segundo o

⁵ HENRIQUE, Waldemar; Maria Helena Coelho Cardoso. *Canções de Waldemar Henrique*. Belém: Secult, 1976. LP.

⁶ PEREIRA, Marcus (org.). *Música Popular do Norte*. São Paulo: Gravadora Marcus Pereira, 1976. (4 vols.)

⁷ Pará entre os melhores da música. *A Província do Pará*, Belém, 2 jan. 1977, p.10

Tinhorão era “ainda a glória musical no Pará”. Esta matéria foi recebida de forma entusiasmada pela imprensa paraense, pois legitimava a importância do compositor perante o Brasil e nos valores paradigmáticos da crítica musical envolvida com os folclorismos. Ao todo, foram gravados 4 volumes a respeito do Norte, mas neste número destacado foram gravadas 8 canções do compositor paraense. De alguma forma, havia uma visão de que Waldemar representava a produção de temas folclóricos, a legítima “música popular”. Interessante é que o restante do álbum foi composto por canções coletadas no lugar da expressão dos artistas, gravadas *in locus*, portanto “músicas folclóricas” enquadradas nos paradigmas vigentes. Entre as coletas há registros realizados em 1938 pela “missão de coleta folclórica” de Mário de Andrade. O que demonstra o elo com as perspectivas elaboradas pelo modernismo-folclorista, é uma evidência da continuidade dos referenciais estético-culturais estabelecidos na década de 1920.

Como foi dito anteriormente, a presença de Waldemar Henrique é predominante no volume 1 de *Música Popular do Norte*, com as canções *Rolinha* (chula marajoara), *Uirapuru* (canção amazônica), *Abaluaiê* (ponto ritual), *Tajapanema* (Canção Amazônica), *Matintaperêra* (canção amazônica), *Boi-bumbá* (batuque paraense), *Querer bem não é pecado* (toada) e *Morena* (canção marajoara). No geral, estas canções são voltadas para os temas folclóricos, dentro da perspectiva desenvolvida e legitimada pela intelectualidade folclorista. Sendo que estabelece um elo com as perspectivas regionais da expressão do “povo”. O maestro Waldemar ganha destaque por ser considerado um modelo de incorporação dos temas do folclore ao cancionário. Outro elo importante com as perspectivas do modernismo musical é a coleta da “missão” anterior dirigida por Mário de Andrade e que revela a continuidade do princípio de pesquisa do folclore no seu lugar de manifestação. As canções incorporadas desta maneira foram *Cabocla bonita* (toada) e *Murucutu* (Acalanto). O interessante é que os volumes da coleção *Marcus Pereira* obedecem a lógica de seleção já presente na missão andradeana, ou seja, recolhendo os gêneros exclusivamente locais e os existentes em outras regiões. Este procedimento se deveu ao ideal de que toda musicalidade folclórica presente nas diversas localidades brasileiras do Brasil “profundo” refletem a “essência” da brasilidade, as recolhas folclóricas em diversas regiões, em diferentes manifestações, revelam a nacionalidade.

Portanto, não é contraditório verificar na “música popular do Norte” os gêneros de quadrilha, polca e samba rural.

Os intérpretes presentes nas canções gravadas possuem uma formação erudita, tanto Waldemar Henrique, quanto Jane Vaquer (depois conhecida como Jane Duboc), José Tobias, Marena Salles, Odete Dias e Elza Gushkin. As exceções são o Trio Tó Teixeira e o dueto de Izaltina e Radonir Santos. É interessante notar que o conceito de popular desenvolvido nestes discos também se refere à visão modernista que verifica a necessidade de incorporar os temas folclóricos às expressões eruditas para expressar o patriotismo e a “essência” nacional. Também não estão presentes no volume 1 canções sem autoria.

Os registros de composições de “domínio público” passam a ser usuais no volume 2 da coleção, entre elas as maranhenses *Boi de Orquestra*, *Boi de Monte Castelo*, *Boi de Pindaré* e *Boi da Madredeus*. Há também nesta perspectiva assinaturas descritas como “folclore do MA”, que remontam uma estabelecida “legitimidade” no Estado acerca do que deve ser considerado como folclórico, entre as canções estão *Tambor de índio*, *Tambor de Mina*, *Carro vai virar*. Este número tem como nexos centrais expor diversas coletas de folcloristas da região, entre eles o paraense Vicente Salles com *Me dá, me dá moreninha*; o amazonense Walter Santos com *Boi Amazonas*; e o maranhense Américo Azevedo Neto com *Balança que pesa ouro, eu sou a rosa menino/ Dá licença/ Meu balaio/ Meu Baralho vai embora, A muié e meu cavalo/ Eu não desprezo amor velho, Mas tu não sabe/ É pau pereira/ Marimbondo*. Esta atitude de destacar os folcloristas da região está ligada ao prestígio que estes intelectuais possuíam neste período, seu status acadêmico (embora tangencial)⁸, a presença dos ideais folclórico-modernistas na produção fonográfica da década de 1970 e uma busca pelo registro do folclore em nível de indústria fonográfica.

No volume 3 está mais presente a ideia de “domínio público” presente em todas as canções registradas, sendo que os intérpretes também são, em sua maioria, oriundos

⁸ Este “lugar” acadêmico tangencial se refere à não inclusão autônoma da Ciência Folclore como formação acadêmica específica. Esta situação se deve aos críticos do Folclore, entre eles Florestan Fernandes que era contrário ao estabelecimento autônomo deste no ambiente das universidades. Ver FERNANDES, Florestan. *O folclore em questão*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003

das localidades em que foram criadas as obras. Há um destaque às manifestações ocorridas no Pará, nos municípios de Marapanim e Soure, e a presença de duas presentes no Maranhão: *Dança de São Gonçalo de Viana* e *Festa do Divino*. No geral, há uma seleção de repertório que prioriza os cânticos que expressam a religiosidade atrelada ao catolicismo, mesmo que não exclusivamente, presentes *Círio de Nazaré* e *Ladainha de São Sebastião*, existentes em Belém do Pará; e na expressão dos grupos folclóricos locais: “Ajiruteua” (de Marapanim) “Conjunto Embalos de Soure” e “Gigantes da Ilha” (Soure). Outro dado importante é a presença de gravações de Carimbó, um dos principais gêneros considerados representativos do cancioneiro paraense, tanto pelos críticos, quanto pelos folcloristas, na canção *Tou mandando brasa no meu carimbó*.

No volume 4 há uma continuidade nos temas levantados anteriormente. A seleção é feita entre as canções de “domínio público”, retomando os conjuntos “Embalos de Soure” e “Ajiruteua”, e um elemento novo: a presença de intelectuais acadêmicos, ou seja, os antropólogos paraenses da Universidade Federal do Pará, Napoleão Figueireido e Anaíza Virgulino e Silva. Estes últimos realizaram coletas folclóricas buscando fomentar seus estudos etnológicos, cedendo seus registros para compor a coleção de Marcus Pereira, no sentido de que há uma estreita comunicação entre os ideais folcloristas no campo da indústria fonográfica (representada pela gravadora) e pelos estudos acadêmicos. Embora não haja uma inclusão do Folclore como Ciência, ele se configura como um importante acervo de reflexão e pesquisa para as ciências humanas. As coletas dos antropólogos registradas na coleção se referem ao complexo de “músicas de feitiçaria”, nas “sessões de cura” e “linha de Mina”. Esta inclusão é mais uma referência direta às missões andradeanas, e ainda contendo o registro *Babassuê*, realizado pela missão de 1938. Há também no volume 4, a inclusão de registros musicais de grupos indígenas, entre eles os Kamayurá, Mauês, Manaú e Yurupixuna. Ganha espaço também regiões do Oeste Paraense e do Amazonas, com canções de “domínio público”.

Considerações Finais

A partir da apresentação dos discos da coleção “Música Popular do Norte” podemos perceber que há uma nítida relação entre os conceitos desenvolvidos acerca do

“popular” e do “folclore” desenvolvidos no âmbito do modernismo folclorista e a elaboração do projeto em questão neste texto. É constatável que os paradigmas de reflexão sobre o processo composicional e de expressão da sonoridade do “povo” têm que estar adequados ao ideal de nação e estética modernista. Ao mesmo tempo, podemos perceber o papel relevante dos folcloristas na configuração das gravações da indústria fonográfica quando buscam exemplificar a essência popular da arte nacional e das particularidades da região. A seleção realizada pela gravadora Marcus Pereira realiza um recorte que busca representar a região Amazônica por meio de sons e desta forma estabelece uma mediação com a mídia nacional, portanto, populariza uma determinada versão de “folclórico”, um recorte das inúmeras manifestações populares que caracterizam o Norte do Brasil e o país como um todo.

REFERÊNCIAS

BAIA, Silvano Fernandes. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. Tese de Doutorado em História. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010.

- BATES, Henry. *O naturalista no rio Amazonas*. São Paulo: Comp. Editora Nacional, 1944.
- BETTENDORF, João Felipe. *Crônica da missão dos padres da companhia de Jesus no Estado do Maranhão*. 2 ed. Belém: Secult/Pa, 1990.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é folclore*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Primeiros passos).
- CARNEIRO, Édison. *Dinâmica do folclore*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CONTIER, Arnaldo. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. *Revista Fênix*, São Paulo, n.1, v. 1, out. 2004, pp. 1-21.
- DANIEL, João. *Tesouro descoberto no Rio Amazonas*. 2 ed. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1967.
- FERNANDES, Florestan. *O folclore em questão*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- FERREIRA, Alexandre Rodrigues. *Viagem filosófica às capitanias do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá* (vol. 1). 2 ed. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1971.
- LIMA, Rossini Tavares de. *A ciência do folclore*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- SILVA, Armando Bordallo da. *Contribuição ao estudo do folclore amazônico na zona bragantina* [1951]. Belém: Falangola Editora, 1981.
- SPIX, J.; VON MARTIUS, C.; *Viagens pelo Brasil*, v. 2. São Paulo: EDUSP, 1981.
- TATIT, Luís. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- THOMPSON, Edward P. “folclore, antropologia e história social”. In: *As Peculiaridades dos Ingleses e Outros artigos*. NEGRO, Antônio Luigi; SILVA, Sérgio (orgs.). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001, pp. 227-282.
- TUPINAMBÁ, Pedro. *Mosaico Folclórico*. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 1969.
- VILLA-LOBOS, Heitor. “Textos selecionados”. [1946]. In: SANTOS, Marco Antonio Carvalho. *Heitor Villa-Lobos*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/ Editora Massangana, 2010, p. 65-118.
- WALLACE, Alfred Russel. *Viagens pelo Amazonas e Rio Negro*. São Paulo: Comp. Editora Nacional, 1939.