



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES

DAYSE MARIA PAMPLONA PUGET

COMO ESTRELA ÉS DAVID:

Um Miguel da cor de breu.

**Belém - Pará
2020**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES

DAYSE MARIA PAMPLONA PUGET

COMO ESTRELA ÉS DAVID: Um Miguel da cor de breu

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará como requisito para obtenção do título de Doutora em Artes.

Orientadora: Profa. Dra. Sonia Chada.

Linha de Pesquisa: Teorias e Interfaces Epistêmicas em Artes.

Belém, Pará
2020

Dados Internacionais de Catalogação- na- Publicação (CIP)
Biblioteca do Programa de Pos-Graduação em Artes/UFPA

P978c Puget, Dayse Maria Pamplona.
Como estrela és David: um Miguel da cor de breu / Dayse Maria
Pamplona. —2020.

Orientadora: Professora Dra. Sonia Maria Moraes Chada
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Para, Instituto de
Ciências das Artes, Programa de Pos-Gradua@o em Artes, Belém,
2020.

1. Musica popular - Para. 2. David Miguel (1926-2000). 3. Samba
no Para. 4. Compositores do Para. S. Musica - processo criativo. I.
Chada, Sonia Maria Moraes, orient. II. Titulo.

CDD —23. ed. 781.63098115

Elaborado por Larissa Silva. CRB-2/1585



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE TESE DE DOUTORADO
DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ

Aos dez (10) dias do mês de julho do ano de dois mil e vinte (2020), às quatorze (14) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se remotamente, sob a presidência da orientadora professora doutora Sonia Chada, conforme o disposto nos artigos 75 ao 77 do Regimento do Programa de Pós-Graduação em Artes, para promover a defesa oral de Tese de Dayse Maria Pamplona Puget, intitulada: **COMO ESTRELA ES DAYID: Um Miguel** da cor de breu, transmitida pelo Google Meet, perante a Banca Examinadora composta por: Sonia Chada (Presidente); Ana Flávia Mendes Sapucahy (Examinador interno); Giselle Guilhon Antunes Camargo (Examinador Interno); Vanildo Palheta Monteiro (Externo ao programa); Regina de Fátima Mendonça Alves (Externo ao programa). Dando início aos trabalhos, a professora doutora Sonia Chada, passou a palavra a doutoranda, que apresentou a Tese, com duração de quarenta e cinco minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela doutoranda, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito Excelente, aprovada com distinção e a tese indicada para publicação. A aprovação do trabalho final pelos membros sent homologada pelo Colegiado após a presença, pela doutoranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Sonia Chada agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pela doutoranda. Belém-PA, 10 de Julho de 2020.

Prof.ª Dr.ª SONIA CHADA

Sonia Chada

Prof.ª Dr.ª ANA FLÁVIA MENDES SAPUCAHY

Ana Flávia Mendes Sapucahy

Prof.ª Dr.ª GISELLE GUILHON CAMARGO

Giselle Guilhon Antunes Camargo

Prof. Dr. VANILDO PALHETA MONTEIRO

Vanildo P. Monteiro

Prof.ª Dr.ª REGINA DE FÁTIMA ALVES

Regina Alves

DAVSI2 MARIA PAMPIONA PUGST

Dayse Maria Pamplona Puget

“O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001”

“This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001”

Aos meus pais, Jucundino Ferreira Puget e Zélia Pamplona Puget, pela vida e pelo estímulo
na busca do conhecimento.

AGRADECIMENTOS

Gratidão talvez seja um dos mais nobres sentimentos de um ser humano, simboliza o não esquecimento do que é recebido de forma material e imaterial sem exigir qualquer tipo de recompensa. Minha gratidão eterna a todos que, de alguma forma contribuíram para a realização desta pesquisa.

A Deus por tudo.

À espiritualidade dos meus ancestrais que sempre guiou meus caminhos.

À minha família pela compreensão nos momentos em que me fiz ausente.

À minha orientadora, mais que orientadora, uma amiga para todo o sempre - Sonia Maria Moraes Chada.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará – PPGArtes.

Aos colegas da primeira turma do doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará – PPGArtes, da qual honrosamente faço parte, pela partilha de momentos inesquecíveis.

Aos funcionários do PPGArtes.

À Larissa Lima da Silva.

A todos que me concederam entrevistas, depoimentos e informações:

Admir dos Santos Silva

Alcyr Guimarães (*In memoriam*)

Camilo José Delduque Pinto

Edgar Augusto Proença

Fernando Carmina Ferreira

Francisca Edna de Melo Cabral

Isabel Lobato

João de Jesus Paes Loureiro

João Monteiro Vidal (Jango Vidal)

João Jurandir Manito

José Gilson Borges Rodrigues (Gilson)

Jurandir Brígida de Sousa (Muka)

Karina Lobo dos Santos

Manoel Matias Pereira da Silva (Maneco)

Maria de Fátima da Silva (Fatinha)

Maria de Nazaré Lobo

Neder Roberto Charone

Oswaldo Garcia

Pedro Paulo Amaral Costa (Pepê)

Raimunda dos Santos (*In memoriam*)

Regina Celi dos Santos

Aos que partilharam seus conhecimentos:

Antônio Carlos Vieira Costa (Tynnoko Costa)

Saulo Caraveo

Idalcy Pamplona Filho (Cizinho)

Otávia Feio Castro

Magalene Rayol Gaspar

Aos que me incentivaram:

Doutor Miguel de Santa Brígida Júnior

Doutor Áureo Deo de Freitas Junior

Elisângela Socorro Conceição Silva (Eli)

A música é metafórica.
Gerard Béhague

RESUMO

David Miguel dos Santos, compositor paraense nascido no bairro do Jurunas, em Belém do Pará, em 29 de dezembro de 1926, e falecido nesta mesma cidade, em 19 de fevereiro de 2000, é o objeto desta pesquisa. Este compositor foi um cronista do cotidiano e um cantador da periferia de Belém. Investigar os fatores que incidem no seu processo criativo a partir de uma perspectiva etnomusicológica foi o objetivo geral desta pesquisa. Os objetivos específicos foram: fornecer informações contextualizadas sobre este compositor, prover um catálogo comentado das suas obras, descrever o seu processo criativo e analisar os sambas-enredo deste compositor. Para alcançar os objetivos propostos realizei levantamento bibliográfico, discográfico, imagético e audiovisual em diversos acervos; lancei mão de pressupostos da História Oral (entrevistas semiestruturadas, depoimentos e narrativas), interpretação e análises dos dados coletados e registrados, entre as quais: históricas, contextuais, cognitivas, estruturais, textuais e musicais, tendo como suporte teórico autores da Etnomusicologia e da Antropologia, entre outros, Béhague (1992), Blacking (2000), Merriam (1964), Nettl (2005) e Durand (2012). David Miguel, pela importância da sua obra, está inserido no lugar que lhe é de direito: a Música Popular Paraense.

Palavras-chave: David Miguel. Processo criativo. Samba-enredo. Samba. Música no Pará.

ABSTRACT

David Miguel dos Santos, a composer from Pará born in the Jurunas neighborhood, in Belém do Pará, on December 29, 1926, and died in this same city, on February 19, 2000, is the object of this research. Investigating the factors that affect your creative process from an ethnomusicological perspective was the general objective of this research. The specific objectives were: to provide contextualized information about this composer, to provide a commented catalogue of his works, to describe his creative process and analyze the samba-plot of this composer. To achieve the proposed objectives, I conducted a bibliographic, discographic, imagery and audiovisual in various collections; launched assumptions of oral history (semi-structured interviews, testimonials and narratives), interpretation and analysis of the collected and recorded data, including: historical, contextual, cognitive, structural, textual and musical, with the theoretical support of authors of Ethnomusicology and Anthropology, among others, Béhague (1992), Blacking (2000), Merriam (1964), Nettl (2005) and Durand (2012). David Miguel, due to the importance of his work, is inserted in the place that is rightfully his: the Popular Music Of Pará.

Keywords: David Miguel. Creative process. Samba-plot. Samba. Music in Pará.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – David Miguel	30
Figura 2 – Sinopse de “Estrela de Breu”	32
Figura 3 – Aurora	35
Figura 4 – A família de Aurora e Manoel Miguel	36
Figura 5 – David Miguel e o irmão Manoel Miguel	36
Figura 6 – Uma rua do bairro do Jurunas na década de 60	41
Figura 7 – Paróquia de Santa Terezinha	45
Figura 8 – David Miguel jovem	52
Figura 9 – David Miguel e Mundica – Praça Batista Campos	53
Figura 10 – Casamento David Miguel e Mundica	54
Figura 11 – Casa em que David Miguel morou com Mundica e os filhos	54
Figura 12 – David Miguel, Mundica e o neto Luã	56
Figura 13 – Casa em que David Miguel morou com Nazaré Lobo e a filha Karina	56
Figura 14 – David Miguel, Nazaré Lobo e Regina	57
Figura 15 – David Miguel em uma apresentação	58
Figura 16 – David Miguel com Alcyr Guimarães e amigos	59
Figura 17 – Chapéu de David Miguel	61
Figura 18 – David Miguel com chapéu	62
Figura 19 – David Miguel com membros da Academia Paraense do Samba	64
Figura 20 – David Miguel em competição de ciclismo	64
Figura 21 – David Miguel em um terreiro de Candomblé	65
Figura 22 – David Miguel após amputação	69
Figura 23 – Lembrança da Missa de Sétimo Dia	71
Figura 24 – Rua Conselheiro João Alfredo – Belém 1908	73
Figura 25 – Ruy Paranatinga Barata	76
Figura 26 – David Miguel com Nazaré Lobo e amigos	77
Figura 27 – David Miguel com Euclides Bandeira (Chembra) e uma amiga	78
Figura 28 – Bar do Parque	79
Figura 29 – David Miguel com Nazaré Lobo e Maria de Fátima da Silva (Fatinha)	80
Figura 30 – David Miguel comemorando seu aniversário	81
Figura 31 – David Miguel com integrantes do PPS	88
Figura 32 – Cartola	91
Figura 33 – Carnaval de 1867	93
Figura 34 – Corso – o carnaval burguês	94
Figura 35 – Raimundo Manito e filhos	103
Figura 36 – Casa da família Manito	104
Figura 37 – Fachada da sede atual do <i>Rancho</i>	108
Figura 38 – Desfile do <i>Rancho</i> – “Bandeirantes de Ontem e de Hoje”	110
Figura 39 – David Miguel e o amigo compositor Osvaldo Garcia	112
Figura 40 – Almerindo	114
Figura 41 – Desfile da <i>Tá Feio</i>	114
Figura 42 – Bar do Cisne	115
Figura 43 – Estandarte do <i>Quem São Eles</i> , 1946	115
Figura 44 – Fachada da sede atual do <i>Quem São Eles</i>	117
Figura 45 – Paes Loureiro e Vinícius de Moraes	120
Figura 46 – David Miguel em uma apresentação	123
Figura 47 – David Miguel, Laury Garcia e Creuza Gomes – “Estrela de Breu”	126

Figura 48 – David Miguel na presidência do <i>Quem São Eles</i>	127
Figura 49 – Curro Velho	130
Figura 50 – <i>As Crias do Curro Velho</i> em ensaio	131
Figura 51 – Batuque, na visão do pintor alemão Johann Moritz Rugendas	135
Figura 52 – Lundu, na visão do pintor alemão Johann Moritz Rugendas	136
Figura 53 – “Bota-abaixo”	140
Figura 54 – Tia Ciata	140
Figura 55 – Casa da Tia Ciata	143
Figura 56 – Donga	144
Figura 57 – Publicidade do samba “Pelo Telefone”	144
Figura 58 – Ismael Silva	147
Figura 59 – Exemplos rítmicos	148
Figura 60 – Silas de Oliveira	153
Figura 61 – Brasão do <i>Grêmio Recreativo e Beneficente Jurunense Rancho Não Posso Me Amofiná</i>	168
Figura 62 – Getúlio Vargas	169
Figura 63 – Partitura do samba-enredo “Getúlio Vargas”	177
Figura 64 – Brasão da <i>Associação Cultural e Carnavalesca Império de Samba Quem São Eles</i>	180
Figura 65 – Teatro da Paz em 1899	181
Figura 66 – Fachada original do Teatro da Paz e parte da Praça da República, 1898	183
Figura 67 – Interior do Teatro da Paz, visto a partir do palco	190
Figura 68 – Partitura “Teatro da Paz”	192
Figura 69 – Partitura “Delírio Amazônico”	201
Figura 70 – Crias do <i>Curro Velho</i>	204
Figura 71 – Partitura “Pira-paz não, quero mais”	208
Figura 72 – Partitura “Brasileirinho”	215
Figura 73 – Partitura “Amanhecendo”	220
Figura 74 – Belém, Rua 15 de Novembro, bondes e casarões	222
Figura 75 – Partitura “Sinos de Belém”	226

SUMÁRIO

PRELÚDIO	14
1. FINO TRATO DE MULATO DA COR DE BREU	29
2. PERDIDO NOS CARNAVAIS	89
3. NAS RIMAS DE UM VERSO TEU	133
CODA	237
REFERÊNCIAS	240

PRELÚDIO

Esta tese representa para mim um momento singular em que construí uma obra onde parte do alicerce estava guardada em escaninhos da memória. Os escaninhos foram se abrindo, como gavetas, e lá, dobradinhos, os retalhos das minhas reminiscências e das reminiscências dos que participaram da história da vida de David Miguel pularam para o presente. E assim, fui construindo minha obra com memórias, inspirações, letras, palavras, frases, períodos, sentimentos, música e vida.

Quando criança, ao conhecer as letras, me tornei amante da poesia e tendo condição financeira carente buscava ideais de liberdade e justiça social. Um dia deparei-me com o poema *Navio Negreiro*, do escritor Castro Alves, que avidamente li e reli. Depois voltei para meus folguedos de criança sem no entanto esquecer a descrição do sofrimento escravo, que volta e meia invadia minha mente infantil.

A partir deste primeiro contato com a escravidão negra nunca mais consegui esquecer este poema que descreve o horror pelo qual passaram tantos africanos arrancados de suas famílias, de suas terras, vendidos, perdendo a liberdade, a dignidade e suas identidades. Cresci desta forma, adotando um posicionamento no modo de olhar os afrodescendentes como seres humanos que há várias gerações sofrem diversas formas de violência por ter a cor negra em suas peles.

Desde criança meus interesses se voltaram para as artes, mais especificamente para a música e embora meu pai partilhasse destes interesses, achava que seus filhos deveriam ter um curso superior. Ele queria que a arte estivesse presente na minha formação, porém, não como profissão e assim me estimulou para o balé clássico. Aos 11 anos comecei a frequentar as aulas desta arte, mas por pouco tempo; fui obrigada a abandonar aqueles estudos por ter sido vítima de preconceitos, por ser pobre e ter cabelos encaracolados.

Desisti do balé e enveredei para a música, escolhendo inicialmente o acordeon como instrumento. Também cantava para meus irmãos menores dormirem e nestes momentos já me preocupava com a afinação e assim a música foi se estabelecendo em minha vida.

Após a adolescência me afastei dos estudos musicais para me dedicar mais efetivamente aos estudos com o objetivo de ingressar no nível superior. Para a felicidade do meu pai e para a minha fui aprovada no vestibular em medicina na Universidade Federal do Pará. A partir daí os estudos exigiam muito do meu tempo em cursos e plantões e passei um tempo afastada da música.

Desenvolvi desde cedo a capacidade composicional musical, todavia, pouco exteriorizava minhas criações por achar que eram coisas da minha imaginação e que as pessoas iriam rir das minhas bobagens. Só muito mais tarde, já adulta, em 1994, é que me vi e me senti compositora, conseguindo dar vazão a este processo.

Componho sob estímulos que ainda não estão totalmente para mim esclarecidos e por esta razão tenho buscado respostas para entender como e por que isto acontece, visto que é desencadeado em qualquer local, em qualquer hora e sem que eu tenha a intenção. A música se faz de maneira completa em meus sentidos: letra, melodia, harmonia e instrumentação.

Inicialmente compunha gêneros musicais diversos com os quais obtive classificação em alguns festivais estaduais, inclusive com algumas premiações. Com o passar do tempo passei a compor mais sambas que outros gêneros. Desde 2014 venho compondo também alguns sambas-enredo¹. Acredito que esta inclinação adveio do fato de ainda criança ter assistido as antigas Batalhas de Confetes que eram realizadas na Praça da República, logradouro próximo da minha residência e, também, através de meu pai, ardoroso fã de Noël Rosa, Ari Barroso, Ismael Silva, Braguinha e outros tantos compositores.

Estas lembranças musicais me fizeram participar ativamente de rodas de samba e choro, tocando pandeiro e outros instrumentos de percussão e, algumas vezes, cantando. Desta maneira fui cada vez mais me envolvendo com o samba e o samba-enredo que são cantados nestas reuniões musicais.

Em 2001 a musicalidade se tornou mais forte e ingressei no Instituto Estadual Carlos Gomes – IECG, onde fui aluna, monitora, estagiária e, por último, professora temporária. Em 2007 fui aprovada na Licenciatura Plena em Música da UFPA e, para meu local de estágio escolhi o IECG, onde ministrei aulas que compunham meu projeto de estágio, cujo tema era o carnaval. Neste projeto abordei o histórico e as várias faces do carnaval nas diversas regiões do Brasil.

Na escolha do trabalho de conclusão de curso² defendido em 2011, optei pelo tema carnaval e inclusão e para tanto realizei uma pesquisa de campo no *Grêmio Recreativo*

¹ 2014 – “Quem é esse povo tão bamba a batucar. Sou Quem São Eles a desfilar” – Festival de Samba-enredo – Associação Cultural e Carnavalesca Império de Samba *Quem São Eles* com parceria de Daniel Bastos, Diego Xavier, Idalcy Pamplona Filho (Cizinho) 2019 – “A Nova Mangueira Conta a História de Amor, Fé e Devoção entre Cachoeira do Arari e o Glorioso São Sebastião”. Associação Carnavalesca *Nova Mangueira* - Samba-enredo escolhido para o desfile oficial do carnaval 2020. Parceria: Daniel Bastos, Idalcy Pamplona Filho – Cizinho e Kátia Maués, 2019 – “Às Margens do Maratauíra Encontrei Terra de Homens Fortes e Valentes” - *Grêmio Recreativo E Beneficente Jurunense Rancho Não Posso Me Amofiná*. Parceria: Daniell Bastos, Dayse Puget, Idalcy Pamplona Filho (Cizinho), Kátia Maués e Raydol Saldanha.

² O título escolhido para este trabalho foi: “Projeto Cidadãos de Hoje e do Amanhã: O Samba Como Agente Inclusivo de Crianças e Adolescentes no *Grêmio Recreativo Escola de Samba Piratas da Batucada*”.

Esportivo Social Piratas da Batucada, no projeto Ponto de Cultura, que estava sendo desenvolvido pela escola. O foco principal deste projeto era a inclusão de crianças e adolescentes em situação de risco social. Neste projeto tive a oportunidade de conhecer os toques percussivos do samba-enredo ensinados naquelas oficinas.

Em 2013 solicitei aposentadoria dos meus vínculos empregatícios como médica pediátrica com o objetivo de me dedicar exclusivamente à música. Ingressei no mestrado acadêmico do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará – PPGArtes em 2014 com projeto de pesquisa também tendo como foco o carnaval³.

Ao pesquisar samba-enredo em seu contexto histórico para a dissertação do mestrado me deparei com a presença da negritude africana em vários estudos que a apontam como uma das origens da rítmica que deu origem a este gênero musical. Em continuação, pesquisando o histórico das escolas de samba de Belém e os seus compositores, conheci parte da obra do compositor David Miguel dos Santos e, embora não o tenha conhecido pessoalmente, passei a ter por ele um maior interesse e respeito. David Miguel é um legítimo descendente do continente negro e um dos nomes do samba-enredo no Pará.

Ao iniciar minhas atividades para ingressar no Doutorado em Artes conjuguei três temas relevantes em minha vida - o samba, a africanidade e minha vivência composicional. Nesta linha de pensamento não hesitei em escolher David Miguel como meu objeto de pesquisa. Creio que, na escolha de tal envergadura, minha formação humanista se fez presente, ao mesmo tempo e por que não dizer, também em relação às interrogações sobre meu processo composicional que me fizeram identificar com David Miguel, procurando entender o que move, o que estimula e como se processa este maravilhoso e ainda tão pouco conhecido mecanismo que vem acontecendo desde tempos que se perdem nas brumas da história e que escolheu David Miguel e tantos outros pelo mundo afora, e onde me incluo, para em sons e palavras produzir música.

David Miguel nasceu no bairro do Jurunas, em Belém do Pará, 38 anos após a Princesa Isabel ter assinado a Lei Áurea, lei que aboliu a escravidão no Brasil. Restam alguns poucos dados sobre suas avós. A avó Jacinta, teria vindo de Daomé e, em um processo legal na época, foi vendida na praça do Maranhão, sendo trazida, posteriormente, para Belém. Ela teve, ao que se sabe, pelo menos uma filha, Aurora, que no bairro do Jurunas constituiu família gerando filhos, entre esses David Miguel.

³ A dissertação teve como título: Amanheceu, Paid'égua! O Sonho Cabano faz Samba de Enredo no Carnaval Paraense”.

A avó paterna, Quintina, nascida escravizada no Brasil, representa um dos baluartes da fundação da primeira escola de samba do Pará, o *Grêmio Recreativo Beneficente Jurunense Rancho Não Posso Me Amofiná*⁴.

O Jurunas é “um dos bairros periféricos mais antigos da cidade e que se delineou no prolongamento natural do núcleo central e mais antigo de Belém” (RODRIGUES, 2008, p. 15). Nele David Miguel passou grande parte da sua vida e conviveu com os elementos da cultura local, o que possivelmente pode ter influenciado na sua formação enquanto compositor. Militante comunista, esquerdista convicto, chegou a sofrer perseguições políticas, no período da ditadura militar (1964-1985), como afirma Oliveira (2006).

A obra de David Miguel não é vasta em quantidade, e isto talvez se justifique pelo fato de que muitas de suas composições possam ter se perdido por insuficiência de recursos na época em que foram compostas (o que é comprovado por depoimento dele mesmo) e isto inclui também os poucos recursos deste compositor, no entanto, o valor de suas composições chamou a atenção dos seus pares na área de composição de sambas e sambas-enredo merecendo destaque o samba “Porta-Retrato”, parceria com Antônio Carlos Maranhão⁵ e Camilo Delduque⁶, que conquistou o 2º lugar no *Festival de Música Paraense*, em 1992 (OLIVEIRA, 2006).

Na área de sambas-enredo chegou até a mídia nacional com “Theatro da Paz: Cem anos de arte no Pará”, samba com que a *Associação Cultural Recreativa e Carnavalesca Império de Samba Quem São Eles*⁷ desfilou oficialmente em Belém em 1978. Este samba foi divulgado “através do LP *Brasil Canta Samba Enredo*, que reuniu uma coletânea das melhores composições deste ano em todo país.” (OLIVEIRA, 2006, p. 268).

⁴ O título desta agremiação, dependendo do contexto, poderá aparecer como: *Rancho Não Posso Me Amofiná* ou simplesmente, *Rancho* (N. A).

⁵ Antonio Carlos Ferreira Carvalho, violonista, nasceu no Maranhão em 17/ 01/1948 e faleceu em 24/10/2003 em Belém. Veio para Belém do Pará onde desenvolveu uma intensa jornada musical. Entre suas atividades artísticas destacam-se: *Noite da Gaveta* (1976); *Segunda Noite da Gaveta* (1977); *Festival Três Canções para Belém* (1977) onde arrebatou o 1º lugar com a música “Dança das Águas”; participou também da *Feira da Música Popular Paraense* (1979). (OLIVEIRA, 2006).

⁶ Camilo Delduque é amazonense nascido em 19/3/1950. É poeta, letrista, compositor e cantor, possui graduação em Engenharia Civil. Livros publicados: *Beruri – Igarapé de Versos* (1989); *A Encarnação do Bar – Um Cão Vermelho Engolido Em Luz Amarela* (2003); *O Estilete do Diabo*; *Um Santo Atrevido e O burro imitador* (2008). Venceu o 1º *Festival de Música e Poesia Universitária do Pará* (FEMUP) com a poesia “Cavalgada”; integrou o grupo *Quaderna* e em parceria gravou o CD do grupo em 2006; em 2009, também em parceria gravou o CD – *Eu vivo do amor que bebo*. Atualmente trabalha em seu livro de poemas de título – *Lábios Lambuzados de Cicuta*. (Dados fornecidos autoralmente via WhatsApp em 15/10/2018).

⁷ O título desta agremiação dependendo do contexto, poderá aparecer como *Império de Samba Quem São Eles* ou *Quem São Eles*.(N. A).

Este compositor jurunense tem um histórico importante no carnaval paraense também por ter sido no núcleo da sua família que aconteceu a criação da primeira escola de samba do Pará, o *Grêmio Recreativo e Beneficente Jurunense Rancho Não Posso Me Amofiná*, onde David Miguel compôs seus primeiros sambas.

Além desta escola de samba, David Miguel participou ativamente também das alas de compositores da *Associação Cultural Recreativa e Carnavalesca Império de Samba Quem São Eles* e do *Grêmio Recreativo Escola de Samba Crias do Curro Velho*⁸. Nesta última desenvolveu um trabalho composicional junto às crianças pertencentes à *Fundação Curro Velho*⁹. Compôs também um samba-enredo para a *Associação Carnavalesca Escola de Samba Mocidade Unida de Padre Teodoro*.

Figura humana ímpar no cenário musical paraense, David Miguel se tornou para seus pares e para a mídia local uma espécie de “lenda”. Se distinguia por sua humildade, cativando a todos que o conheceram. Os fatos relacionados à sua vida boêmia, outro fator com que se fez conhecido no cenário musical paraense, passaram a compor o repertório das narrativas que fazem a seu respeito. É lembrado e reverenciado pelas pessoas que o conheceram, fato comprovado no conteúdo das entrevistas que fizeram parte da pesquisa de campo.

Em 1995 David Miguel recebeu justa homenagem da *Associação Cultural Recreativa e Carnavalesca Império de Samba Quem São Eles*, com o samba-enredo "David Miguel, a Estrela de Breu", composição de Alcyr Guimarães¹⁰, amigo e parceiro da ala de compositores desta escola de samba.

Ainda no ano de 1995 participou de duas faixas do CD do grupo paraense de samba *Suvaco de Cobra*¹¹. Deixou, ainda, uma pequena parte de sua obra documentada no CD *Gente da Gente*, projeto da Prefeitura de Belém, gestão do Partido dos Trabalhadores. Este CD mistura sambas-enredo, sambas e uma toada de boi. Foram gravadas “Lua Cheia”, “Paid’égua”, “Sinos de Belém”, “Amanhecendo”, “Noite Vazia”, “Consulta”, “Cheque sem fundo”, “Fim de festa”, “Devolução”, “Indecisão”, “13 de maio” e “Aboio”.

O nome David Miguel denomina o sambódromo de Belém no bairro da Pedreira, Avenida Pedro Miranda, tendo sido inaugurado em 3 de março de 2000 pelo ex-prefeito de Belém, Edmilson Rodrigues como *Aldeia Cabana de Cultura David Miguel*. Posteriormente,

⁸ O título desta agremiação dependendo do contexto, pode aparecer como *Crias do Curro Velho* ou *Crias* (N. A).

⁹ Esta Fundação será abordada no 2º capítulo. (N. A).

¹⁰ Alcyr Guimarães Siqueira - Biomédico, violonista, pianista, cavaquinista, compositor, nasceu em Muaná-Pará em 28/8/1950. (OLIVEIRA, 2006).

¹¹ “O Galo Cantou”; “Meu Sapato Furou” (N. A).

este nome foi alterado para *Aldeia de Cultura Amazônica David Miguel*. A homenagem se justifica pelo fato de David Miguel em sua obra, ter se notabilizado por composições para o carnaval, mormente em samba-enredo.

O foco desta pesquisa portanto é o compositor David Miguel dos Santos. Neste caminho, Gerard Béhague afirma:

A ideia de arte pela arte criou a ilusão de que o compositor é um ser social à parte, transcendental. O próprio fenômeno da criação musical é, sem dúvida, inseparável do compositor. Portanto, o foco central da compreensão e do estudo da criação deve ser o compositor nas suas múltiplas dimensões socioculturais e estético-ideológicas (1992, p. 6).

Para este pesquisador, o contexto social se define não somente como identidade sociocultural, que corresponde a valores específicos do grupo social do compositor, mas, também, da posição político-ideológica do mesmo. Para ele, negar a posição ideológica do compositor “como insistiram os partidários do conceito da arte pela arte, equivale a negar as suas atribuições como ser social” (idem, p. 7).

Para um melhor entendimento e análise do processo da criação musical de David Miguel, vale observar a orientação de Béhague, buscando, não apenas a compreensão da estrutura sonora de suas composições, mas focalizando este olhar sobre o fundamento sociocultural de sua criação musical. A este respeito John Blacking nos adverte que:

Qualquer afirmação sobre a musicalidade deve considerar processos que são extramusical e que estes podem ser incluídos na análise da música. As respostas para muitas importantes questões sobre estrutura musical podem não ser estritamente musicais (2000, p. 89)¹².

Conhecer David Miguel como indivíduo e como ser social e cultural é de fundamental importância para a compreensão da sua obra e de seu processo de criação musical. Blacking (idem) afirma que as formas que a música toma e seus efeitos sobre as pessoas, originam-se das experiências sociais de corpos humanos em contextos culturais diferentes, “a música manifesta aspectos da experiência de indivíduos na sociedade”. (p. 89)¹³.

Com o objetivo de conhecer a trajetória da vida deste compositor se fez necessário portanto, o conhecimento do seu “trajeto antropológico”, termo criado por Gilbert Durand, que representa “a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões

¹² It follows that any assessment of human musicality must account for processes that are extramusical, and that these should be included in analyses of music. The answers to many important questions about musical structure may not be strictly musical. (Tradução da autora).

¹³ The forms it takes, and the effects it has on people, are generated by the social experiences of human bodies in different cultural environments. (Tradução da autora).

subjetivas e assimiladoras e as íntimas objetivações que emanam do meio cósmico e social” (2012, p. 41).

Para a compreensão das relações socioculturais de David Miguel utilizei ainda como referência a Antropologia Cultural, que trata da problemática da estrutura social, das relações inter-humanas tais como: família, parentescos, grupos humanos, instituições sociais e políticas, tomando como referência Espina Barrio:

Definiremos a antropologia cultural como o estudo e descrição dos comportamentos aprendidos que caracterizam os diferentes grupos humanos. O antropólogo cultural (ou sociocultural, como é costume denominar-se hoje em dia) tem que se ocupar das obras materiais e sociais que o homem criou através de sua história e que lhe permitiram fazer frente a seu meio ambiente e relacionar-se com seus congêneres (1996, p. 21).

A obra musical do compositor David Miguel está inserida no contexto sociocultural do Estado do Pará, relacionando música e sociedade, visto que, “a música é o resultado do processo comportamental de seres humanos que são moldados pelos valores, atitudes e crenças das pessoas que compõe uma cultura particular.”¹⁴ (MERRIAM, 1964, p. 6).

Escolhendo o compositor em questão, e partindo do suporte dado pelo pensamento etnomusicológico e dos estudos culturais, investiguei os processos da criação musical em um contexto específico. Não obstante, para além deste limite, fugi do que Alberto Ikeda (2000) chama de *musicografia*, ou seja, a mera descrição dos objetos musicais. Por meio de análises interpretativas, busquei compreender como esses aspectos musicais se coadunam no contexto sociocultural de Belém, guiada, sempre que possível, pelo procedimento êmico¹⁵.

Alerto que, não é o problema da criação musical visto como “composição” ou “improvisação” nos termos da usual concepção da música ocidental artística que aqui interessa, mas, sim, a busca de uma compreensão melhor e exemplificada de alguns dos parâmetros e processos criativos de David Miguel. Contexto será aqui ponto de partida.

¹⁴ - ... that music sound is the result of human behavioral process that are shaped by the values, aptitudes, and beliefs of the people who comprise a particular culture.” (Tradução da autora).

¹⁵ O termo êmico seria “para diferenciar o ‘ponto de vista do nativo’ daquele que seria do observador. Mas, tal recurso chega a tal ponto de divisão de campos de conhecimento e visões da realidade, que deixa de considerar o fato inegável de que a identidade das pessoas (pesquisador e pesquisado) sempre está conformada por uma rede complexa de qualidades, desde que existe, de forma simultânea, um pertencimento à comunidades diversas, em contextos diversos. Uma distinção extrema, mecânica e dicotômica, tipo êmico-ético, não considera a possibilidade de que uma pessoa possa ser tanto nativo quanto observador externo em um contexto dado; como se os sujeitos sempre tivessem apenas uma identidade – e seus correspondentes interesses – de forma invariável. Embora se reconheça que a distinção êmico-ético representou para as disciplinas sociais: (a) obter maior coerência metodológica, (b) construir “modelos de música étnica”, (c) observar de uma outra maneira (re-pensar) a questão das transcrições musicais, e (d) uma maior e melhor aproximação à questão dos processos da criação musical; a experiência na prática demonstra que, pelo contrário, tal distinção resulta em unidades indiscutivelmente interligadas. (ROZO, L., 2006, s. p.).

O problema principal que me ocupou, como já mencionado, se referiu aos fatores que incidiram sobre a criação musical, fundamentados por análises não apenas musicais, mas também comportamentais e cognitivas que a música permita, vendo-a inserida em unidades mais abrangentes da vida social das quais é ao mesmo tempo parte e efeito.

Compreendo o estudo de música como muito mais do que o estudo puramente do som musical. O grande desafio da Etnomusicologia talvez seja o de relacionar música, um subsistema, com todos os outros subsistemas da cultura, na busca de um entendimento do que ela possa representar para o ser humano que a produz. Um dos recursos para esta compreensão pode ser obtido pela apreciação do texto das canções, visto que estes podem expressar ideias muitas vezes mais difíceis de serem articuladas em outros contextos. O pesquisador, através dessas análises do texto, poderá obter informações nem sempre facilmente acessíveis e, quem sabe, chegar a um entendimento do próprio homem. De acordo com Merriam (1964, p. 187): “Textos, naturalmente são comportamento linguístico mais do que sons musicais, mas eles são uma parte integrante da música e há claro indício de que a linguagem usada em conexão com música difere da do discurso usual.”¹⁶.

O interesse aqui, vale insistir, não foi com relação ao aspecto focal da criação musical, um dos problemas cientificamente menos estudados da musicologia; penetrar na essência do processo criativo transcende à Etnomusicologia sozinha; talvez nem seja um de seus problemas, ainda que interdisciplinar ela se conceba. Na opinião de Nettl (2005, p. 27), para isso seria necessário um “consórcio de disciplinas acadêmicas.”

Sobre três pontos levantados por Nettl referentes à composição, Merriam (1964) concorda com dois deles: 1 - "qualquer composição é, em última instância, o produto da mente de um indivíduo ou grupo de indivíduos"¹⁷; 2 - "generalizações não podem ser feitas acerca de técnicas de composição em música primitiva que a contrastem com a música de altas culturas, com exceção de que, em contraste com a última, ela é composta sem registros escritos (ou de outro modo preservados)."¹⁸ (MERRIAM, 1964, p. 165-166).

Um dos postulados básicos da Etnomusicologia atual é o de que de alguma forma a sociedade se reflita em sua música. Enquanto criadores, os compositores são também

¹⁶ Texts, of course, are language behavior rather than music sound, but they are an integral part of music and there is clear-cut evidence that the language used in connection with music differs from that of ordinary discourse.

¹⁷ is that any music composition is ultimately the product of the mind of an individual or a group of individuals.

¹⁸ no generalizations can be made about composition techniques in primitive music which contrast it with the music of high cultures, with the exception that it is, in contrast to the latter, composed without written (or otherwise preserved) records.

transmissores de padrões da cultura. Esta depende de sistemas de pensamento e valores em que o grupo acredita. Mesmo que essas estruturas não possam ser verbalizadas, elas existem, de alguma forma na mente das pessoas. A partir desta fundamentação, se definiria música como: “Uma síntese de processos cognitivos que estão presentes na cultura e nos corpos humanos...” (BLACKING, 2000, p. 89)¹⁹.

Música, como afirmamos, é essencialmente parte de um contexto sem a consideração do qual, nenhuma explicação é possível. Os usos mais variados dessa música exigem um repertório musical particular, a apreensão de cujo significado se liga a fatores extramusicais, isto é, do contexto, que por sua vez reflete, formando um sistema bastante complexo.

Somando-se a uma tradição etnomusicológica que tem em John Blacking um dos principais nomes, entende-se que o olhar investigativo deva contemplar os elementos musicais dentro de um contexto socio-histórico, não significando entretanto, que tal enfoque contextualizado descambe em um desprezo pelos aspectos estruturais da música.

A chave para entender o pensamento etnomusicológico parece estar em seu conhecido conceito de música: “Música é o produto do comportamento de grupos humanos, seja informal ou formal: é *som humanamente organizado*”²⁰ (BLACKING, 2000, p. 10)²¹. Este conceito é importante, pois se o admitimos como premissa, então nosso olhar investigativo voltar-se-á não mais exclusivamente aos elementos estruturais da música, tratados antes de forma isolada, como entes dados e encerrados em si mesmos, mas, então, buscará na forma de organização social seu mais profícuo caminho de compreensão.

A música popular produzida no Pará ainda se constitui um mundo pouco explorado por pesquisadores dentro e fora da academia. Além disso, noto que a música popular no Pará raramente tem sido alvo de estudos que possam entendê-la em conexão com o desenvolvimento cultural e o contexto onde se insere.

Este trabalho, portanto, voltou o olhar para uma parcela da música ainda não devidamente estudada. Os estudos, por serem raros e de caráter inconcluso, mostram como é imperativo que haja mais pesquisas sobre o fenômeno. Pela importância e abrangência, o tema requer, além de estudos historiográficos ainda mais acurados, um maior esforço etnomusicológico para sua compreensão. Os poucos dados hoje disponíveis sobre o que

¹⁹ Music is a synthesis of cognitive process which are presente in culture and in the human body [...]. (Tradução da autora).

²⁰ Music is a product of the behavior of human groups, whether formal or informal: it is humanly organized sound. (Tradução da autora).

denominamos “cultura musical urbana belenense” estão longe de representar o universo musical diversificado produzido no Estado do Pará.

É fato que, as pesquisas acadêmicas abrem cada vez mais espaço para as linhas que abordam a música popular brasileira, entretanto, em relação à música paraense, onde se inserem também os sambas-enredo, é ainda sentida a grande dificuldade em se poder contar com fontes precisas no momento da elaboração de trabalhos acadêmicos. Essa dificuldade foi por mim verificada quando da elaboração da minha dissertação de mestrado.

Nas obras de Oliveira (2006) e Manito (2000) busquei subsídios para discorrer sobre o histórico do carnaval, das escolas de samba de Belém, das trajetórias de vida e vida artística de compositores de sambas e principalmente em relação ao samba-enredo. As leituras dessas obras foram de grande valia para a elaboração da minha dissertação, porém, ficou patente a necessidade de pesquisas mais abrangentes com relação aos gêneros musicais referidos.

O samba-enredo tem um longo histórico e muitos elementos que o caracterizam e o diferenciam do samba. Entre esses, o “enredo”, elemento fundamental que possibilita a construção das partes que o compõe. Neste contexto, foi se revelando no decorrer deste trabalho de pesquisa, a importância da obra de David Miguel, mormente em relação à composição musical deste sub-gênero do samba.

A relevância desta pesquisa se fundamenta na necessidade de ampliar os parcos conhecimentos sobre a vida, a obra e o processo criativo deste compositor paraense, que pelo seu talento e peculiar personalidade, se fez conhecido e referenciado pelos amigos, colegas compositores, pelo público amante do samba e do carnaval paraense, mas que todavia ainda não recebeu o devido reconhecimento da grande mídia.

Sabemos que, a prática musical do carnaval e do samba é uma das práticas mais antigas e de grande representatividade no Brasil. Na cidade de Belém do Pará encontramos várias escolas de samba, blocos carnavalescos e grupos musicais de samba, todavia, mesmo diante deste cenário são raras até o momento pesquisas acadêmicas na área musical que tratem desta prática nesta cidade. Diante dessa constatação, abordar a prática musical do carnaval e do samba-enredo através de pesquisa sobre um compositor representativo deste contexto na cidade de Belém, já seria suficiente como justificativa para esta empreitada.

A pesquisa poderá se constituir em uma referência sobre o assunto, vindo a contribuir para as áreas de Etnomusicologia, Etnocologia, Música, Musicologia, Sociologia, Antropologia, História, Música Popular Brasileira (MPB), Música Popular Paraense, Carnaval e Cultura Paraense. Também poderá ampliar os acervos do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA (PPGARTES), do Laboratório de Etnomusicologia da UFPA (LabEtno), e

também dos grupos de pesquisa de Etnomusicologia, tais como: Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia - GPMIA; Grupo de Estudos Musicais na Amazônia - GEMAM; Grupo de Estudos sobre a Música no Pará - GEMPA e do Grupo de Pesquisa em Carnaval e Etnocologia - TAMBOR.

O objetivo geral da pesquisa foi: investigar os fatores que incidem no processo criativo do compositor David Miguel, a partir de uma perspectiva etnomusicológica. Os objetivos específicos foram: fornecer informações contextualizadas sobre o compositor David Miguel; prover um catálogo comentado das obras do compositor; descrever o processo criativo do compositor; analisar os sambas-enredo do compositor David Miguel.

Para tanto, meu ponto de partida foi a revisão bibliográfica das pesquisas realizadas sobre David Miguel, samba, samba-enredo e carnaval, incluindo o do Pará e também o procedimento de consultas com especialistas e agentes desse domínio musical.

As fontes de pesquisas forneceram conhecimento da bibliografia e da discografia existente. Destaca-se aqui o trabalho realizado em jornais, revistas, acervos públicos, como o Instituto Geográfico do Pará e a Biblioteca Arthur Viana, acervos particulares como o das escolas de samba e outros, coleções particulares, em arquivos sonoros que contêm entrevistas de músicos, ou sobre músicos e músicas do Pará, além das pesquisas de caráter etnomusicológico relacionadas ao tema da pesquisa.

Aspectos da criação musical, dos termos ênicos utilizados em relação aos fazeres musicais, dos aspectos contextuais, das projeções na vida musical paraense foram apontados. Devo acrescentar ainda, a produção de historiadores sobre a música paraense. O recurso a sítios virtuais foi mais uma possibilidade real. Todavia, diante a carência de documentos específicos sobre o assunto, foi necessário proceder com a coleta de dados em campo, onde fiz uso de elementos que compõe a História Oral, quais sejam: entrevistas, narrativas e depoimentos.

No que diz respeito a essas entrevistas, elas não foram estruturadas de maneira rígida; eu diria que, se fôssemos classificá-las metodologicamente, foram algo entre “entrevistas semiestruturadas” e “episódicas”, no dizer de Bauer e Gaskell (2005). Foram semiestruturadas, pois algumas perguntas foram sempre recorrentes apresentando algo de episódicas, pois os informantes foram convidados a discorrer sobre certos aspectos ou eventos relacionados seja com a sua própria história na música da cidade, seja com aspectos acerca de suas motivações, aprendizado, realizações, entre outros.

As perguntas originais foram assim enriquecidas com narrativas independentes; por vezes essas narrativas são importantes fragmentos históricos das vidas dos informantes. Os

informantes sabem que estão sendo entrevistados para fins de pesquisa acadêmica. Deste modo, realizei algumas perguntas, e daí prossegui em conversação sobre aspectos diversos referentes à música em apreço; em muitos dos casos, a própria trajetória profissional do informante apresentou fatos relevantes ao aprofundamento do trabalho e, assim, incentivei tais informantes a relatarem parte da sua história de vida. Foram entrevistados familiares, amigos, jornalistas, historiadores, pessoas relacionadas ao carnaval, ao samba, ao samba-enredo, ao comunismo no Pará e outras que puderam de alguma forma contribuir para a pesquisa, totalizando 18 entrevistas e 1 depoimento.

Em se tratando de uma tese acadêmica, esta história se configura nos parâmetros da História Oral Acadêmica, também conhecida como História Oral Intelectual. Nela se insere o rigor acadêmico nos preceitos do fazer sob regras que se embasou na revisão dos conceitos e concepções que integram a nova História Oral, sob um novo olhar.

Após as entrevistas transcrevi as partes significativas dos depoimentos. A transposição do código oral para o escrito foi mostrada para os entrevistados, para que cada um pudesse fazer a análise do que foi gravado; deste modo, fizeram as modificações que julgaram necessárias e concederam a autorização final para publicação. Lancei mão das diretrizes metodológicas da História Oral, acreditando que esta fonte pode ser fidedigna, coletando comentários e relatos de pessoas ligadas ao desenvolvimento do fenômeno estudado. Entretanto, como qualquer documento, os relatos obtidos passaram por um minucioso trabalho de crítica e interpretação.

Documentos escritos, apenas, não poderiam revelar por si só todos os sentidos circulantes num determinado meio social. Me fundamentei em Thompson, o qual adverte que “a história oral devolve a história às pessoas em suas próprias palavras. E ao dar-lhes um passado, ajuda-as também a caminhar para um futuro construído por elas mesmas.” (1992, p. 337).

Todos os procedimentos foram previamente autorizados pelos participantes através de documento previamente assinado. As entrevistas, depoimentos e narrativas foram gravados em áudios. As filmagens e fotografias, foram realizadas com autorização prévia dos participantes, através de documento assinado pelo entrevistado.

Realizei um estudo rigoroso dos documentos, interpretando e estabelecendo sua autenticidade e não apenas apresentando uma síntese da informação existente. A documentação está diretamente relacionada à memória coletiva e funciona como um inconsciente cultural. Documento, aqui, foi tratado no sentido mais amplo, documento escrito, ilustrado, transmitido pelo som, imagem, ou de qualquer outra maneira.

Etnografia densa a partir de pesquisas de campo que permitiu apreender os aspectos peculiares do contexto, os sujeitos e símbolos culturais, não como instâncias substantivas, mas como processo em constante reelaboração foi nossa ferramenta metodológica central. A etnografia pretendeu descrever significados e/ou saberes, interpretando sentimentos e compreendendo percepções em que o sujeito é o foco principal da pesquisa:

Fazer a etnografia é como tentar ler (no sentido de “construir uma leitura de”) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escrito não com os sinais convencionais do som, mas com exemplo transitório de comportamento modelado. (GEERTZ, 2015, p. 7).

Vale mencionar que:

a etnografia da música não deve corresponder a uma antropologia da música, já que a etnografia não é definida por linhas disciplinares ou perspectivas teóricas, mas por meio de uma abordagem descritiva da música, que vai além do registro escrito de sons, apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos. A etnografia da música é a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música (SEEGER, 2008, p. 239).

Embora a averiguação dos produtos musicais seja o cerne desta pesquisa, busquei o vislumbre analítico a partir das concepções acerca da prática musical. Assim, adentrei no campo do estudo dos símbolos entendendo-os como sendo o lastro que comporta os comportamentos, ações e produtos musicais. Busquei apreender os objetos musicais na sua realidade concreta, a partir do entendimento do que eles representam e como são representados simbolicamente para os sujeitos e, assim, tracei um modelo analítico que permitiu alcançar a realidade mais aparente, pela via do universo mais subjetivo da cultura musical.

Da mesma maneira que é possível apreender muitos aspectos da existência cultural de um indivíduo a partir do estudo e análise do contexto cultural mais amplo no qual ele se insere, também é possível apreender diversos aspectos amplos e gerais da cultura a partir do estudo e análise da vida cultural de alguns de seus agentes mais importantes. Entende-se que, a história de vida de um músico ou compositor é capaz de revelar muitos aspectos do saber e fazer culturais onde ele se insere culturalmente, pois ele é uma pessoa com ampla inserção e poder de interferência na sua comunidade.

Prática musical deve ser entendida aqui como:

um processo de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além de seus aspectos meramente sonoros, embora estes também tenham um papel importante na sua constituição sendo de extrema importância neste contexto. (...) A execução, com seus diferentes elementos (participantes, interpretação, comunicação corporal, elementos acústicos, texto e significados diversos) seria uma maneira de viver experiências no grupo. (CHADA, 2007, p. 139).

A partir do trajeto de vida do compositor David Miguel, do conhecimento do seu fazer musical e inspirada no texto do samba-homenagem “David Miguel: A Estrela de Breu”, de autoria de Alcyr Guimarães, dividi a pesquisa em: Prelúdio; três capítulos e Coda. Os três capítulos estão assim identificados: 1- Fino trato de mulato da cor de breu; 2- Perdido nos carnavais; 3- Nas rimas de um verso teu. Eis a letra comentada do samba em questão:

Se o negreiro não chegou: David Miguel foi neto de africanas escravizadas. O compositor se refere ao fato de David Miguel ter nascido 38 anos após a abolição da escravidão negra no Brasil, através da Lei Áurea assinada pela Princesa Isabel em 13 de maio de 1888;

Te livrou dos canaviais: canaviais eram locais de trabalho escravo no Brasil;

Iansã quem te benzeu: Iansã “Orixá guerreira, senhora dos ventos, das tempestades, dos trovões, e também dos espíritos desencarnados (eguns) conduzindo-os para outros planos, ao lado de Obaluaê.” (BARBOSA JÚNIOR, 2014, p. 102);

Perdido nos carnavais: David Miguel dedicou grande parte da sua vida ao carnaval paraense;

Fino trato de mulato: David Miguel era negro; o autor exalta também sua personalidade carismática, moderadora, pacifista, sempre de bem com a vida;

Da cor de breu: referencia a negritude. Breu: “Substância semelhante ao pez negro, obtida pela evaporação parcial ou destilação da hulha ou de outras matérias orgânicas.” (FERREIRA, 2010, p. 115);

Quem te deu este direito de invadir nosso peito com as rimas de um verso teu: os belos versos de David Miguel se tornaram inesquecíveis para quem os conheceu;

Na Pedreira, na Campina, no Jurunas, nas esquinas, nas rodas que o samba faz: alude aos locais onde David Miguel vivenciava a música e onde alimentava o seu espírito de compositor e boêmio;

Ser bem-vindo e bendito, no Quem São Eles o grito pelo teatro da Paz: neste momento Alcyr Guimarães se refere ao acolhimento de David Miguel na *Associação Cultural Recreativa e Carnavalesca Império de Samba Quem São Eles*. Ele elevou o nome desta escola à nível nacional com o samba-enredo *Theatro da Paz: Cem anos de Arte no Pará*;

Um ciclista: faz referência ao fato do compositor ter se dedicado ao ciclismo em grande parte da sua vida;

E trovador: homenagem ao poeta desde que, é a designação dada aos poetas líricos dos séculos XII e XIII, especialmente da Provença (FERREIRA, 2010, p. 760);

Comunista e bedel: este compositor foi um comunista assumido e trabalhou nos Correios e Telégrafos como bedel;

Quando a perna bambeou o rum te levou pra lá do céu: David Miguel sofreu amputação cirúrgica da perna direita em 1993, porém nunca deixou de consumir bebida alcoólica, entre essas, o rum;

Lua Cheia clareou: diz respeito ao samba-enredo “Lua Cheia” de sua autoria em parceria com Antonio Carlos Maranhão, composto para a *Associação Cultural Recreativa e Carnavalesca Império de Samba Quem São Eles* (1988);

Se a senzala te esqueceu: mais uma vez uma evocação à origem africana e à escravidão;

O Paid’Égua te encantou: referência ao samba-enredo *Paid’Égua*, composto também para a *Associação Cultural Recreativa e Carnavalesca Império de Samba Quem São Eles* (1986);

Num delírio que é teu: referência ao samba-enredo *Delírio Amazônico* também composto para a *Associação Cultural Recreativa e Carnavalesca Império de Samba Quem São Eles* (1979);

Como estrela és David, um Miguel da cor de breu: David Miguel passou a ser reverenciado na mídia musical paraense, principalmente na carnavalesca, como uma estrela negra que brilha no céu paraense.

No Prelúdio faço uma pequena narrativa de parte da minha trajetória que deu origem à pesquisa, contextualizando também a justificativa e objetivos da tese. No primeiro capítulo abordo os elementos relacionados à origem do compositor em questão, sua vivência com a família e com o seu bairro, além de aspectos da sua personalidade e ideologias, tanto política quanto religiosa. No segundo capítulo discorro sobre a origem do carnaval e das três escolas de samba de maior importância na sua vida e em seu processo composicional: *Grêmio Recreativo e Beneficente Jurunense Rancho Não Posso Me Amofiná*; *Associação Cultural e Carnavalesca Império de Samba Quem São Eles* e *Grêmio Recreativo Escola de Samba Crias do Curro Velho*, pontuando aspectos relevantes no histórico de cada uma das três agremiações carnavalescas e a relação existente entre elas e o compositor objeto desta tese. No terceiro capítulo pondero sobre a origem do samba e do samba-enredo; enfoco o processo composicional de David Miguel através das análises à luz da Etnomusicologia e de outras áreas do conhecimento e, por fim, analiso alguns sambas-enredo e sambas que compõem o seu acervo musical, focando neste contexto as obras que julguei de maior significação em sua vida. Este capítulo inclui um catálogo de suas obras musicais.

Concluindo na Coda, apresento uma síntese da metodologia e das análises elaboradas, contextualizando os seus resultados. Esta tese se reveste de importância em uma justa homenagem a David Miguel que, poetizando suas melodias, se fez merecedor de muito mais que vãs palavras, afinal: “Palavras, o vento leva!”.

1. FINO TRATO DE MULATO DA COR DE BREU

Se o negreiro não chegou

*Era um sonho dantesco... o tombadilho
Que das luzernas avermelha o brilho.
Em sangue a se banhar.
Tinir de ferros... estalar de açoite...
Legiões de homens negros como a noite,
Horrendos a dançar...*

*Negras mulheres, suspendendo as tetas
Magras crianças, cujas bocas preta.
Rega o sangue das mães:
Outras, moças, mas nuas e espantadas,
No turbilhão de espectros arrastadas,
Em ânsia e mágoas vãs!*

*E ri-se a orquestra irônica, estridente...
E da ronda fantástica a serpente
Faz doidas espirais ...
Se o velho arqueja, se no chão resvala,
Ouvem-se gritos... o chicote estala.
E voam mais e mais...*

*São mulheres desgraçadas. Como Agar o foi também.
Que sedentas, alquebradas. De longe... bem longe vêm...
Trazendo com tibios passos, filhos e algemas nos braços,
N'alma - lágrimas e fel. Como Agar sofrendo tanto,
Que nem o leito de pranto. Têm que dar para Ismael*

*Lá nas areias infindas. Das palmeiras no país,
Nasceram - crianças lindas, viveram moças gentis...
Passa um dia a caravana. Quando a virgem na cabana
Cisma da noite nos véus... Adeus, ó choça do monte,
Adeus, palmeiras da fonte!.. Adeus, amores... adeus!*

(Navio Nегreiro – Castro Alves)²²

²² *O Navio Nегreiro* é obra do escritor romântico baiano Castro Alves (1847-1871), publicada em 1869. Trata-se de uma poesia abolicionista, onde o autor aborda o tema da escravidão no Brasil. *O Navio Nегreiro* é um poema épico dramático dividido em seis partes. Nessa obra, Castro Alves relata as condições dos navios negreiros, os quais traziam escravos africanos para o Brasil. Sentimento de liberdade, nacionalismo ufanista, denúncia social e busca de uma identidade nacional, são algumas das principais características da poesia abolicionista de Castro Alves. Além de descrever aspectos do navio de escravos, Castro Alves apresenta também a natureza circundante (o mar, o céu, o luar). Numa narrativa vibrante e com uma linguagem expressiva, o autor vai aos poucos denunciando as precárias condições dos escravos. Dessa forma, ele vai tecendo diversas críticas a esse sistema tão desumano. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/o-navio-negreiro-de-castro-alves/Toda-Matéria>. Acesso em: 08 ago. 2017. Nesta epígrafe abordo apenas algumas estrofes deste poema (N. A).

Corria nas veias de David Miguel o sangue africano de suas avós. De acordo com Oliveira (2006) e Santos (2015), Jacinta, a avó materna, veio trazida já escravizada do continente africano para o Maranhão e, posteriormente para o porto de Belém onde após algum tempo constituiu família. Sua filha Aurora gerou filhos entre eles, David Miguel. Quintina, a avó paterna, pelo que informa Manito (2018), nasceu no Brasil, escravizada. Era neta de africanos angolanos que ao chegarem ao Brasil foram vendidos como escravos, também no estado do Maranhão. A figura abaixo mostra a tez de David Miguel advinda desta ancestralidade africana:

Figura 1 – David Miguel.



Fonte: O Liberal – Cartaz, 20 de fevereiro de 1996.
Acervo Regina dos Santos.

Jacinta e Quintina são a gênese africana de David Miguel. As histórias de suas vidas se perdem no tempo e remontam ao histórico da escravidão negra no Pará, que aconteceu a partir do século XVII desde o início do colonialismo português, de acordo com as pesquisas de Salles (2005).

Embora se disponha de poucos dados a respeito destas mulheres é válida qualquer alusão a elas, visto que:

Um personagem desaparecido é um ‘encorajamento ou uma advertência’, observava Halb wachs. Bem ou mal, tranquilizador ou perturbador, nobre ou não, poderoso ou

miserável, anônimo ou célebre, carrasco ou mártir, todo indivíduo morto pode converter-se em um objeto de memória e de identidade, tanto mais quando estiver distante no tempo (CANDEAU, 2011, p. 143).

Pouquíssima informação se tem de Jacinta. Cabral (2017) relata que David Miguel pouco falava de suas origens africanas, o fazia mais por uma questão de valorização da cultura africana. Uma das filhas de David Miguel, Regina dos Santos, opina:

Eu não sei, eu até as vezes eu acredito que pode ter passado um esquecimento na cabeça desse pessoal de tanto sofrimento que eles passaram nesse navio de volta, aqui, ou talvez a mãe da própria avó Aurora nunca ter comentado nada dessas coisas. O sofrimento, vem pra cá do Maranhão, veio de lá da África pro Maranhão, do Maranhão veio pra cá pro Pará, então, não sei. Eu acho que... Outro dia eu estava lendo o Verger²³, que existia quando os escravos saíam da África eles passavam, eles davam três voltas em volta de uma árvore que tinha, que agora não me lembro, era a Árvore do Esquecimento. Que eles davam aquelas três voltas, que quando eles entravam no navio aquilo ali era esquecido até chegar no Brasil. Que eu acho interessante, talvez, sei lá, aquele mito, esse mito que passasse assim pela cabeça deles que eles mesmos esqueciam. Porque a minha avó nunca contou histórias assim pra gente sabe? Da africanidade, de África, destas coisas. (SANTOS, Regina dos, 2017, p. 5).

O esquecimento referido por Regina dos Santos (2017) é visto por Candéau (2011) como um alívio sem o qual as lembranças não teriam descanso:

A memória esquecida, por consequência, não é sempre um campo de ruínas, pois ela pode ser um canteiro de obras. O esquecimento não é sempre uma fragilidade da memória, um fracasso da restituição do passado. Ele pode ser um êxito de uma censura indispensável à estabilidade à coerência da representação que um indivíduo ou os membros de um grupo fazem de si próprios (CANDEAU, 2011, p. 127).

Falando da sua bisavó Jacinta, Regina dos Santos (2017) relembra alguns fatos e acredita que talvez ela tivesse vindo de Daomé, antigo Benin, e que²⁴ “Quando a minha avó Jacinta veio para cá pro Maranhão como escrava, ela me parece que ela, já veio grávida da vó Aurora”. (2017, p. 1).

Uma das indagações plausíveis seria: quando Jacinta veio para Belém? Para esta resposta existem apenas possibilidades. É possível que Jacinta tenha chegado ao Maranhão nos últimos carregamentos de escravos e lá permaneceu até depois do nascimento de Aurora.

O fato de se contar muito pouco ou quase nada em relação aos documentos relacionados à Jacinta e que, são raras as informações a seu respeito, não constitui impedimento para elaborar sua história, embora sucinta, levando-se em conta que:

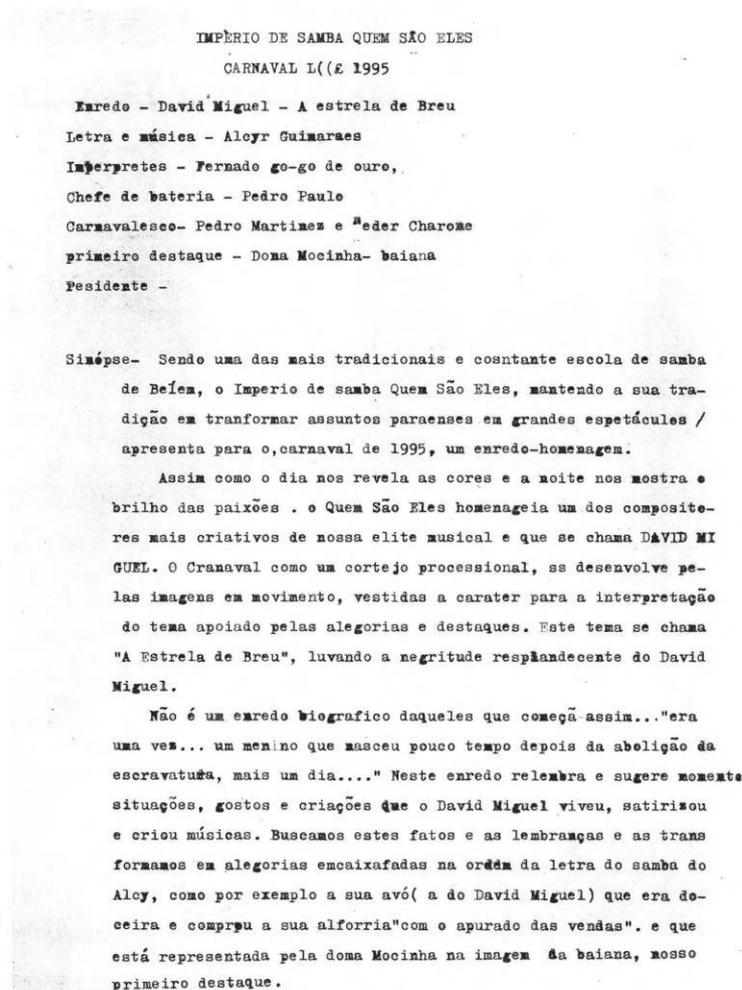
²³ Pierre Edouard Leopold Verger (1902/1996), francês naturalizado brasileiro, foi fotógrafo e etnólogo pesquisador de vertentes de religiões africanas. (FUNDAÇÃO PIERRE VERGER, s. d., s. p.).

²⁴ Daomé é atualmente a região sul de Benin, país africano que teve sua origem entre os séculos XVII e XIX de um povo conhecido como fon, advindo de outro reino chamado Alada. Daomé apresentava uma hierarquia social que se caracterizava por classes sociais, tendo como figura máxima o rei e a mais inferior o escravo. Disponível em: escolabritanica.com.br/article/481100/Daome. Acesso em: 12 abr. 2016.

A história fez-se, sem dúvida, com documentos escritos. Quando há. Mas pode e deve fazer-se sem documentos escritos, se não existirem [...] faz-se com tudo o que a engenhosidade do historiador permite utilizar para fabricar o seu mel, quando faltam as flores habituais: com palavras, sinais, paisagens e telhas; com formas de campo e com más ervas; com eclipses da lua e arreios; com peritagens de pedras, feitas por geólogos, e análises de espadas de metal, feitas por químicos. Em suma, com tudo o que, sendo próprio do homem, dele depende, lhe serve, o exprime, torna significativa a sua presença, atividade, gostos e maneiras de ser (FEBVRE, 1949, p. 428 apud LE GOFF, 2013, p. 105).

Um fato relacionado à Jacinta até então não muito divulgado, se revelou durante a pesquisa de campo quando da leitura da sinopse do enredo “David Miguel: A Estrela de Breu”; nesta sinopse, de autoria de Neder Charone e Pedro Martinez, há a seguinte informação: “a sua avó (de David Miguel), que era doceira e comprou a sua alforria com o apurado das vendas, e que está representada pela Dona Mocinha na imagem da baiana, nosso primeiro destaque”²⁵:

Figura 2 – Sinopse “Estrela de Breu”.



Fonte: Acervo Neder Charone.

²⁵ Esta sinopse não tem paginação. Foi cedida por Neder Charone, um dos carnavalescos da escola. (N. A).

Se como informa esta sinopse Jacinta comprou sua alforria, ela não foi libertada pela Lei da Abolição dos Escravos promulgada em 1888²⁶. Resta a possibilidade de Jacinta ter sido alforriada com recursos próprios, como consta na sinopse, e esta alforria pode ter acontecido no Maranhão ou em Belém, mais provavelmente em Belém, pois os relatos dão conta que ela veio escravizada do Maranhão.

Os escravizados após suas alocações, passavam a trabalhar para seus senhores, sendo estabelecidos em três tipos de trabalho: “Negro de campo; negro de ofício e negro doméstico. O último tipo produziu secundariamente, nas cidades, o negro de aluguel e o negro de ganho” (CARNEIRO, 1957 apud SALLES, 2015, p. 59).

O “negro de ganho” seria aquele que usufruía de alguma parte do dinheiro arrecadado com suas vendas²⁷, o que leva a supor que seria esta a situação da avó de David Miguel “que era doceira e comprou a sua alforria com o apurado das vendas”.

Com relação às alforrias, Salles (2005) atesta que estas foram acontecendo em um processo gradual, iniciado com o trabalho de abolicionistas e da imprensa do Brasil que resultou na Lei do Ventre Livre já mencionada, após o que, foram desencadeando atos oficiais, inclusive na Província do Pará. Em 11 de Dezembro de 1871 o presidente Abel Graça oficia um ato em que designa uma importância em dinheiro para a libertação de escravos, importância esta considerada “irrisória”, e em 27 de abril de 1872 o mesmo presidente assina a lei nº 727, onde consta um aumento considerável em dinheiro para a libertação de escravas.

Embora a lei demorasse a ser cumprida, foi designada uma comissão para efetivar a lei que se propunha a libertar crianças do sexo feminino. É de se compreender que Jacinta não poderia diretamente ter comprado sua liberdade, visto que, os escravos não possuíam autonomia financeira. O dinheiro arrecadado ia para os cofres do Fundo de Emancipação Municipal²⁸: “Intelectuais e estudantes encarregavam-se da propaganda e os próprios escravos

²⁶ A Lei Áurea foi a legislação oficial que determinou a **abolição da escravatura no Brasil**, em 13 de maio de 1888. Oficialmente chamada de Lei Imperial nº 3.353, a Lei Áurea foi assinada pela **princesa Isabel** (apelidada de “a Redentora”), pondo fim oficialmente no sistema escravocrata brasileiro. Disponível em: <https://www.significados.com.br/lei-aurea/>. Acesso em: 06 ago. 2017.

²⁷ Muitas vezes, aproveitando das habilidades de um negro, o proprietário acabava transformando-o em um “escravo de ganho”. Nessa situação o escravo poderia vender “doce de tabuleiro”, realizar o transporte de cargas e pessoas, cuidar de um estabelecimento comercial ou fabricar utensílios. Geralmente o seu dono ficava com a maior parte dos lucros obtidos ao longo do dia. A parcela destinada ao escravo poderia ser utilizada para alimentação, vestuário e, até mesmo, para a compra de sua alforria. Disponível em: <http://mundoeducacao.bol.uol.com.br/historiadobrasil/os-diferentes-tipos-escravo-no-brasil.htm>. Acesso em: 11 ago. 2017.

²⁸ O Fundo reunia recursos pecuniários a serem destinados a cada província do País e ao Município Neutro para a libertação de quantos escravos fosse possível. A cota recebida por província e pelo Município Neutro seria proporcional ao número de escravos ali residentes. Para a execução das cartas de liberdade, deveria se proceder a matrícula dos escravos de todo o império brasileiro. Por meio do decreto 4.835, de 1º de dezembro de 1871,

respondiam favoravelmente ao apelo de liberdade, concorrendo com seu trabalho para aumentar os recursos do fundo de emancipação” (SALLES, 2005, p. 333).

A emancipação dos escravos tanto pelas alforrias quanto pela Lei da Abolição não trouxe solução para os africanos escravizados que, largados à própria sorte, muitas vezes não tinham meios de subsistência, desde que, anteriormente viviam sob as expensas, muito embora indignas, dos seus senhores:

Os escravos assumiram a liberdade sem nenhuma profissionalização. A preferência pelo trabalho imigrante consolidou o mito de que o negro era bronco e vagabundo. Ele ficou à margem da produção e demorou para surgir um parque industrial que absorvesse o excesso de mão de obra. Isso contribuiu para mantê-lo por longo tempo afastado do processo político. A situação do negro marginalizado piorou de tal forma que um dos mais ferozes escravocratas, Martinho de Campos, parecia ter razão quando afirmou que ‘a escravidão deve ser mantida, por amor aos próprios escravos’. (BRASIL apud CHIAVENATO, 2012, p. 225).

A avó paterna de David Miguel também foi escravizada. Manito (2018) relata que os avós de Quintina vieram da África já escravizados. Quintina nasceu no período da escravidão. Se estas informações não nos levam a um conhecimento profundo de quem foram Jacinta e Quintina, pelo menos nos levam a uma ideia de sua força e coragem na luta pela liberdade que lhes foram usurpadas em um dos episódios mais terríveis que a humanidade já conheceu.

Se a senzala te esqueceu, te livrou dos canaviais

Quando se escreve ou lê história, deve-se dar menos importância à narração dos fatos em si que ao que precedeu, acompanhou e se seguiu aos acontecimentos; porque, se se tirar à história o porquê, o como, a finalidade da existência de um ato, ou sua lógica, o que resta não é mais que o espetáculo e não pode tornar-se objeto de estudo; distrai por momentos, mas não tem aplicação nenhuma no futuro [...]. Afirmo que os elementos mais necessários à história são as consequências, as circunstâncias que rodeiam os fatos e, principalmente, as suas causas (POLÍBIO apud LE GOFF, 2013, p. 111).

Em determinado momento de suas vidas, as ancestrais de David Miguel, Jacinta e Quintina, constituíram famílias. Não há dados que comprovem o ano em que isto aconteceu, porém, conforme depoimentos, foi no bairro do Jurunas em Belém do Pará.

Do núcleo familiar inicial de Jacinta pouco se sabe; não se tem conhecimento se ela teve outros filhos e também quem foi o pai de Aurora Mercedes, mãe de David Miguel, porém, pelo que informa Karina dos Santos (2017), “ele era de tez branca.”. Partindo da data

ficou instituído que a matrícula especial deveria conter dados como nome, sexo, cor, idade, estado civil, filiação, aptidão para o trabalho e a profissão do escravo. Em todas as províncias e no Município Neutro seria estabelecida uma Junta Classificadora de Escravos que seria responsável pelos critérios de classificação e de exclusão dos escravos. Disponível em: http://www.revistahistoria.ufba.br/2009_2/a02.pdf. Acesso em: 18 ago. 2017.

da promulgação da Lei Euzébio de Queiroz, Lei do Ventre Livre ou Lei Rio Branco, em 28 de setembro de 1871²⁹, pode-se estabelecer que o nascimento de Aurora ocorreu após este ano de 1871. Talvez um dos poucos registros fotográfico de Aurora seja este:

Figura 3 – Aurora.



Fonte: Acervo Regina dos Santos.

Se Aurora tivesse nascido neste ano, em 1926 ela teria 56 anos, idade improvável para gestação e parto³⁰. Tomando-se por base o período fértil de uma mulher até os 40 anos, é provável que Aurora possa ter nascido depois de 1871 e até 1886, quando teria 40 anos e poderia ter dado a luz a David Miguel, sabe-se, inclusive, que ele foi o seu último filho.

Aurora teve dois maridos. Com o primeiro teve três filhos (alguns só lembrados por codinomes), Domingos Dias Carneiro (Duca Comprido), Miloca e Dico. Enviuvou e casou com Manoel Miguel um negro não escravo, caldeireiro de profissão com quem teve 4 filhos: Manoel Miguel (Neco), Teodora (Tudinha), Benzinho e David Miguel.

²⁹ A Lei do Ventre Livre, também conhecida como “Lei Rio Branco” foi uma lei abolicionista, promulgada em 28 de setembro de 1871 (assinada pela Princesa Isabel). Esta lei considerava livre todos os filhos de mulheres escravas nascidos a partir da data da lei. Como seus pais continuariam escravos (a abolição total da escravidão só ocorreu em 1888 com a Lei Áurea), a lei estabelecia duas possibilidades para as crianças: poderiam ficar aos cuidados dos senhores até os 21 anos de idade ou entregues ao governo. O primeiro caso foi o mais comum e beneficiaria os senhores que poderiam usar a mão-de-obra destes “livres” até os 21 anos de idade. Disponível em: www.suapesquisa.com/historiadobrasil/lei_ventre_livre.htm. Acesso em: 18 ago. 2017.

³⁰ A partir dos 25 anos de idade, a taxa de fertilidade feminina costuma cair 20% ao mês, e após os 40 anos de idade a chance de engravidar fica em torno de 1% ao mês. A maioria dos estudos científicos aponta que o período ideal em que a mulher pode engravidar é entre os 20 e 30 anos de idade, sendo que a partir dos 35 anos de idade os óvulos entram em processo de envelhecimento, o que vai tornando cada vez mais difícil o alcance do sonho da maternidade. Disponível em: <https://www.trocandofraldas.com.br/saiba-ate-que-idade-mulher-pode-engravidar/>. Acesso em: 18 ago. 2017.

Na rara foto abaixo, aparecem: Manoel Miguel, Aurora e seis filhos³¹. O menor é David Miguel, que foi o último da prole e o mais alto é Domingos Dias Carneiro (Duca Comprido). Este registro da família é um dos poucos que se tem conhecimento:

Figura 4 – A família de Aurora e Manoel Miguel.

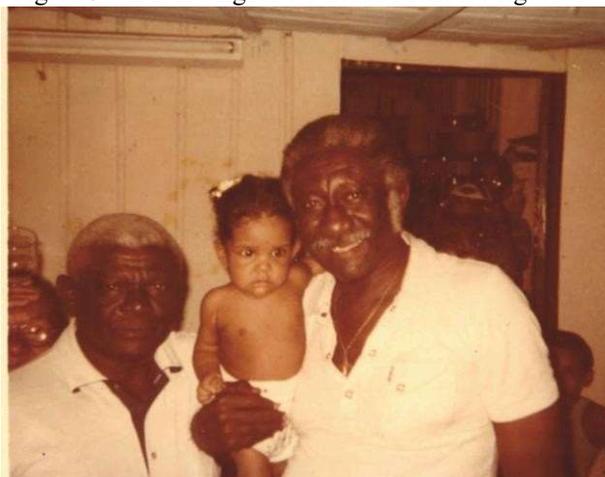


Fonte: Acervo Regina dos Santos.

Neste depoimento se faz referência a Manoel Miguel (Neco):

O Manoel Miguel dos Santos, que trabalhava nos transmissores da Rádio Clube, PRC5, o Miguel como a gente chamava pra ele, era uma espécie de chefe dos transmissores. E a gente ia lá no bairro do Jurunas, nos transmissores da Rádio, visitar às vezes. O papai ia lá, eu ia com o papai e me encontrava com o Miguel. (...) Eu me espantei uma vez quando o Miguel me apresentou o irmão dele, o David; porque o Miguel era pequenino, era baixinho, e o David era enorme, me espantei de ver aquela estatura, eu pensei até que ele era jogador de basquete. (PROENÇA, 2017, p. 1).

Figura 5 – David Miguel e o irmão Manoel Miguel³².



Fonte: Acervo Regina dos Santos.

³¹ É provável que Benzinho já houvesse falecido por ocasião desta foto (N. A). Segundo Manito (2018) “morreu logo”. (N. A).

³² Se desconhece quem é a criança que foi registrada na foto. (N. A).

Como David Miguel era o caçula entre os filhos havia realmente diferenças importantes entre as idades. Regina dos Santos (2017) lembra que ele contava fatos relativos aos irmãos que comprovam estas diferenças:

Tinha o Duca, que ele falava muito, tinha um outro e esse que faleceu. E isso ele não lembra, retratavam pra ele e ele passava pra mim. Ele morreu de hanseníase³³, que nesta época não tinha cura e ele morreu. Ele lembra que falavam pra ele que não podia... que ele era pequenininho e ficava na rede, aí ele chorava e ele embalava com um pau, porque ele não podia se aproximar do neném. (SANTOS, Regina dos, 2017, p. 3).

As poucas informações sobre Aurora se referem à convivência com a neta Regina, filha de David Miguel, que a tem na memória como uma pessoa amável:

A vovó Aurora era um doce de pessoa, Deus o livre. Eu lembro bem assim quando a gente era criança, que o papai e a mamãe... A gente era muito católica naquela época assim, mandava a gente para a igreja, para a missa, então todo domingo a gente tinha que ir para a missa. Quando a gente voltava da missa era obrigação nossa passar na casa da vó Aurora, tomar a benção, e ela já tinha uma latinha assim cheia de biscoitinho doce, aí ela dava para cada um dos netos, aí a gente voltava para casa. Mas todo domingo era certo a gente ter que... Quem não ia, ficava de castigo durante a semana inteira, tinha que tomar a benção da vovó Aurora. Deus o livre era a avó Aurora e o vó Manoel, mas a gente tinha assim mais coisa com a avó Aurora, que ela já não andava mais, ela ficava na cadeirinha de rodas dela ali esperando os netos chegarem para tomar a benção. (SANTOS, Regina dos, 2017, p. 4).

Das memórias relacionadas à ascendência africana sente-se que pouco restou. As histórias que Aurora contava para os netos eram de origem europeia: “Ela contava muito história... Mas eram histórias assim, que a gente conhece assim da nossa infância, Chapeuzinho Vermelho... essas coisas..” (SANTOS, Regina dos, 2017, p. 5).

Com relação à Quintina, Manito (2018) informa que ela nasceu em 1848 no Pará, e tinha como avós, angolanos, que, trazidos do Maranhão vieram para a praça do Pará, indo viver em canaviais no município do Acará onde tiveram uma prole. Quintina e toda a família eram escravizados. Todos foram alforriados pelo seu dono que era português. Quintina estava então com 10 a 15 anos de idade e era “Mulata bonita; uma negra bonita, escadeiruda, escadeiras bem grandes, alta, cabelos lisos... lisos não, aqueles cabelos... nem lisos nem duros”. (MANITO, 2018, p. 1).

Quintina Sabino dos Santos também teve dois casamentos, o primeiro aos 30 anos de idade. O primeiro marido tinha o prenome Simão, e com ele teve 3 filhos. O segundo marido foi Hildebrando Miguel dos Santos, com quem teve 4 filhos, entre esses Manoel Miguel, que foi o pai de David Miguel. Era a matriarca da família: “Ela morreu com 95 anos, em 1943, dia 23 de outubro.” (MANITO, 2018, p. 2). Era conhecida por Vó Quintina “todo mundo tinha o

³³ Hanseníase é mais conhecida popularmente como lepra. (N. A).

maior respeito por ela e eu já me entendi acompanhando toda aquela movimentação.”

(DAVID MIGUEL apud MANITO, 2000, p. 455).

Embora o contexto de família apresente mudanças na atualidade, ainda se pode compreender que “A noção de família remete a relacionamento entre pessoas, que não necessariamente compartilham o mesmo domicílio e os mesmos laços sanguíneos ou de parentesco” (GUEIROS, 2010, p. 128). A família ocupa uma posição central na formação das sociedades não só como transmissão e reprodução biológica, mas também social:

A família pode ser pensada como: Um grupo de pessoas que são unidas por laços de consanguinidade, de aliança e de afinidade. Esses laços são constituídos de representações, práticas e relações de obrigações mútuas. Por sua vez, estas obrigações são organizadas de acordo com a faixa etária, as relações de geração e de gênero, que definem o ‘status’ da pessoa dentro do sistema de relações familiares. (BRASIL, 2006, p. 24).

Todos os elementos, familiares, amigos e conhecidos que conviveram com David Miguel durante algum tempo caracterizam um processo cultural. De acordo com Geertz (2015) o filósofo-sociólogo Alfred Schutz realizou um apanhado das “influências” de Scheler, Weber e Husserl que haviam desenvolvido pesquisas se fundamentando por sua vez nos trabalhos originais de James, Mead e Dewey. Deste modo, Schutz conseguiu fundir estas pesquisas com o objetivo de encontrar aquilo que ele achava ser a “realidade principal na experiência humana: o mundo da vida cotidiana enfrentado pelo homem, no qual ele vive.” (GEERTZ, 2015, p. 152).

Em continuação, Geertz (idem) refere que a partir deste pressuposto Shutz passou a trabalhar com a noção da “desagregação da noção amortecedora de ‘companheirismo’, em ‘predecessores’, ‘contemporâneos’, ‘consócios’ e ‘sucessores’.”. A distinção não é fácil como adverte Geertz (idem), pelo fato de que essas categorias se “sobrepõem” e se “interpenetram”. Este pesquisador denomina os elementos de interação humana como “companheiros” e define que “predecessores” são indivíduos que não partilham nem do tempo nem do espaço, portanto, não interagem. Já viveram e por este motivo pode se conhecer fatos relacionados a eles e desta forma vir a influenciar seus “sucessores”, salientando que o contrário não é possível.

Com relação aos “contemporâneos”, Geertz (idem) nos faz observar que são pessoas que convivem em uma mesma comunidade no tempo, no mesmo período da história, mas não no espaço e podem se relacionar socialmente, mas não diretamente. Desta forma comungam de alguns pressupostos comportamentais gerais simbólicos, ou seja, culturalmente.

Os consócios são definidos como, “indivíduos que se encontram realmente, pessoas que se encontram umas com as outras em qualquer lugar no curso da vida cotidiana”

(GEERTZ, 2015, p. 152) cotidianos, de forma breve ou superficialmente no tempo e no espaço, no mesmo período da história. Estes seres envelhecem juntos nem que seja durante momentos, fazendo parte de suas biografias em interações diversas. Estão nesta categoria os amantes, os amigos, membros de uma orquestra, de um time, habitantes de um mesmo lugar, conhecidos eventuais, ressaltando que são consócios enquanto permanecem interagindo. Finalmente, os “sucessores” que, como os predecessores, comungam de alguns elementos, contudo, não interagem pelo fato de que são indivíduos que ainda vão nascer.

O conhecimento dessas categorias existenciais nos ajuda a entender o processo de interação de David Miguel em seu trajeto antropológico. Desta forma podemos estabelecer que seus avós foram seus predecessores, seus pais, irmãos, tios, filhos, vizinhos, amigos e conhecidos do seu bairro foram seus consócios. Os demais parentes nascidos após sua morte e aqueles que comungam somente de sua biografia são seus sucessores.

É necessário ainda referir o que Geertz (idem) observa em relação a estas categorias de interação com relação ao tempo: que com o seu passar, vai se processando um apagamento das memórias e os consócios e contemporâneos podem se tornar predecessores, e se forem mais jovens tornam-se sucessores.

No Jurunas e esquinas

Os poucos dados a respeito da família de David Miguel informam que ela se estruturou no bairro do Jurunas, bairro que integra a cidade de Belém do Pará. Geograficamente esta cidade se destaca pelas águas da Baía de Guajará, do rio Guamá, com seus inúmeros braços e igarapés, pelas florestas exuberantes e pelas ilhas que a cercam, o que faz provocar um olhar diferenciado de quem a vê:

Desde a fundação da cidade de Belém, em 1616, podemos observar dois pressupostos que irão perdurar no tempo, marcando-a historicamente: externamente, a sua condição portuária e, internamente, as características de seu sítio entrecortado por rios, os quais encaminham uma relação entre os habitantes da cidade com os igarapés que formarão a imagem de Belém como uma cidade alagada. (RIBEIRO, 2005, p. 29).

A cidade de Belém é entrecortada por canais que são observados em vários bairros. Penteadó (1968a) observa que o nível mais inferior está localizado “abaixo da cota de 5m”, e se localiza pela região periférica. Através deste nível existe a penetração de igarapés fazendo com que os bairros aí localizados fiquem mais sujeitos as inundações como o Jurunas, o Guamá, a Condor e parte da Cidade Velha. Esta particularidade confere características geográficas particulares a cada bairro.

Uma das características marcante da cidade de Belém e que se tornou conhecida culturalmente diz respeito ao seu aspecto pluviométrico. As chuvas em seus horários são parte integrante da vida dos seus habitantes, inclusive ditando seus agendamentos e compromissos. O clima é em parte explicado nesta publicação:

Amplitudes térmicas suficientes para dividir o ano em estações distintas, estas se reduzem a duas: a estação das chuvas e a estação seca, mais ou menos acentuadas e invadindo, em parte, uma e outra. Conforme o ano: a primeira é denominada inverno e a segunda, verão. (LE COINTE apud PENTEADO, 1968a, p. 76).

Nas cidades que compõe a região amazônica, a maioria das mais antigas localizadas margeando os rios, apresentam “modalidades pretéritas que retomam ao século XIX”, apresentando aspectos que demonstram uma adaptação à contemporaneidade em seus aspectos urbanos. Deste modo, este espaço se forma de uma maneira natural e “a sua existência real somente lhe é dada por causa das relações sociais.” (SANTOS apud OLIVEIRA, 2010, p. 43):

o habitante desse espaço pode ser levado inconscientemente a estabelecer a dimensão de espacialidade a partir do encantamento com a realidade física. Entretanto, a generosidade da paisagem natural esvai-se, e o que fica é o construído artificialmente. A estrutura da cidade é dada pelo conjunto de sistemas naturais existentes numa determinada área e pelo que lhes acrescem os seres humanos. (OLIVEIRA, 2010, p. 43).

O bairro do Jurunas e outros bairros foram se estabelecendo paralelamente ao rio Guamá. Este bairro apresenta em seus aspectos históricos uma origem antiga como observa Bezerra Neto (2016), que se refere a um escravo de prenome João, fugido em Belém em 1868, citando um destacamento da *Travessa do Jurunas* onde este escravo teria trabalhado.

Desde o século XVII se considera que havia uma população indígena que habitava a margem direita do rio Guamá. Só a partir do século XVIII é que estes espaços foram incorporados à área urbana, incluindo o bairro do Jurunas:

As primeiras ruas surgiram a partir da abertura de caminhos que permitiam, às vezes com muita dificuldade, o trânsito entre o centro e as terras que estavam sendo utilizadas para moradia e/ou para atividades econômicas de baixo custo e rendimentos, pela população mais pobre, que utilizava áreas devolutas para construir chácaras, vacarias, cocheiras, canteiros e hortas. (RODRIGUES, 2008, p. 74).

Na formação deste bairro se observa a importância do rio Guamá e suas cercanias, o que determina modos de vida. Osvaldo Garcia (2015) nascido e criado neste bairro, tem consciência desta relação na constituição da população do seu bairro. Acredita que o povo do Jurunas é de origem ribeirinha, que veio de regiões do interior do Pará para se estabelecer na capital com esperanças de emprego, moradia e educação, elementos necessários à sua sobrevivência. Nesta aventura de vida trouxeram seus costumes, edificaram suas casas e criaram seus filhos. Esta população era muito pobre financeiramente, mas apresentava-se rica

em seus costumes e crenças e, com o passar do tempo, passou a ser conhecida por sua sociabilidade:

Festas populares (religiosas, carnavalescas, juninas) e em outras formas de lazer e consumo (práticas esportivas como os campeonatos de futebol suburbano, frequência a bares e festas de aparelhagem). Através das festas, há a circulação de pessoas no bairro... (RODRIGUES, 2008, p. 237).

Os primeiros momentos da formação do bairro foram marcados pelos alagados, o que dificultava o trânsito de pedestres e, principalmente, de veículos. Muito tempo depois, já no século XX, ainda havia esta dificuldade:

As ruas, era tipo um caminho, não passava carro (...) Atrás do campo de futebol tinha um igarapé que ultrapassava pra banda da Monte Alegre (...) Esse igarapé atravessava pra cá pra esse lado daqui. Era uma ponte que tinha; a gente tomava banho e andava de canoa (SILVA, 2017, p. 1).

O Jurunas continuou por um longo tempo com insuficiência de estrutura. Para que se tenha uma ideia de como eram as ruas na década de vinte, quarenta e dois anos depois do nascimento de David Miguel, ainda não tinham asfalto, nem meio fio, e as casas apresentavam aspecto rudimentar como se comprova na imagem a seguir:

Figura 6 – Uma rua do bairro do Jurunas final da década de 60.



Fonte: Penteadó (1968b, p. 305).

O próprio David Miguel comentou com sua amiga Cabral (2017) a situação do bairro quando da época em que lá morou, dizendo que “a região era muito alagadiça”. Em 1964, conforme Lobato (2017), o bairro ainda se encontrava em condições desfavoráveis de moradia:

Era muito esquisito. Não era Roberto Camelier. Roberto Camelier foi depois que fizeram a rua, botaram energia (...) A população aumentou, porque quando eu vim pra cá eram poucas pessoas que existiam aqui porque eram estivas, ponte. Não tinha água, não tinha luz. Era habitado da Conceição pra lá que era Jurunas e depois que foi melhorando, de 64 pra cá foi melhorando (LOBATO, 2017, p. 1).

Estes espaços se configuravam como periféricos e historicamente habitados por uma população pobre e mestiça que surge com um aspecto de segregação:

O processo de segregação surge na medida em que os agentes sociais atuam e se interpõe, gerando a fragmentação da estrutura social em grupos, resultando que tais grupos fragmentados irão ocupar localizações diferenciadas no espaço, daí termos na cidade bairros nobres e bairros pobres periféricos. (RIBEIRO, 2005, p. 85).

O entendimento de periferia não se reduz a um conceito geográfico, ele o extrapola e invade o social de forma a constituir um dos elementos que caracterizam o perfil de um bairro:

A noção de periferia refere-se a um lugar longe, afastado de algum ponto central. Todavia esse entendimento meramente geométrico não representa a verdadeira relação entre o centro e a periferia das cidades. Neste caso, os afastamentos não são quantificáveis apenas pelas distâncias físicas que há entre os dois, mas sim revelados pelas condições sociais de vida que evidenciam nítida desigualdade entre moradores dessas regiões da cidade. (RIBEIRO, 2005 p. 86).

A periferia se apresenta em relação ao contexto social (Cf. RIBEIRO, idem) como um local urbano de população de baixa renda pela soma de fatores que inclui a distância para áreas centrais, “ocupação acelerada” do espaço que se expande rapidamente e a deficiência de equipamentos e infraestrutura.

Embora pertençam à mesma cidade, os bairros apresentam certas características que os identificam e os diferenciam na configuração da cidade que os contém:

A cidade, na sua vastidão e na sua beleza, é uma criação nascida de numerosos e diversos momentos de formação; a unidade desses momentos é a unidade urbana em seu conjunto, a possibilidade de ler a cidade com continuidade reside em seu preeminente caráter formal e espacial (...) O bairro torna-se, pois, um momento, um setor da forma da cidade, intimamente ligado à sua evolução e à sua natureza, constituído por partes e à sua imagem. Para a morfologia social, o bairro é uma unidade morfológica estrutural; é caracterizado por uma certa paisagem urbana, por um certo conteúdo social e por uma função; portanto, uma mudança num desses elementos é suficiente para alterar o limite do bairro. (ROSSI apud BEZERRA, 2011, p. 25).

O bairro é visto desta forma como um território dentro de um espaço maior identificado como cidade. Assim é que Dourado e Vargas (s. d., p. 6), a partir dos conceitos de Castells (2008), sinalizam que “cada indivíduo ou grupo social, constrói (em) sua (s) identidade (s) em função dos processos sociais estabelecidos em cada território.”.

O vocábulo *bairro* aparentemente parece ser de fácil entendimento no sentido de como é conhecido no senso comum, pela doxa, no dia a dia das pessoas, entretanto, o termo apresenta uma conotação complexa que remete às diversas áreas do conhecimento. A sua origem, segundo Bezerra (2011), provém do latim - *barrim* - ou do árabe - *barri* – que, em sua definição, apresenta alguns percalços e não só na língua portuguesa como se percebe neste texto:

Vemos que a dificuldade na busca de uma definição persiste em algumas das principais línguas do mundo. Em umas, referentes a soma dos movimentos específicos de cada conjunto político-cultural de uma nação, em outros casos, à morfologia apresentada por seus elementos. (BEZERRA, 2011, p. 25).

Passando aos aspectos físicos do bairro, ele estaria configurado espacialmente da seguinte forma:

A escala da rua: apresenta como elemento fundamental da paisagem urbana que abriga os imóveis de habitação; A escala de bairro: formada pela reunião de quarteirões com características comuns; A escala da cidade: composta por um conjunto de bairros. (BEZERRA, 2011, p. 25).

Não é difícil constatar que, esta porção de terra limitada dentro de uma cidade se constitui em um elemento não só de localização geográfica; o bairro é um núcleo dinâmico de vivências que se entrelaçam constituindo relações sociais e histórias de vida:

Além de determinado território, o bairro se caracteriza por um segundo elemento, o “sentimento de localidade” existente nos seus moradores, e cuja formação depende não apenas da posição geográfica, mas também do intercâmbio entre as famílias e as pessoas, vestindo por assim dizer o esqueleto topográfico. (...) O que é bairro? - perguntei certa vez a um velho caipira, cuja resposta pronta exprime numa frase o que se vem expondo aqui: - Bairro é uma naçãozinha. - Entenda-se: a porção de terra a que os moradores têm consciência de pertencer, formando uma certa unidade diferente das outras (SOUSA apud BEZERRA, 2011, p. 23).

As pessoas com seus costumes, língua, religião, lazer e outras práticas vão constituir a formação político-social e cultural do local onde habitam. O bairro do Jurunas nessa linha de entendimento, juntamente com o núcleo familiar, representou para David Miguel a primeira forma de socialização, a partir da qual se desenvolveu a formação da sua identidade:

O espaço de referência identitária refere-se ao recorte espaço-temporal, é onde se realiza a experiência social e cultural, onde se desdobram as práticas materiais (uso, formas de organização do espaço, produção, consumo, circulação) e as representações espaciais (simbolização, formas de significação). Essas práticas e essas representações espaciais serão responsáveis pela construção dos sentimentos e do significado de pertencimento dos grupos (atores/sujeitos) em relação a um território. (DOURADO; VARGAS, s. d., p. 6).

Este modo de se relacionar e de sentir o bairro advém de processos de percepção e cognição que se estabelecem nos indivíduos com relação a este meio: “Uma pessoa é sua biologia, seu meio ambiente, seu passado, suas influências ancestrais, a maneira como vê o mundo e a maneira pela qual prepara sua imagem pública.”. (TUAN apud DIAS; MIRANDA, 2015, p. 224):

Assim, considera-se a percepção como uma atividade mental de interação do indivíduo com o meio ambiente que ocorre através de mecanismos perceptivos (visão, audição, tato, olfato e paladar) e cognitivos (que envolvem a inteligência, incluindo como motivações humores, conhecimentos prévios, valores, expectativas). É, portanto, essencial para que se desenvolva uma maior compreensão das inter-relações entre o homem e o meio ambiente a partir das suas expectativas, julgamentos e condutas com relação tanto às paisagens naturais como também às

construídas; faz emergir a qualidade de vida das populações, e a satisfação do indivíduo com o seu meio ambiente. (ROCHA, 2007, p. 24).

O indivíduo nascido ou morador de um bairro passa a ter em relação a ele um sentimento de pertencimento:

A consciência socioespacial de pertencimento diz respeito ao sentido de pertença, dos laços de solidariedade, ao sentido de pertencer e de se reconhecer como ator/sujeito ou grupo em relação a uma comunidade, a um lugar, a um território. Esse sentimento não é algo natural, mas é uma construção humana/social e, portanto histórica, que se desenvolve a partir das práticas que são estabelecidas no território e das representações espaciais. As identidades territoriais podem ser construídas tendo como referência a funcionalidade do espaço pelo poder econômico e político, ou mesmo a partir de uma apropriação simbólica. (DOURADO; VARGAS, s. d., p. 6).

O pertencimento, por sua vez, se exterioriza muitas das vezes em forma de orgulho e até de ufanismo, como se evidencia nesta afirmação em relação ao bairro do Jurunas:

Quem nasce no Jurunas é um privilegiado, porque como diz uma música do Billy Blanco (Eu vou fazer um plágio com todo respeito ao nosso poeta Billy Blanco): Só nasce no Jurunas quem merece. Então eu me sinto muito agradecido à minha mãe por ter me parido lá no bairro do Jurunas. ou seja, eu fui recebido no dia 10 de junho, no advento das fogueiras, com certeza havia festa no Jurunas (como sempre há nesse período de São João), pelas mãos da dona Fabeciana, uma parteira do bairro, famosa, que já está em outro plano. Então, eu nasci no Jurunas, no meio da alegria. O bairro do Jurunas como dizia o radialista Zé Guilherme é “o bairro da alegria.”. Quem nasce no Jurunas é alegre por ter nascido no Jurunas, e pra mim é uma satisfação e orgulho. (GARCIA, O., 2015, p. 1).

Observa-se nas histórias contadas pelos moradores que existe realmente orgulho em ser jurunense. Um dos fatores deste orgulho sem dúvida se relaciona: ao *Grêmio Recreativo Social Jurunense Rancho Não Posso Me Amofiná*, escola de samba fundada em 1934 e tida como a mais antiga de Belém do Pará; ao *São Domingos Esporte Clube*, que em épocas anteriores teve seu apogeu e, atualmente conta 102 anos de sua fundação, e a sua religiosidade: “O Jurunas se orgulha de três coisas no bairro: Santa Terezinha, (a igreja - a fé); o *Rancho* e o *São Domingos*”. (GARCIA, O., 2015, p. 1). A fachada da paróquia de Santa Terezinha em sua forma atual:

Figura 7 – Paróquia de Santa Terezinha.



Fonte: Acervo autoral.

Outro motivo de orgulho dos jurunenses se refere à criação da primeira rádio do Pará, a Rádio Clube do Pará, pelos pioneiros Roberto Camelier, Eriberto Pio e Edgar Proença. A rádio se tornou um dos grandes símbolos do bairro³⁴.

O bairro onde nasceu David Miguel se destaca por suas atividades festivas “que marcam de um modo próprio os tempos e espaços vividos e compartilhados pelos moradores, interferindo diretamente nas identificações internas e externas do bairro.” (RODRIGUES, 2008, p. 105). As festas citadas por Rodrigues (idem) eram diversificadas e incluíam as festas de Reis, os presépios e as pastorinhas. O bairro se integra nestas festividades de tal forma que:

Muitas ruas e passagens se destacam como palco de uma sociabilidade, ou mesmo como espaço para ensaios funcionando como caminhos de procissões, pedaços de grande circulação ou mesmo como espaço para ensaios das quadrilhas juninas ou

³⁴ Belém teve sua rádio apenas 5 anos depois da primeira rádio brasileira. A Rádio Clube do Pará, ou PRC -5 nasceu em 22 de abril de 1928. No início era uma associação de amigos empolgados que pagavam mensalidades para manter o clube. Os discos eram emprestados por comerciantes, em troca de propagandas dos estabelecimentos. Quem soubesse tocar um instrumento, cantar ou declamar poesias, tinha o seu espaço na rádio, nas sessões ao vivo à noite. Com estrutura precária, passava a semana inteira em conserto, funcionou pela primeira vez em uma casa no Largo da Trindade. Depois, passou a funcionar em um prédio atrás do Cine Olímpia. Em 1937, uma portaria do órgão que fiscalizava as rádios determinava o mínimo de 1000 watts de potência. A PRC-5 com 400 watts quase fechou. Os três pioneiros Roberto Camelier, Eriberto Pio e Edgar Proença compram equipamentos em São Paulo, mas não conseguem pagar e avisam que a rádio fecharia. Os ouvintes não deixaram isso acontecer, com doações até do governador José Malcher e do prefeito Abelardo Condurú. A Clube torna-se uma empresa comercial. Em 1937 foi instalada em sede própria, no Jurunas. Um prédio chamado de Aldeia do Rádio, onde em 1945, foi construído o auditório da Clube, para 150 pessoas [...]. Foi assim uma das razões do aparecimento do bairro do Jurunas. Em 1954, a prefeitura doou um terreno na Presidente Vargas para uma nova sede. Sem dinheiro, fizeram um acordo com o engenheiro Judah Levi. Em troca do segundo andar foi construído ali o Ed. Palácio do Rádio. Disponível em: oparanasondasdorado.ufpa.br. Acesso em: 08 ago. 2017.

das escolas de samba. Assim, as ruas se transformam no tempo-espaço da festa, em local de trabalho e ponto de encontro, através de uma ampla sociabilidade que liga os sujeitos ao cotidiano. (RODRIGUES, 2008, p. 236).

As manifestações religiosas populares (Cf. RODRIGUES, *idem*) são produtos híbridos construídos desde quando houve a colonização portuguesa na Amazônia, onde ocorreu uma “mestiçagem indígena”, originando um “sincretismo religioso” entre o catolicismo ibérico e as crenças dos silvícolas.

Estas manifestações culturais são entendidas por Loureiro (2015), como manifestações que integram o que se conhece como “cultura amazônica”, e que teria sua origem ou seria influenciada inicialmente “pela cultura do caboclo”. Este pesquisador considera que esta cultura é o produto proveniente de um processo acumulativo vindo da absorção e amalgamento com a cultura nordestina, que segundo ele, em diversas épocas, sobretudo no “período da borracha”, veio para a Amazônia em situação de migração.

Na quadra momesca desfilavam neste bairro vários cordões³⁵. Os clubes sociais organizavam festas carnavalescas, entre esses, o Clube dos Nove, o Clube dos Breveses, o Vitória e também alguns clubes de trabalhadores, entre os quais o Clube Misto dos Seringueiros e o Progresso da Mocidade.

Outra manifestação tradicional no bairro de David Miguel era constituída pelos bois bumbás, sendo o mais importante deles o Pai do Campo, que fez história envolvendo não só alegria como também atos de violência como se comprova nesta citação:

As constantes brigas e arruaças dos brincantes de boi obrigaram a polícia a operar de forma repressiva, proibindo a saída de bois bumbás nas ruas de Belém. (...) Entre os anos de 1905 a 1915, os bumbás ficaram afastados das ruas, se mantendo, provavelmente, em apresentações escondidas pela periferia da cidade. A intensa repressão policial desferida aos bumbás rendeu a prisão de brincantes e a incineração de bois. Ficaram famosas as histórias de bois que foram queimados em plena rua, na frente de seus donos, como nos episódios ocorridos com os bois “Dois de Ouro” e “Pingo de Ouro” e do “venerado Pai do Campo”, queimado em frente à Central de Polícia por determinações superiores, fato que rendeu notícias nos jornais que exploraram a tristeza de “seu Nenê”, dono do famoso boi jurunense (DIAS JUNIOR, 2010, p. 84).

Todas estas manifestações culturais do bairro do Jurunas e o convívio familiar por certo exerceram influências na formação da identidade de David Miguel. O pesquisador Hall (2015), embora advertindo que suas formulações a este respeito são provisórias e que este estudo ainda possa dividir profundamente as opiniões dos sociólogos, elabora um conceito sociológico de *identidade* que reflete a complexidade crescente do mundo moderno

³⁵ O nome “cordão” parece ser uma referência à corda que normalmente circundava o grupo carnavalesco, impedindo sua invasão por pessoas não pertencentes a ele e isolando os foliões, ou uma alusão do desfile em filas, como nos cordões de pastorinhas. (FERREIRA, 2004, p. 286).

diferentemente da visão iluminista para a qual a identidade estava baseada numa concepção da pessoa humana que já nascia com um núcleo interior da identidade unificada que lhe propiciava capacidades de razão, ação e consciência e que este núcleo se desenvolvia com o indivíduo “permanecendo essencialmente o mesmo, contínuo ou ‘idêntico a ele” (HALL, 2015, p. 10).

A visão sociológica de identidade é a que se tornou “a concepção sociológica clássica da questão da *identidade*” (idem, p. 11). De acordo com esta concepção, este núcleo interior não tem autonomia nem autossuficiência desde que ele se forma da interação com outros indivíduos do seu convívio que são importantes para ele e com os quais ele estabelece mediações com respeito aos valores, aos sentidos, aos símbolos onde se processa a cultura dos locais que ele vive.

Estes conceitos corroboram a importância da família e da cultura na formação identitária de David Miguel em um processo que Hall (idem) identifica como o preenchimento do espaço entre o “interior” e o “exterior”, ou seja, entre o pessoal e o que o rodeia:

O fato de que projetamos a ‘nós mesmos’ nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os ‘parte de nós’ contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade, então, costura (ou para uma metáfora médica, ‘sutura’) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis (HALL, 2015, p. 11).

Foi no Jurunas que David Miguel viveu grande parte da sua vida e por certo formou sua identidade através de um processo de interação em que participaram sua família, seus amigos, sua religiosidade, tendo como ícone a igreja de *Santa Terezinha*, além de elementos que constituíram, e constituem, a vasta cultura propiciada pelo carnaval e demais atividades sociais que o bairro vivenciava (e vivencia).

Ser bem-vindo e bendito

Em todas as civilizações a música é um dos elementos que compõe as culturas. Algumas inclusive a consideram elemento indispensável para suas próprias sobrevivências. O músico desempenha importante papel na complexidade do fazer e sentir música nas sociedades. Pesquisas como as de Blacking (2000) apontam para o fato de que, todos os indivíduos têm condições de desenvolver suas capacidades musicais, embora alguns possam se destacar.

David Miguel se destacou em seu bairro e em sua cidade natal pela capacidade de compor músicas, de criar letras e melodias de forma ainda pouco conhecida em seus aspectos analíticos composicionais, visto que, sem ter conhecimento formal de música, compunha se fazendo acompanhar tão somente da percussão feita em uma caixa de fósforos.

Este jurunense tinha a tez muito escura e altura considerável fazendo com que se destacasse nos locais que frequentava. Nasceu em 29 de dezembro de 1926, na rua Caripunas, entre Roberto Camelier e Honório José dos Santos, bairro do Jurunas, em Belém do Pará. (MANITO, 2000).

No ano em que David Miguel nasceu o mundo ainda se restabelecia dos horrores da Primeira Guerra Mundial que, embora não tivesse o Brasil como palco de contendas trouxe consequências negativas para o país. A humanidade tentava se organizar no sentido de encontrar a paz, tendo os Estados Unidos e a Europa como os participantes mais ativos em busca de uma estabilização.

Woodrow Wilson, presidente dos Estados Unidos, apresentou na Conferência de Paz, em Paris, em 1919, um projeto para uma mudança da ordem mundial, baseando-se em princípios do liberalismo e na transposição dos valores. Segundo os preceitos da Liga das Nações³⁶, “o direito deveria prevalecer sobre o poder e a democracia sobre a aristocracia. Partindo destes princípios, haveria uma substituição do “equilíbrio do poder” por uma “comunidade de poder”. A Liga das Nações gerou uma coexistência entre o velho e o novo. De um lado os Estados Unidos com ideias liberais e, pelo outro lado, a política tradicional europeia. O Brasil seguia a política tradicional praticada, entre outros, pela França, Alemanha e Inglaterra, e como não obteve êxito a Liga das Nações, o ano de 1926 é marcado por uma crise política³⁷.

A partir do final deste ano o Brasil passa a ter como presidente o carioca Washington Luís³⁸, último presidente da República Velha³⁹. Quanto ao quadro político estadual o Pará estava sendo governado pelo senador Dionísio Bentes.

³⁶ A Liga das Nações foi criada pelo Tratado de Versalhes ao fim da Primeira Guerra Mundial. Seu principal objetivo era servir de espaço para discussões entre as nações e assim evitar guerras. Sua sede ficava em Genebra, Suíça. A Liga das Nações terminou em 1942, porém em 1946 passou todas as suas atribuições para a recém-criada Organização das Nações Unidas. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/liga-das-nacoes/> Acesso em: 31 ago. 2017.

³⁷ A crise da Liga das Nações de 1926: realismo neoclássico, multilateralismo e a natureza da política externa brasileira. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-85292006000200002>. Acesso em: 31 ago. 2017.

³⁸ Washington Luís (1869-1957) exerceu a presidência entre 15 de novembro de 1926 e 24 de outubro de 1930. Washington Luís nasceu em Macaé, Rio de Janeiro, no dia 26 de outubro de 1869. Disponível em: https://www.ebiografia.com/washington_luis/. Acesso em: 30 ago. 2017.

Apesar das consequências negativas advindas da Primeira Guerra Mundial, Belém apresentava um grande desenvolvimento urbanístico através das transformações ocorridas no período conhecido como a Belle Époque, entre os anos de 1870 e 1910. Neste período, importantes mudanças e inovações ocorreram em decorrência do ciclo da borracha⁴⁰:

Parte do excedente que se originou da economia gomífera foi investido no setor público na área do urbano, com o calçamento das ruas da cidade com paralelepípedos de granito importado de Portugal, com a construção de prédios como o do Arquivo e Biblioteca Pública, Teatro da Paz, além de outros, e a própria expansão da *urbe* com a ocupação das terras altas pelas famílias ricas, favorecendo a criação de novos bairros como Batista Campos, Marco, Nazaré, Umarizal, onde a elite pode construir suas confortáveis casas. (SARGES, 2002, p. 52).

Após o término da Belle Époque provocado pela falência da comercialização da borracha, Belém teve como herança um crescimento social, urbano e cultural importante, embora as desigualdades em relação aos seus diversos espaços urbanos fossem evidentes:

A inevitável expansão urbana da capital paraense levou a cidade para áreas mais afastadas do centro, ocupando, assim, as áreas periféricas, situadas em locais alagáveis e consideradas impróprias para a habitação. Desta forma, podemos perceber que esta Belém moderna evoluiu em meio às contradições sociais e urbanas inerentes ao período de desenvolvimento econômico da região. Essas contradições urbanas cresceram paralelamente à sua expansão, em grande parte motivadas pela negligência do próprio Poder Público, que desenvolvia políticas e intervenções de forma desigual no espaço urbano da cidade. (SOARES, 2008, p. 47).

Alguns aspectos político-sociais e culturais daquele ano de 1926 são vistos nos jornais da cidade. Um destes jornais, a Folha do Norte - Anno 30, por exemplo, trazia em uma de suas páginas, no dia 06 daquele mês, a notícia de que Charles Chaplin, o grande astro do cinema mudo norte americano “havia batido em sua mulher.”. Em sua página inicial do dia 25 noticiava este mesmo jornal o falecimento do imperador Ioshihito, do Japão, e no dia 26 a auspiciosa novidade, “No Japão, as mulheres vão ter permissão para exercer a advocacia.”. Com relação à arte cinematográfica, o jornal publica também no dia 26 anúncios dos cinemas de Belém: Olympia, Popular, Odeon, Iris, Rio Branco e Palace Theatro.

³⁹ República Velha é a denominação dada à primeira fase da República brasileira, que se estendeu da Proclamação da República em 15 de novembro de 1889 até a Revolução de 1930, liderada por Getúlio Vargas. Tradicionalmente, a República brasileira é dividida em: República Velha (1889-1930), República Nova ou Era Vargas (1930-1945), República Contemporânea (1945 até nossos dias). Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/república-velha/>. Acesso em: 30 ago. 2017.

⁴⁰ O desenvolvimento da economia do látex na Amazônia no período de 1870/1910 está intrinsecamente ligado às transformações ocorridas a nível da reprodução do capital e da acumulação de riquezas pela burguesia internacional. Em decorrência do *boom* gomífero Belém assumiu o papel de principal porto de escoamento da produção do látex, além de se tornar a vanguarda cultural da região. O processo de urbanização experimentado pela cidade de Belém do Pará, a partir da segunda metade do século XIX, não está assim ligado somente à intensificação da vida industrial, como ocorreu nas cidades europeias e americanas, mas pela função comercial, financeira, política e cultural que desempenhara durante a fase áurea da borracha. (SARGES, 2002, p. 135).

É neste contexto que nasce David Miguel. Este jurunense, como noticia Oliveira (2006), nasceu de parto prematuro domiciliar pelas mãos da parteira conhecida por Mãe Galdina. Sua sobrevivência foi quase que inexplicável se considerarmos a época e as precárias condições financeiras e habitacionais da família.

Pela prematuridade o recém-nascido precisaria de cuidados especiais proporcionados por uma incubadora, na sua falta, ele foi agasalhado e aquecido em uma caixa de sabão da marca *Borboleta*, onde recebia leite materno. A avó e a mãe “cercaram (a caixa) de algodão e deixaram o bebezinho lá e a mãe de vez em quando pingava um pouquinho de leite.” (CABRAL, 2017, p. 2). Quando se desenvolveu ao ponto de conseguir mamar “(...) mamou até os sete anos no peito da minha avó. Minha avó era lavadeira e ela ia para o tanque lavar roupa e o meu pai ficava mamando.” (SANTOS, Regina dos, 2017, p. 4).

Com relação à sua infância, David Miguel comenta em Oliveira (2006) que apesar dos poucos recursos financeiros foi uma criança feliz, criada solta no seu bairro juntamente com os irmãos. Sabe-se, através de amigos o que David Miguel falava a respeito da sua infância:

Uma vez ele estava conversando comigo. Ele falava assim em tom de piada, que eles eram muito agitados, ele e os irmãos, e que a mãe não gostava de gritaria dentro de casa, estava sempre chamando atenção. Quando chegava sexta-feira santa ela ameaçava, quem desse um pio apanhava e ele achava difícil, porque ele se movimentava muito, ele e os irmãos. Eles eram obrigados na sexta-feira santa a ir pra rua, porque se ficassem dentro de casa fazendo barulho, a mãe não deixava: batia neles e tal. Pelo que eu ouvi do relato do David, porque ele nunca foi de falar sobre a intimidade dele, parece que era uma infância feliz, saudável, mesmo numa casa de gente pobre. Mas pelos relatos dele, parecia uma coisa absolutamente normal, de pessoas que eram conformadas com a sua situação e procuravam melhorá-la, né? (PROENÇA, 2017, p. 4).

Este jurunense criou-se juntamente com seus irmãos na sua casa que ficava ao lado da Capela do São Domingos, atualmente desaparecida e “a menos de cinquenta metros do Rancho.” (OLIVEIRA, 2006, p. 266).

Não se tem notícia a respeito de até quando David Miguel morou no bairro do Jurunas, entretanto, através da filha, Regina dos Santos (2017) sabe-se que ao se casar ele já não morava neste bairro, morava com a mãe Aurora “nos covões de São Brás”.

Por necessidade de trabalho para sustento da família, David Miguel estudou (Cf. OLIVEIRA, 2006) somente até o 2º ano do antigo curso ginásial no Colégio Nossa Senhora do Carmo, em Belém. Cabral (2017) contradiz esta informação, segundo a qual ele teria estudado apenas até o 5º ano do curso primário.

Parece evidente que ele não gostava de falar do passado e isto incluía a infância, fato que se comprova nesta declaração do grande amigo e parceiro musical Silva (Admir do Cavaco):

Ele sempre gostava de falar no presente, eu nunca perguntei nada da infância, só sei que ele trabalhou no Correios, trabalhou no INFRAERO. Eu não sei se ele era controlador de voo, que era alguma coisa relacionada com a Aeronáutica, que trabalhava lá na INFRAERO. Fora isso não tenho muito conhecimento. (SILVA, A., 2017, p. 9).

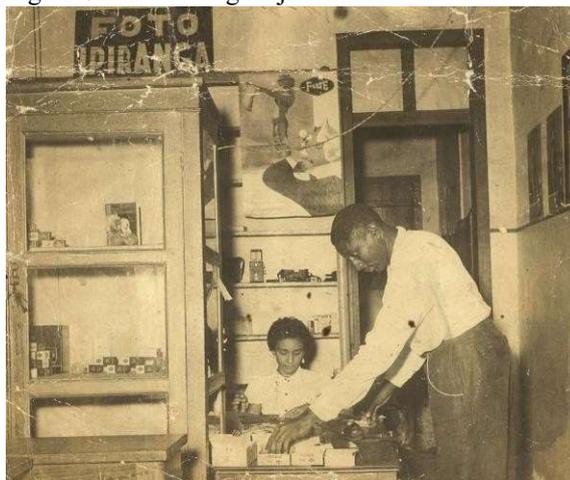
É de se perguntar, qual a visão deste compositor com relação à sua ancestralidade negra que foi durante muito tempo escravizada? Em duas de suas composições, “13 de Maio” e “Brasileirinho”, esta última em parceria com Silva (Admir do Cavaco) e as *Crias do Curro Velho*, ele aborda este tema, porém pouco conhecimento se tem de outros registros musicais relativos a este contexto⁴¹, a não ser no depoimento a seguir quando se vislumbra algo a respeito:

Liberto Canto foi um lamento; que a gente estava lá em Outeiro, tocando, e tú sabes que quando a gente começa a tocar; toca uma música, toca outra música, toca outro gênero, as vezes passa aquele lampejo na cabeça da gente e foi justamente o que aconteceu e aconteceu na cabeça do David Miguel. Ai começamos a conversar, a discutir e surgiu a primeira frase: Nos porões da casa grande. E ai, cada um ia enxertando com uma palavra com uma frase e surgiu a segunda frase: Acorrentados na dor. E ai eu não me lembro mais do resto. Ela falava na realidade da escravidão, sobre o tormento que o negro passava na senzala. Eu não me recordo bem se foi relacionado aos cem anos do Zumbi dos Palmares. Pra ser franco eu nem sei direito o ano que nós fizemos essa música. Pode ter coincido, não sei se tinha alguma coisa no ar a esse respeito, eu não me lembro. Veio o tema pra conversa do grupo e ai surgiu a música. (COSTA, 2017, p. 3-4).

Aos 25 anos de idade David Miguel ingressou no Serviço de Correios e Telégrafos de Belém onde foi teletipista. Posteriormente também trabalhou na INFRAERO: “Davi trabalhou na INFRAERO como técnico em eletrônica, profissão que exerceu por 22 anos, depois de ter trabalhado nos Correios” (O LIBERAL, 20/02/1996, CADERNO Cartaz, p. 2). O registro fotográfico a seguir mostra David Miguel jovem, possivelmente em local de trabalho:

⁴¹ Possivelmente o texto desta música estaria em mãos de amigos com quem entramos em contato, entretanto não conseguimos resgatá-lo. (N. A).

Figura 8 – David Miguel jovem.



Fonte: Acervo Regina dos Santos.

Em 1954 ele contrai matrimônio com a jovem Raimunda, que tinha “tez branca e já era de maior idade” (SANTOS, 2017, p. 7). A história desta relação apresenta momentos alegres e tristes. Segundo o relato de Regina dos Santos (2017), a sua avó Aurora gostava muito da jovem Raimunda, conhecida na intimidade como Mundica⁴²:

Porque elas iam junto para igreja, e ela (Mundica) era filha de Maria (...) E ai foi quando o meu pai morava lá perto. As irmãs da minha mãe eram muitas moças e quando tinha festa o meu avô Pedro dos Santos, pai delas, só deixava elas irem se o meu pai fosse. Ele tinha total confiança, e o papai levava aquele bando de mulher que eram muitas irmãs, para as festas. Ai eles se conheceram assim, numa festa, um baile, começaram a dançar e, começaram a namorar. Só que quando o meu avô soube, (o avô Pedro dos Santos), que eles estavam namorando, porque a questão de cor, racial mesmo, ela branca, ele negro né, ai o negócio desandou. Meu avô não aceitou, queria porque queria um outro casamento pra ela e tal, mas ela foi até o final, disse que que era com ele que ela queria casar e casou com meu pai. (SANTOS, Regina dos, 2017, p. 7).

Esta primeira companheira era neta de nordestinos por parte da sua mãe e tem uma triste história de família. Segundo Regina dos Santos (2017), a avó de Mundica, que estava grávida, foi assassinada pelo marido (o avô de Mundica). Mundica foi para o Estado de Pernambuco e, em Recife, se empregou como doméstica. Passados os anos a família veio morar em Belém:

Quando ela voltou pra cá ela resolveu querer estudar e se tornar enfermeira, entrar na escola de enfermagem, estudou no Magalhães Barata e passou (...) e sofreu muito porque ela tinha que dar todo o dinheiro. O meu avô era carrasco naquela época, queria todo o dinheiro de volta pra ele sabe? Que ela ganhava, ela tinha... Mas como ela era uma mulher muito forte, muito guerreira, ela não dava o dinheiro; escondia o dinheiro, deixava com a chefe das enfermeiras, contava a história. Ela dizia que ela andava muito a pé para ajudar a mãe dela, porque na época tinha o bonde, então ela não sabia o caminho, ela esperava passar o primeiro bonde e ela ia correndo até onde dava, para saber o caminho de volta pra casa. Ela

⁴² A partir deste momento, utilizarei o codinome Mundica, conforme ela se fez conhecida pelos familiares e amigos, embora David Miguel a chamasse carinhosamente: Raimundinha. (N. A).

sofreu muito a minha mãe. Ai ela conheceu... o papai morava próximo da casa dela... (SANTOS, Regina dos, 2017, p. 6).

Antes do casamento segundo o que Regina dos Santos (2017) informa, David Miguel muito ajudou a futura esposa no período em que ela era estudante de enfermagem. O namoro acontecia e o ponto de encontro dos dois era na *Praça Batista Campos*, em um local determinado e escolhido pelos dois: Eis um registro de um destes momentos:

Figura 9 – David Miguel e Mundica - Praça Batista Campos⁴³.



Fonte: Acervo Regina dos Santos.

Da união com Mundica nasceram cinco filhos: Da união com Mundica nasceram cinco filhos: Reinaldo César Miguel dos Santos, Regina dos Santos, David Miguel dos Santos Júnior. Maria do Socorro dos Santos e Maria da Conceição dos Santos. Além destes, o casal ajudou a criar desde a tenra idade o afilhado (filho do coração) Marco Aurélio Costa Bandeira. Não consegui obter os dados relativos à data do casamento de David Miguel e Mundica, mas em contrapartida tive acesso ao raro registro fotográfico deste dia:

⁴³ Embora que tenha recebido grande impulso em sua estrutura, a *Praça Batista Campos* tem sua origem anterior ao intendente Antonio Lemos. O espaço pertencia à Maria Manoela de Filgueiras e Salvaterra e após seu óbito passou a ser propriedade da Câmara de Belém. Este intendente a reformou a partir de 1901, terminando a reforma em 1904. O nome desta praça, dado em 1897, é uma homenagem a João Batista Gonçalves Campos – Cônego Batista Campos (1782/1834), um dos líderes da Cabanagem. (SANTOS, 2010).

Figura 10 – Casamento David Miguel e Mundica.



Fonte: Acervo Regina dos Santos.

Após muitas desavenças o casamento com Mundica chega ao fim. Em entrevista com ela em 23 de Janeiro de 2017, com 93 anos de idade e pouco tempo antes do seu falecimento, ela relembrou parte do triste episódio da separação:

Porque... Porque ele me perseguiu. Não soube me considerar, ou me respeitar. Eu disse que eu não queria mais nada com ele. Nada, nada, nada! Tanto que, eu não assinei papel, não queria nada disso. Eu disse: Já me separei há muito tempo! (SANTOS, Raimunda dos, 2017, p. 6).

Durante algum tempo até a dissolução desta união, David Miguel morou nesta casa:

Figura 11 – Casa em que David Miguel morou com Mundica e os filhos.



Fonte: Acervo da autora.

Além da boemia, a infidelidade também pontuou este casamento. Parece que esse jurunense não era homem de uma única mulher; seus amigos e familiares tinham conhecimento disso “ele sempre dizia que ele foi um homem de muitas mulheres, que era um preto bonito. Era desejado, como ele dizia, pelas mulheres, mas a gente não tinha muito assim... muita conversa da vida passada dele.” (SILVA, A., 2017, p. 9). David Miguel chegou a declarar em um programa televisivo esta face da sua personalidade: “Nunca gostei de continuísmo. Até com mulher eu de vez em quando gosto de pular adiante.” (MPP ACÚSTICO – DAVI (sic) MIGUEL, 1994).

Não foram poucas vezes que Mundica teve conflitos por conta deste comportamento transgressor. Embora David Miguel fosse muito reservado em suas atitudes não gostando de arruaças e Mundica aceitasse a contragosto certas situações, em determinados momentos ela perdia a paciência. Desconfiada de sua infidelidade, por várias vezes foi buscá-lo nas rodas de samba. Um destes momentos é revelado no depoimento da filha Regina dos Santos e se reveste de momentos hilários quando em uma sexta-feira ele havia saído para uma festa no *Quem São Eles* e Mundica precisou do carro que estava com ele; ela então reuniu os filhos e foi atrás dele:

Chegamos na porta do Quem São Eles e estava todo fechado; não sei quem lá tinha morrido e não ia ter essa festa. Ai disseram que que ele tinha ido para o Rancho (...) Fomos para lá e chegando lá eles não quiseram deixar a gente entrar lá na Escola. Ai ela virou bicho: ‘Eu vou entrar porque o meu marido está aí dentro! (...) Tinha uma viatura da polícia parada. Ai, quando ele saiu todo tímido, ela disse: ‘Seu safado! Eu tenho certeza que tu estás aí com mulher, essas vagabundas.’- ‘Te acalma Raimundinha! Te acalma! Isso não pode acontecer, olha o escândalo que tu estás fazendo’. ‘Eu não quero saber! Vai todo mundo preso!’. (SANTOS, Regina dos, 2017, p. 5).

A prisão não aconteceu, mas ficou o registro da revolta da Mundica. Em que pese David Miguel não ter tido um bom procedimento conjugal neste casamento, em relação aos filhos ele se portou como um bom pai, como se evidencia nas lembranças da Mundica: “Ele festejava até o dia do aniversário dos filhos. Mas... não tenho nada o que dizer dele. Ele é muito bom. Ele foi embora mas vinha aqui sempre ver os filhos”. (SANTOS, Raimunda dos, 2017, p. 7-8). Anos depois, já em avançada idade, David Miguel e Mundica posaram para este registro fotográfico com o neto Luã:

Figura 12 – David Miguel, Mundica e o neto Luã.



Fonte: Acervo Regina dos Santos.

Ao término desta relação Regina dos Santos (2017) informa que David Miguel já tinha uma nova companheira de prenome Lícia⁴⁴, ao mesmo tempo em que se relacionava também com Nazaré Lobo. Depois de algum tempo assume Nazaré e vai morar com ela e desta união nasce Karina. A fachada da residência em que conviveu com Nazaré e a filha se evidencia neste registro:

Figura 13 – Casa em que David Miguel morou com Nazaré Lobo e a filha Karina.



Fonte: Acervo da autora.

A relação com Nazaré teve início nos *Correios de Belém*, local de trabalho dos dois:

⁴⁴ Não tive referências ao seu sobrenome e nem a outros dados a seu respeito. (N. A).

Eu trabalhava nos Correios, numa empresa que prestava serviço nos Correios. Eu trabalhava lá, e nesse intermédio... eu trabalhava todos os dias lá e aí eu conheci o David, foi assim: Eu chegava dia de sábado, depois de muito tempo (eu trabalhei um ano lá) (...) Quando era de manhã cedo dia de sábado eu chegava pra trabalhar tinha um café pago, 'Quem pagou essa merenda?'. Ai tinha uma menina morena que trabalhava na lanchonete de lá do Correios 'Foi uma pessoa que gosta muito de ti mas não quer que eu diga quem é!'. Ai eu dizia 'Então eu não quero! Não vou aceitar nada de ninguém que eu não conheço!'. Assim eu fui levando. Passou uns tempos trabalhando (...) às vezes eu chegava dia de sábado tinha uma sopa paga pra mim e eu dizia 'Mas Maria! Quem é esse cara invisível que está pagando essa sopa pra mim?'. Ela dizia: 'É uma pessoa muito maravilhosa que é louco por ti, mas não quer dizer quem é!'. Eu digo: 'Olha! Eu não gosto de gente invisível assim, eu não sei quem é este interesseiro que está fazendo isso, eu não estou precisando!'. E assim foi. Passado um bocado de meses, um tempão, quase um ano que ele se apresentou. (LOBO, 2017, p. 2).

Neste registro fotográfico feito em um evento social, estão David Miguel com Nazaré a filha Regina:

Figura 14 – David Miguel, Nazaré Lobo e Regina.



Fonte: Acervo Karina dos Santos.

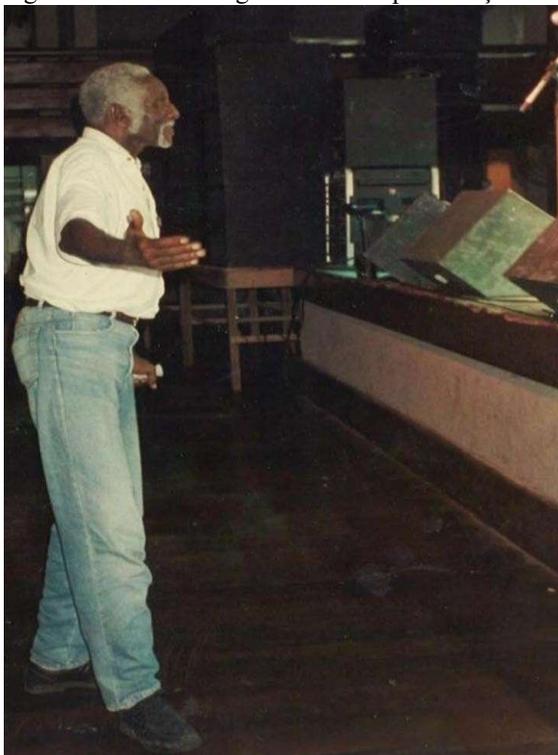
David Miguel foi conhecido, reconhecido e admirado pelas pessoas com quem conviveu. Seus inúmeros amigos e parceiros de samba são unânimes em exaltar seu caráter, íntegro. Eis a opinião do amigo Silva (Admir do Cavaco):

Como pessoa ele era muito humano, era uma pessoa para ser como ele era ele tinha que ser querido. Então ele era querido por todos, aonde ele chegava ele era, como eu falei logo no início, era muito bem recebido, mas ele não podia ver ninguém triste, que ele também ficava triste e ele fazia tudo para alegrar aquela pessoa. Eu nunca vi o David triste, sempre com sorriso no rosto, sempre alegre. (SILVA, A., 2017, p. 6).

O porte físico de David Miguel impressionava a quem o via pela primeira vez. Interessante a este respeito é esta impressão do amigo Edgar Proença: “Acho o David uma figura importante, uma figura ímpar, que não somente a figura física que impressionava, ele era diferente dos outros: enorme, um negão enorme, daquele de barba branca, era uma

entidade do samba.” (PROENÇA, 2017, p. 6). Eis um registro imagético do porte físico do David Miguel:

Figura 15 – David Miguel em uma apresentação⁴⁵.



Fonte: Acervo Karina dos Santos.

Um dos seus grandes atributos era ser um pacifista:

Ele era uma pessoa assim da paz sabe? Da luz, de que se visse alguém discutindo, sequer ele era capaz de chegar: ‘Não! Não façam isso!’. E aqueles cabelos branco a gente dizia que ele era tão grande porque ele tinha quase dois metros de altura, que ele era o nosso carro alegórico, a gente brincava. Então, era uma alegoria assim, uma coisa muito, muito bonita e ajudante sempre, sempre. Não dizia não para ninguém, nunca vi o tio David dizer que não. (GUIMARÃES, 2017, p. 6).

Ficou carinhosamente conhecido como tio David. A história de como aconteceu esta carinhosa forma de tratamento é relatada ainda pelo amigo Alcyr Guimarães:

Também, eu como sou do interior de Muaná, lá em Muaná todo mundo é tio. Pode ser menorzinho, pode ser um garotinho, que a gente diz “Ei tio e tal”. Enfim, e eu chamava o Davi Miguel de tio: “Oh, meu tio David”, e aquele tio foi pegando, foi pegando, foi pegando, foi pegando e quando eu vi, virou mesmo o Tio David Miguel e honra minha, honra minha porque ter um tio desse, desse naipe é bom demais. (GUIMARÃES, 2017, p. 4).

⁴⁵ Não obtive referências sobre o local e data desta apresentação (N. A).

Figura 16 – David Miguel com Alcyr Guimarães⁴⁶ e amigos.



Fonte: Acervo Regina dos Santos.

Pacifista e moderador, era uma pessoa sempre alegre, assim David Miguel marcou para sempre a memória de seus amigos. Cabral relatou que:

Ele era o moderador e acima de tudo um cara que era de bem com a vida. Uma das qualidades do David era essa: ele era um homem de bem com a vida. Ele chegava, saudava todo mundo com aquele vozeirão alto, batia palmas, achava graça, cantava e quando as pessoas chegavam: ‘E aí irmãozinho como é que você tá? Tá tudo bem?’. Assim, entendeu? Ele foi inclusive... foi uma das pessoas que me orientou: ‘Não saia de casa aborrecida, que você vai estragar sua noite. Se você estiver com problema na sua casa, medite, porque a pior coisa é você levar problema, estragar a sua vida, suas amizades. Fique na sua!’. (CABRAL, 2017, p. 7).

Gostava de estar acompanhado de grupos de amigos com quem possuía algumas afinidades, principalmente em relação à música, porém, selecionava os locais que frequentava:

Quando ele via que o ambiente estava carregado, que as pessoas estavam assim sabe, muito agressivas, ele dava no pé. Se saía; chegava comigo e dizia: ‘Bora! Bora esticar o bonde! Bora! Bora para outras quebradas, não dá! Vamos descer o chavascal!’. (CABRAL, 2017, p. 7).

Outra das características de sua personalidade se relacionava ao fato de estar sempre de bom humor, tirando da vida o seu melhor lado. Neste depoimento se destaca um momento um tanto hilário da sua vida relacionado a um desfile oficial das escolas de samba em Belém:

⁴⁶ Não tive referências acerca das outras pessoas (N. A).

Brincalhão, gostava de contar histórias. Tem uma história que é muito bacana de contar porque foi verdadeira: O carnaval quando era na Doca, ele era aquele que saía na ala de compositores, mas era um cara que ficava apreciando todas as escolas, até chegar o momento da agremiação dele. E ele ficava sentado ali aonde é hoje um restaurante que era de espeto, bem na esquina da 28. Estava lá o Ademar Carneiro, o Silvinho da Beija-Flor, o percussionista que era do Manga Verde e o David Miguel. Esses quatro estavam lá. O Ademir do Manga Verde chegou lá desesperado, que a escola de samba dele do segundo grupo estava na cabeceira da pista, a outra estava saindo praticamente e ele precisava de alguém para cantar o samba porque o Alcyr Guimarães, Xaxá⁴⁷, Dito, Garcia que eram os membros do Manga Verde foram tocar em Castanhal e não conseguiram chegar, não por culpa deles, acredito pelo trânsito que deve ter atrapalhado. O David já estava meio bacana e disse: ‘Meu filho não se preocupe que nós vamos resolver o seu problema, o que não falta aqui é cantor. Cante o samba!’. O Ademir cantou o samba. Acredite, eu posso até estar exagerando, mas eu acredito que umas dez vezes no mínimo ele cantou o samba, para ver se os meninos assimilavam a melodia. ‘E aí que tal?’. Aí o Silvio disse: ‘Tá na mão! Deixa comigo!’. E se responsabilizaram em cantar e subiram no carro. Passaram o som e tudo e o David lá com eles. Vou repetir: David, Ademar Carneiro, Silvinho e Magé, os quatro em cima do carro. O David disse assim: ‘Inicia cantando!’, gritou de lá. O Ademir era o diretor de bateria, como aqui a gente tem a prática de colocar a bateria colada no carro som, a bateria ficou colada no carro som; ele pegou o microfone e começou a cantar. E ele (David) ‘Vai-te embora Ademir!’. O Admir lá embaixo, e aí ele (Ademir) olhou para cima e perguntou: ‘Já?’. Aí ele (David Miguel) disse: ‘Solta!’. Quando ele soltou, o David Miguel deu um grito pra ele: ‘Vai meu filho!’. O Ademir deu o grito de guerra dele: ‘Ha, hai!’. Aí o Silvinho: ‘Nossa Senhora!’. Mas assim, não cantaram uma frase. Eles estavam na avenida e foram passear sem cantar uma palavra. Cara! Eu choro de tanto rir. E o Ademirzinho coitado, cantando o samba sozinho lá em baixo com cavaco e violão e largou a bateria a Deus. (SILVA, A., 2017, p. 7).

Com relação à negritude, em certos momentos Cabral (2017) chegou a ouvir algumas frases de pessoas que achavam estranho ele se acompanhar de amigos e, principalmente, amigas de tez clara. Frente a isso ele respondia de forma cordial, jamais tomando atitudes agressivas, dizia também que não tinha culpa de ter nascido com aquela melanina, “ele era brasileiro e falar da escravidão negra era coisa do passado”:

Ele achava era graça ‘Isso é para quem pode! Tu não podes, fica na tua entendeu?’ Tanto que, a gente ia pro samba, tinha lugar que a gente ia pro samba e ele entrava e anunciavam. Ele ia na frente e a gente ia atrás e anunciavam no microfone ‘Ei David Miguel! Tem branca na senzala!’. (CABRAL, 2017, p. 9).

Por conta desta postura parece que David Miguel não levava em conta a intolerância e o preconceito racial, mas eles aconteciam. Acredita-se que o grande constrangimento racial que David Miguel sofreu aconteceu por parte do seu sogro, pai de Mundica, que era branco, “Tanto que, depois o meu avô se afastou. Quando a mamãe casou, ele se afastou! Só quem frequentava a casa da minha mãe era a minha avó, a vovó Maria, que era a mãe da mamãe; ele se afastou por completo.”. (SANTOS, Regina dos, 2017, p. 3).

⁴⁷ Antônio Carlos Ferreira Guimarães.

Este fato nos remete à discussão sobre intolerância, racismo e preconceito racial que por certo fizeram parte da vida deste compositor. Com relação a este contexto, é certo que vivenciamos uma realidade que é destacada nesta citação:

O preconceito e o racismo na sociedade brasileira e manauara tomam características que favorecem a exclusão dos afro descendentes, sem que, contudo isto ocorra de maneira explícita, trata-se de mais uma configuração da violência, é a invisibilidade naturalizada e difundida no meio da democracia racial. (SILVA; FERNANDES apud SAMPAIO, 2011, p. 241).

Percebe-se que David Miguel vivenciou situações que poderiam se configurar como preconceito racial ou racismo e que poderiam corroborar como uma situação social inquestionável:

Falar da população afro-descendente no Brasil representa analisar a situação de uma maioria de pessoas, que tiveram seus ancestrais retirados de seus espaços de vivência, despidos de sua língua, hábitos e costumes. Estas pessoas foram destituídas de sua identidade pessoal e coletiva para serem escravizados. Já sem a posse de seus corpos e vontade foram menosprezados e legaram aos descendentes um estigma que os afastou durante anos de oportunidades de inclusão em espaços sociais com nível e qualidade de vida adequados aos seres humanos, independentemente de sua classe ou situação social. (SILVA; FERNANDES apud SAMPAIO, 2011, p. 241).

Com relação aos seus hábitos, a filha Karina discorre que ele gostava de se apresentar bem vestido e os amigos sabiam disto. Ele tinha preferência pela cor branca na indumentária. “Ele ganhava assim, blusa branca; ele gostava de andar de branco e ele ganhava muito essas coisas.”. Também gostava de chapéus e os usava com grande frequência. “Ele gostava, ele ganhava muito. Como as pessoas sabiam que ele gostava, ele ganhava muito chapéu”. (SANTOS, Karina dos, 2017, p. 4). Este registro fotográfico é de um chapéu que ficou como lembrança na casa da amiga Maria de Fátima Silva (Fatinha):

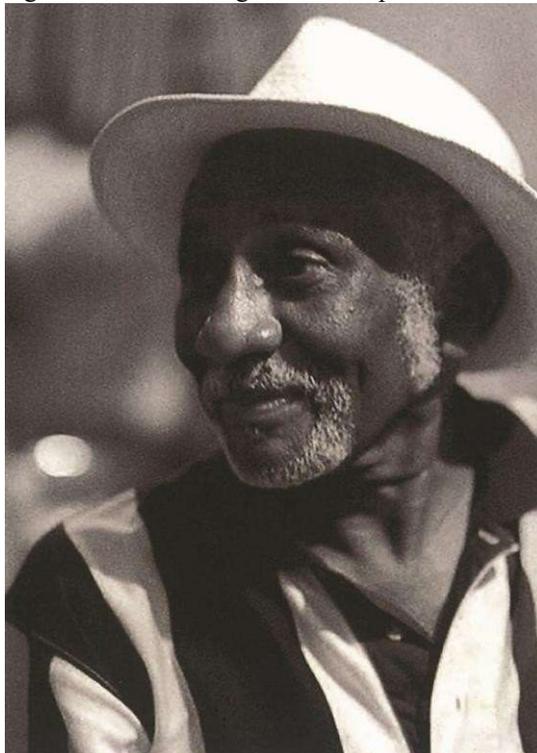
Figura 17 – Chapéu de David Miguel.



Fonte: Acervo Maria de Fátima da Silva (Fatinha).

O chapéu fazia parte da sua indumentária. Eis uma foto com este acessório:

Figura 18 – David Miguel com chapéu.



Fonte: Acervo Karina dos Santos.

Um cidadão simples em seus hábitos cotidianos em relação à alimentação não tinha grandes preferências, comia de tudo, mas gostava particularmente de banana, maniçoba e caruru segundo o que informou a filha Regina dos Santos (2017). O caruru era feito com peixe frito. Pela manhã Mundica fazia “batida de mamão, abacate” e “gemada”, o que provocava comentários provocativos referentes ao seu lado “mulherengo” por parte dos seus amigos.

Seu gosto musical era eclético. Regina dos Santos (idem) relembra que, além de samba gostava das músicas do Lobão⁴⁸. Aos sábados, bebericando rum enquanto Mundica cozinhava, quase que obrigava os filhos a ouvir Cartola, Lamartine Babo e outros. Os amigos tinham conhecimento deste gosto eclético. David falou destas preferências para um jornal local:

Eu gosto de Chopin, de Bach eu acho que a música é universal, que sendo composta é linda (...) Minha escola é Noël Rosa, Lupicínio, Geraldo Azevedo que eram caras que faziam músicas calcadas em acontecimentos. Gosto do Paulinho da Viola, gosto do Gil, do Caetano, fora o menino de Madureira que nós perdemos agora, o Roberto Ribeiro. Entre os sambistas de Belém gosto do Luz e Sombra e do Suvaco de Cobra,

⁴⁸ João Luis Woerdenberg Filho, carioca nascido em 11/10/1957. Cantor, instrumentista e compositor, um dos grandes e polêmico artista de sua geração “um dos mais cultos compositores de origem pop-rock.” (DICIONÁRIO HOUAISS ILUSTRADO, 2006, p. 409).

Desses grupos novos de pagode, adoro o Fundo de Quintal. (O LIBERAL - CARTAZ, 20-02-1996, p. 2).

Seu eclético gosto musical faz parte das memórias do amigo Pedro Paulo Amaral Costa (Pepê), também compositor:

o David até onde eu sei, ele gostava de músicas boas independente do gênero. Agora o gênero de predileção dele era o samba. Agora, se a gente tocasse um Milton Nascimento ele parava para ouvir com toda atenção, aplaudia e elogiava, dizia que era muito boa, de acordo com o estado dele no momento. Ele não se fechava no mundo do samba. Ele gostava de música boa. (COSTA, 2017, p. 5).

A humildade também se fazia sentir na área da música e se revela em alguns fatos da sua vida. Eis um exemplo relacionado ao período de dois anos em que morou no Rio de Janeiro:

eu chegava lá no Capela, no fim da Cinelândia, entrando pra Lapa, me sentava, pedia minha cervejinha e ficava olhando, mas muito distante daquelas figuras importantes. O garçon é que me apontava os cobrões que chegavam, ele dizia ‘esse é o gaúchão, o Lupiscínio Rodrigues’ e eu ‘meu Deus do céu, eu adoro esse cara, eu acho as músicas dele tão bonitas’. (...) Meu Deus do céu! Eu tinha vergonha de mostrar o que eu fazia porque eu achava que era uma tremenda besteira... (O LIBERAL – CARTAZ, 20-02-1996, p. 2).

David Miguel por seus méritos, recebeu homenagens ainda em vida, conforme Oliveira (2006): em 1998 lhe foi outorgado o título de *Honra ao Mérito* pela *Câmara Municipal de Belém* e em 1999 foi homenageado também pela *Assembleia Legislativa do Estado do Pará*, também com o título de *Honra ao Mérito*.

David Miguel tinha sonhos que o levaram a certo empreendedorismo. Um destes foi a fundação da *Academia do Samba*, em Belém do Pará, em 16 de outubro de 1997⁴⁹. A fundação foi publicada em jornal local com o seguinte título: *Samba ganha academia*. O jornal publica que entre os objetivos da Academia o mais importante era o resgate do carnaval paraense. A diretoria fundadora é noticiada nesta mesma matéria do jornal:

O presidente de honra da Academia é o sambista David Miguel dos Santos, 71 anos, 60 dos quais dedicados ao ritmo. Na vice presidência está o imortal Herivelto Martins e Silva. E o diretor cultural é o Guilherme Tadeu. O diretor de acervo é Walcir Monteiro, o diretor de divulgação é Fernando Gogó de Ouro. Na primeira secretaria está a antropóloga Maria de Nazaré Paes de Carvalho. Na segunda secretaria o imortal Carlos Alberto Elleres, o mestre Carlos. E o tesoureiro é André Avelino da Silva. (O LIBERAL – CARTAZ: 19-4-1998).

⁴⁹ Não obtive notícias referentes ao período em que esta Academia funcionou e nem quando encerrou suas funções (N. A).

Figura 19 – David Miguel com membros da Academia Paraense do Samba.



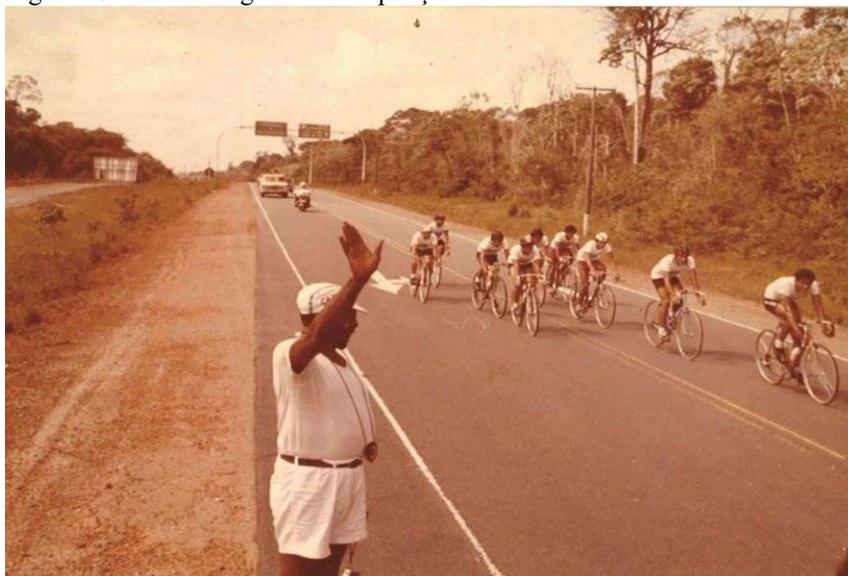
FUNDAADORES - Membros da Academia Paraense do Samba
 Fonte: O Liberal 19 de abril 1998 – Cartaz, p. 7.
 Acervo Regina dos Santos.

Enquanto tinha seus membros inferiores íntegros David Miguel elegeu a bicicleta como meio de transporte. (Cf. CABRAL, 2017) e chegou a dirigir a Federação Paraense de Ciclismo:

Foi uma surpresa quando ele foi eleito no sindicato não sei o que dos ciclistas, foi presidente do movimento de bicicleta. Ele já não podia andar de bicicleta porque ele já estava com problema muito sério na perna (CABRAL, 2017, p. 6).

Neste registro David Miguel coordena uma competição nesta modalidade esportiva:

Figura 20 – David Miguel em competição de ciclismo.



Fonte: Acervo Regina dos Santos.

Com respeito à sua religiosidade, que para muitos que o conheciam era exclusivamente católica, de acordo com as informações da filha Regina dos Santos (2017)

veio a se conhecer que extrapolava o catolicismo. Guardava em sua pasta várias gravuras de santos, porém se comportava como um ecumênico: Tudo parece que começou quando Mundica passou a frequentar os terreiros de candomblé e ele a acompanhava, como se percebe neste depoimento:

Ogum e Iemanjá. Ela...todos os rituais, todas as festas que tinha dentro, que ele sempre acompanhou ela para essas coisas. Era eu e ele que acompanhávamos ela. Ela primeiro foi da Umbanda, depois ai ela entrou pro Espiritismo depois que ela largou o Catolicismo, que a mamãe foi católica. Depois ela foi umbandista, depois ela foi espírita, aí engrenou pro Candomblé... o papai só tinha fé! Ele era um homem de muita fé... ele gostava de tudo quanto é religião. Ele fez umas toadinhas assim que a mamãe recebia...ele fazia umas musiquinhas assim pros caboclinhos... ele gostava de Santo Expedito, ele gostava de Iemanjá, gostava... o papai dizia que, se ele fosse convidado para ir lá numa igreja evangélica ele ia, porque a fé estava nel ... ele adorava Candomblé e Umbanda. Ele era frequentador assíduo. Toda terça feira a mamãe ia e ele acompanhava, e ela falava com a Dona Jurema, ela recebia, o caboclo Pena Verde e o caboclo Flexeiro. (SANTOS, Regina dos, 2017, p. 10-11).

A umbanda e o candomblé exerceram forte influência em David Miguel ao ponto de lhe provocar receio com respeito às possíveis “peias” que poderiam ser dadas pelos caboclos em consequência do seu comportamento transgressor. A filha Regina revela:

Ai que ele saísse da linha! Eles mandavam recado para ele. É porque ele andava muito com negócio de mulher... Os caboclos só mandavam... Olha! Toma cuidado, que um dia desses tu vais ser descoberto e tu vai levar uma peia! Ele tinha um pavor das peias, as peias dos caboclos que ela recebia e por isso que ele tinha medo. Tinha medo e tinha fé, que ele sabia que a Mundica era poderosa. (SANTOS, Regina dos, 2017, p. 8).

Figura 21 – David Miguel em um terreiro de Candomblé.



Fonte: Acervo Regina dos Santos.

Entre as “musiquinhas” que Regina dos Santos (idem) afirma que David Miguel compôs para os caboclinhos, consta na lembrança um ponto para a “caboclinha” que se

autodenominava *Beneditinha*: “De vez em quando ele pegava um lápis, ele escrevia e dizia: ‘Olha! Eu fiz um pontinho aqui pro caboclinho!’. Que ele gostava muito dessa caboclinha.”. (SANTOS, Regina dos, 2017, p. 10). Eis a letra deste “ponto”: *Eu me chamo Beneditinha vim aqui para dançar... Vim juntando as pedrinhas... Vim juntando as pedrinhas... para até aqui chegar... La’, lá, lá...⁵⁰*.

O candomblé é uma religião de matriz africana praticada no Brasil e tem uma fundamentação complexa:

o fato de na África Ocidental todos os atos do dia-a-dia regerem-se por vontade natural, o que subordinava os homens a constantes encantamentos e sortilégios, levou os africanos a desenvolverem um complexo ritual de vida que exigia, para praticamente cada ação desempenhada, uma invocação especial, através de cantos ou danças. (TINHORÃO, 2008, p. 123).

É certo que ele tenha participado efetivamente destes rituais juntamente com Mundica, embora não fizesse comentários a este respeito⁵¹. Em tempo, é necessário se ter conhecimento que não existe uma obrigatoriedade por parte dos afrodescendentes em ter como opção as religiões de matrizes africanas (o Brasil é um país laico), a filha Regina inclusive, refere que havia frequência à missa dominical por parte da família e que grande parte da população dita branca também professa estas religiões⁵². É provável que, as questões relativas ao preconceito e à intolerância (que são do conhecimento público e noticiadas pela mídia) em relação a estes rituais, fizeram com que David Miguel não comentasse esta participação e poucos tivessem conhecimento desta religiosidade.

Com relação à saúde, a filha Regina dos Santos (2017) refere que uma patologia cardíaca possivelmente congênita acompanhou David Miguel em sua trajetória de vida, e por conta disso tinha falta de ar e fazia acompanhamento permanente com check-up e medicação específica. Alguns amigos tinham conhecimento desta patologia cardíaca: “Eu sempre soube que ele tinha um sopro no coração, tanto que, nós tínhamos um amigo, o doutor Serra, José Serra, que era quem cuidava do coração dele. Em homenagem a este tratamento ele fez até um samba.”⁵³ (CABRAL, 2017, p. 3).

⁵⁰ Mundica cantou (com voz trêmula pela idade) este *ponto* em sua entrevista realizada em 23/01/2017. (N. A).

⁵¹ Oliveira (2006, p. 266) registra que David Miguel “nunca se sentiu atraído pelos terreiros de umbanda”. (N. A).

⁵² Segundo os últimos dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), 47% dos adeptos das religiões afro no Brasil são brancos... Disponível em: www.folhavoria.com.br > caminhos-de-fe > 2014/11/30.

⁵³ O título deste samba é *Hospital em Casa*. Este samba faz parte do CD: *David Miguel – Projeto da Gente vol.1*. (N.A.).

A doença que debilitou e levou David Miguel ao óbito no entanto, foi a diabetes⁵⁴. Regina dos Santos (2017) relembra o início desta doença e o triste momento em que alguém da sua casa percebeu que “havia muita formiga no banheiro” e ao fazer exames se comprovou que David Miguel estava diabético.

Mesmo sabendo dos riscos, David pouco caso fazia da doença. Ignorava seu estado de saúde e tomava atitudes que comprometiam gravemente sua situação já debilitada:

ele era uma pessoa maravilhosa! Agora, era muito rueiro, dava muito trabalho. Ele bebia! Às vezes em casa ele ficava escutando o Clube do Samba, que ele gostava muito e ele ficava triste. Ai eu dizia: ‘ Bem! Você está triste, está com saudades dos seus filhos?’ (...) ‘ Bem! Porque você não vai lá’ com seus filhos?’. ‘ É mesmo né filha?’. Telefonava, chamava um taxi, em vez de ir pra lá, ele ia lá pro Quem São Eles encher a cara. Quando dava fé, chegava gente: ‘Ei Nazaré! O David está internado, doidão. A pressão subiu!’ Já estava internado. Sorte que tinha uma doutora que bebia com ele, que gostava dele, internava ele. Arranjavam dinheiro, internavam ele até resolver, porque ele estava sem documento. Ai eu ia pra lá. Uma vez cortaram a roupa dele, porque ele já estava com aquela perna mecânica dele, que ele já tinha amputado a perna. (LOBO, 2017, p. 4).

Muitos amigos lamentam os rumos que David Miguel tomava em suas atitudes e que o levaram a perda da perna direita em dezembro de 1993. Proença faz inclusive um pequeno apanhado das possíveis causas que podem ter contribuído para este triste acontecimento:

isso poderia ter sido evitado, mas ele era descontrolado, não sei se ele se desiludiu com alguma coisa...igual aquele negócio do desaparego, sabe? Ele não ficou assim: ‘Eu vou me tratar para não perder a perna. Tô correndo risco que me aconteça alguma coisa’. Não! O médico falava: ‘Não pode beber! Não pode fazer isso! Não pode fazer aquilo!’. Ele ia fazendo, ia fazendo, ia fazendo. Perdeu a perna e continuou. (PROENÇA, 2017, p. 7).

Os fatos acontecidos com David Miguel e que culminaram com a amputação da perna direita até o joelho são narrados também de maneira profundamente dolorosa por seus familiares:

ele vivia no Quem São Eles com aquele sapato fechado quando chegava o carnaval, todo tempo, e criava aquele calo seco. Ele era diabético e esse calo seco inflamava. A primeira vez ele se internou, fazia curativo, passou um tempão, tratou e ficou bom. Depois, quando ele teve de novo com sapato apertado, criava de novo o calo. Que a diabetes dele era forte, que ele saia pro Quem São Eles para beber, comer aquelas feijoadas. Ai o dedinho dele inflamou ‘Vamos pro hospital!’ ‘Vocês querem se ver livres de mim! Eu não vou!’ Ele mesmo fazia o curativo. Aquele sapato dele de pano chegava exalar. (LOBO, 2017, p. 4).

Antes da amputação da perna houve a amputação do dedinho do pé direito, conforme relato de Regina dos Santos (2017). No entanto, devido a evolução do processo infeccioso, a

⁵⁴ Diabetes Mellitus é uma doença caracterizada pela elevação da glicose no sangue (hiperglicemia). Pode ocorrer devido a defeitos na secreção ou na ação do hormônio insulina que é produzido no pâncreas, pelas chamadas células beta. A função principal da insulina é promover a entrada de glicose para as células do organismo de forma que ela possa ser aproveitada para as diversas atividades celulares. A falta da insulina ou um defeito na sua ação resulta portanto em acúmulo de glicose no sangue, o que chamamos de hiperglicemia. Disponível em: <https://www.endocrino.org.br/o-que-e-diabetes/>. Acesso em: 01 nov. 2017.

solução foi a amputação da perna direita⁵⁵. Após a cirurgia e da alta hospitalar ele demonstrou uma mudança no emocional que Regina dos Santos (idem) assim relata:

Ficou abalado, porque a perna dele era o meio que ele ia... Mas logo ele se recuperou. Porque ele era muito evoluído espiritualmente, ele recuperou rápido. Ele passou uma semana sem ver ninguém, porque quando souberam que ele amputou a perna e os amigos foram pro hospital o médico tratou de colocar uma placa na porta que a entrada estava proibida, porque ele estava se recuperando daquele baque, porque ele pulou uma fogueira, porque era pra ele ter morrido nesse momento. (SANTOS, Regina dos, 2017, p. 6).

A mudança de humor não demorou muito tempo, e nem mesmo a sua grave situação de amputado tirava o seu bom humor. Após a saída do hospital David Miguel tomou conhecimento através de uma das filhas que a infecção tinha sido tão grave que em um determinado momento o médico responsável pensou na possibilidade de ter que lhe amputar o pênis. Esta filha fez o seguinte apelo ao médico: “Pelo amor de Deus doutor, se o senhor tiver que amputar o pênis, mate logo, que ele não vai resistir!”. David Miguel ao saber do ocorrido jocosamente comentou: “Taí minha filha! Você foi uma pessoa que soube lidar com a história! Você fez o certo: não deixasse cortar!”. (SANTOS, Regina dos, 2017).

O comportamento de David Miguel após a amputação da perna é objeto de comentários por parte de seus amigos. Para eles, David lhes deu uma lição de vida:

O que me marcou realmente no David foi a vontade de viver que ele tinha e a vontade de ter momentos alegres. Então, quando ele adoeceu, não interessa o estado que ele estava, não interessava. Ele pegava a bengala quando ele já estava na fase da amputação e saía com a gente, com a bengala e tudo. Ele tinha que estar no meio, tipo urubu do Ver o Peso, no meio do pitiú. Então, isso pra mim foi como um exemplo de vida e vontade de viver e de ser feliz, aproveitando todos os momentos possíveis. Não interessava se ele estava bem, se não estava, ele queria estar ali, ele queria ter momentos alegres. Isso pra mim foi o que ficou marcado, porque geralmente quando as pessoas adoecem elas se aquietam, entram em depressão e acabam indo embora antes do tempo. (COSTA, 2017, p. 6).

Após este difícil processo David Miguel passou por um período de adaptação. Seus inúmeros amigos se mobilizaram no sentido de lhe proporcionar tratamento adequado e a compra de uma perna mecânica. Desta forma realizaram um show na quadra da *Associação Cultural e Carnavalesca Império de Samba Quem São Eles*, show este que foi publicado em um jornal local com a seguinte manchete: *Show no Quem São Eles para fazer David Miguel voltar ao samba:*

como ele não tem muitos recursos, é aposentado, um grupo de amigos realiza, amanhã dia 30 a partir das 12.00h um show com vários artistas da terra que será todo revertido para o tratamento do sambista. O evento será na sede da Agremiação Carnavalesca “Quem São Eles”. No show vão se apresentar os músicos: Walter Bandeira, Alcyr Guimarães, Pedrinho Cavallero, Eduardo Dias, além de grupos

⁵⁵ Não obtive dados referentes ao dia desta amputação. (N. A).

como Luz & Sombra, Manga Verde, o grupo de chorinho do Gilson, entre outros. (O Diário do Pará – D – 29-1-1994).

Figura 22 – David Miguel após a amputação.



Fonte: Diário do Pará, 29/01/1994.
Acervo Regina dos Santos.

Logo após ter conseguido se locomover David voltou aos velhos hábitos. O fato é que o sambista não se entregava à sua sina, continuava saindo com os amigos, bebendo, cantando suas músicas e voltando para casa pelas madrugadas como se nada tivesse acontecido:

depois ele já foi evoluindo a questão das pernas, que a primeira perna era dura, não tinha como se movimentar. Ai o Jordy conseguiu pra ele ir pra Brasília. pro Sara Kubitschek pra fazer o tratamento, pra colocar uma que movimentasse o pé, porque a amputação foi até no joelho, então dava pra ele movimentar, e foi com essa que ele morreu. Mas às vezes ele ia pros sambas dele e ele tirava essa perna. Ai procurava a perna do David. 'Cadê a perna do David?'. Ai já ia pra casa sem a perna; tinha que voltar para pegar essa perna. Lá no bar do Gilson isso aconteceu inúmeras vezes. (SANTOS, Regina dos, 2017, p. 7).

Alcyr Guimarães, comentando aspectos singulares da personalidade de David Miguel relembrou que:

Era uma pessoa daquelas que... eu acho que Deus olha lá de cima e diz assim: 'Olhe! Eu vou fazer um homem de bem'. E aí o David Miguel tava lá encostado, e ele disse: Olha! Vai ser esse aqui'. Apontou e disse: 'Pronto! Vai e cumpre teu destino!'. (GUIMARÃES, 2017, p. 6).

Com o passar do tempo e devido ao modo de vida que levava, a saúde foi aos poucos se deteriorando. Regina dos Santos (2017) recorda com muita emoção que ele começou a

apresentar crises parecidas com epilepsia, mas ‘que eram outra coisa’. Ficava gelado e inconsciente e, em uma dessas crises ele ficou em estado crítico:

fomos pra lá pra casa dele. Quando nós chegamos lá ele estava lá quase que nem podia entrar no carro. Estava com uma feição assim... Ai conseguimos colocar ele no carro e levamos ele pra Beneficente e daí ele não voltou mais. Deu problema de pulmão lá dentro do hospital. Começou a aparecer uma tosse, uma tosse. Ai o médico viu que ... ele chegou a desfalecer totalmente e eu pensei que estivesse morrendo, estava só eu e minha irmã Conceição, que a Nazaré tinha saído para pegar roupa lá na casa dela. (SANTOS, Regina dos, 2017, p. 8).

A filha Regina também lembra que, no quarto, após ter recobrado a consciência em determinado momento, ele passou a comentar a sua vida, inclusive confessando que ele tinha cometido muitos erros, mas que “Raimundinha sempre foi o amor da vida dele.”. Depois desta confissão ele foi perdendo a consciência.

As filhas se desesperaram. Regina frente a esta situação tomou uma atitude: “Eu tive que subir na cama e começar a bater e gritar, chamar ele pra ele retornar, e quando ele retornou ele me esculhambou, que ele estava num lugar lindo e maravilhoso que não era para eu ter chamado ele.” (SANTOS, Regina dos, 2017, p. 8).

O doente parece que possivelmente teve uma visão extra-sensorial como pode se perceber na declaração dele: “Minha filha! Para quê que você foi me chamar? Eu já estava caminhando, eu estava num lugar tão lindo! Vocês não têm noção desse lugar!”. Desta experiência ficou para a filha uma certeza: “Eu sempre tinha as minhas dúvidas, mas agora eu tenho certeza que existe uma outra vida lá, que o David Miguel trouxe a resposta. (SANTOS, Regina dos, 2017, p. 9).

Dias depois David entra em coma. Os rins pararam de funcionar e houve a necessidade da diálise e UTI. Nas visitas os parentes tentavam se comunicar com ele como relata a filha Regina:

Ai, colocaram aparelho nele, que ele não podia mais falar porque ele estava todo entubado, a gente só via a reação dele através das lágrimas. Eu participei da vida dele toda. (...) Ai ele... a gente chegava, conversava com ele: ‘Papai como é que está reagindo? O senhor vai sair dessa!’. Dava força pra ele. Ele só fazia lagrimar, as lágrimas escorrendo no rosto dele. E assim foi uma semana. (SANTOS, Regina dos, 2017, p. 9).

Durante sua convivência com a segunda companheira, Nazaré e a filha desta união, Karina, ele já demonstrava uma excessiva preocupação com a morte, ao ponto de separar a roupa com que seria sepultado: “Olha! Essa roupa aqui é pra quando eu morrer!”. Era uma calça branca que ele adorava.... O sapato branco tinha que ter, Deus o livre!. E aí a gente vestiu ele do jeito que ele queria, todo de branco, com chapéu.”. (SANTOS, Karina dos, 2017, p. 4).

Além da indumentária escolhida para o funeral o compositor jurunense fez um pedido para sua última companheira: “Eu quero morrer na rua, assim numa roda de samba, eu quero ser feliz, isso vai ser a maior alegria. Quando eu morrer eu quero o meu corpo lá no *Quem São Eles* rodeado de flores e tocando aquele surdo bum-bum. Ah! A coisa mais linda que eu vou achar!”. (LOBATO, 2017, p. 5).

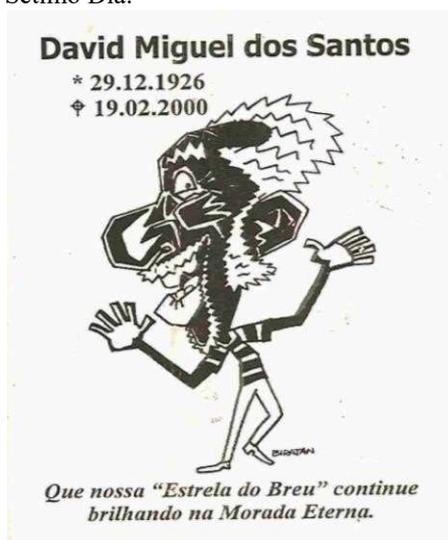
Muitos amigos relembram com muita tristeza os últimos momentos do convívio com o sambista e também a forma diferenciada do seu funeral, como convém a um sambista de fato:

estava doente, já tinha sido internado outra vez, já tinha voltado.(...) Ele estava se sentindo mal, conversamos um pouquinho. Levei o CD que ele não tinha autografado. Eu disse: ‘Autografa pra mim David!’. E David já com certa dificuldade (que se nota na caligrafia já tremida), ele não estava bem... Pra mim acho que foi o último CD que ele autografou. (...). Foi muito bonito o velório dele, chapéu, um monte de homenagem, o povo lá fora enchendo a cara e fazendo música pra ele. (...) Tinha um surdo, e o pessoal entrou no cemitério com a marcação de um surdo; os amigos, a marcação do surdo e o caixão atrás. E o David foi enterrado. (SILVA, Maria, 2017, p. 4).

David Miguel vai a óbito em 19 de fevereiro de 2000. No velório e sepultamento se concretizaram seus pedidos:

quando ele morreu, levaram o corpo dele lá pro Quem São Eles; botaram no meio do salão. Foi o Edmilson, foi todo mundo, aí foram os colegas, foram tocar aqueles sambas dele, aquelas músicas tristes que eu nem gosto de lembrar. Em vez de alegria dá vontade de chorar por causa daquelas músicas. Todo mundo tocando e tocando aquele surdo bum-bum, foi a coisa mais linda. Era coroa, coroa, coroa e as bandeiras de todos os clubes em cima do caixão. (LOBATO, 2017, p. 5).

Figura 23 – Lembrança da Missa do Sétimo Dia.



Fonte: Acervo Regina dos Santos.

Um fato curioso se destaca neste final da vida de David Miguel. Ao ser sepultado, tomou-se conhecimento que, sua sepultura ficara próxima à do seu grande e talvez maior

amigo: Ruy Paranatinga Barata: “Enterramos, e na hora de enterrar foi descoberto que a sepultura dele fica do lado da sepultura do Ruy Barata. Estão enterrados lado a lado! Não parece, mas é verdade, está lá!” (CABRAL, 2017, p. 13).

E assim, David Miguel e Ruy Paranatinga Barata ficaram unidos na amizade, na música, na ideologia política, na boemia e na morte.

O rum te levou prá lá do céu

*O Sol já estava de fora
Foi a hora que cheguei
Deitada fingias dormir
Desse jeito te encontrei
Não passou nenhum minuto
E começou a discussão
Juntando pessoas curiosas
Na porta do meu barracão
Não adiantou os argumentos
Você não deixava eu falar
Dizias que era tudo boemia
E não ias acreditar
Sem poder me explicar
Ou sequer tomar café
Peguei o dinheiro da despesa/
Botei em cima da mesa
E tratei de dar no pé*

(Amanhecendo - David Miguel)

O texto acima talvez seja o mais representativo de um dos aspectos comportamentais do compositor David Miguel, a boemia. Há quem diga que a vida artística está indissolivelmente atrelada à boemia, e historicamente se tem conhecimento que desde tempos imemoriais a vida de um artista apresenta diferenças em seu comportamento, ou seja, os artistas, ou parte deles, são boêmios.

A palavra boemia⁵⁶ é um substantivo feminino que designa uma pessoa que “não respeita regras”. Pessoa de vida livre que se diverte e bebe em companhia de amigos. Etimologicamente esta palavra provem da língua francesa – bohême ou bohème. A boemia foi imortalizada pela composição musical de Charles Aznavour⁵⁷:

⁵⁶ Disponível em: <https://www.dicio.com.br/boemia/>. Acesso em: 08 set. 2017.

⁵⁷ Charles Aznavour cantor francês de origem armênia, também letrista e ator. Shahnour Vaghinagh Aznavourian mais conhecido pelo seu nome artístico de Charles Aznavour nasceu em Paris, a 22 de Maio de 1924 e faleceu em 1/10/2018. Disponível em: <https://www.letras.com.br/biografia/charles-aznavour>. Acesso em: 18 out. 2018.

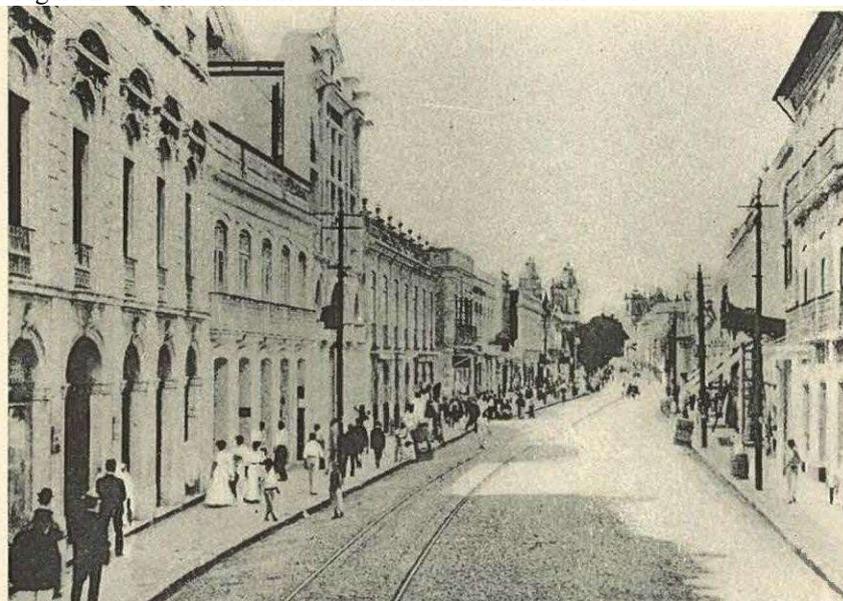
*A boêmia, a boêmia
 Isso quer dizer a gente era feliz
 A boêmia, a boêmia,
 Nós comíamos um dia sim,
 Um dia não ...⁵⁸*

Em Belém do Pará a boemia tem seu início ligado à Belle Époque. Segundo Dias Júnior (2011) este foi um período em que Belém apresentou grande crescimento e modernização urbana por conta da economia gomífera:

a vida noturna de Belém no início do século XX também foi bastante movimentada, a constante presença de visitantes estrangeiros e homens de negócio favoreceram o surgimento de vários rendez-vous, casas de encontros íntimos espalhados pela cidade que tinham dentre suas principais atrações as meretrizes francesas, trazidas para a Amazônia para alegrar os regozijos amorosos dos ditos negociantes. Os cabarés, bares, cafés e botequins começavam a se espalhar pela cidade atraindo os mais diversos tipos de frequentadores das mais diferentes classes sociais. (DIAS JUNIOR, 2011, p. 2-3).

A cidade de Belém na Belle Époque apresentou crescimento nas áreas da arquitetura, saneamento e outros serviços públicos, demonstrando um certo requinte, como se percebe nesta foto, onde o traçado urbano da cidade revela uma ampliação e modernização das avenidas do centro da cidade. A foto a seguir comprova o requinte e o traçado de uma rua desta Belém da Belle Époque:

Figura 24 – Rua Conselheiro João Alfredo – Belém 1908.



Fonte: Penteadó (1968a, p. 147).

⁵⁸ La bohème, la bohème / Ça voulait dire on est heureux / La bohème, la bohème / Nous ne mangions qu'un jour sur deux (...). Tradução Magalene Rayol Gaspar.

Os locais da boemia em Belém do Pará se estabeleceram inicialmente mais na periferia, como sugere Dias Júnior:

como a maioria dos bairros periféricos de Belém não dispunha, em meados do século XX, de uma infra-estrutura (sic) eficiente, como serviços de saneamento, segurança, transporte, educação e principalmente de lazer, foi comum nesses lugares o surgimento de espaços de diversão variados. Era fácil se encontrar nas periferias campos de futebol, sedes de clubes e associações de rua, currais de boi bumbá, terreiros de religiosidade afro-brasileira e as casas de festas noturnas: gafieiras, boates, cabarés e bordéis que serviram como lugar de diversão de diversos segmentos sociais da cidade. (DIAS JUNIOR, 2011, p. 4).

Já mais recentemente, nos anos 80 e 90, o jornalista Edgar Augusto Proença ressalta em matéria publicada na Revista Leal Moreira (5/12/2013) que a boemia pontificava pelas conversas onde se trocavam ideias mais do que nos dias atuais quando os telões, os celulares, os tablets e as câmeras fotográficas ocupam os momentos onde antes havia maior interação social e cultural. Havia diversos locais onde os boêmios paraenses se divertiam, entre esses, o *Bar Teatro Maracaibo*⁵⁹, o *Bar do Parque*⁶⁰, a *Casa do Choro*⁶¹, a *Adega do Rei*⁶².

⁵⁹ O Bar Teatro Maracaibo ficava na avenida Alcindo Cacela, entre a rua João Balbi e a avenida Governador José Malcher. Nos tempos antigos, seu prédio, em forma de castelinho guardava a berlinda do Círio de Nossa Senhora de Nazaré (PROENÇA, 2013, p. 85).

⁶⁰ Bar do Parque – Atribuído ao arquiteto Francisco Bolonha, pelo estilo da edificação e pelo material nele utilizado. Suas características correspondem às do palacete residencial desse engenheiro (...) construído anos depois do Theatro da Paz. Nele se destacam as formas sinuosas das mãos-francesas em ferro fundido, de linhas Art nouveau (...). Desde que começou a funcionar, o quiosque passou – além do teatro – a vender entradas da casa de espetáculos. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/files/PDFs/Art_Nouveau_em_Belem.pdf. Acesso em: 11 set. 2017. Convém ressaltar que o Bar do Parque é um quiosque tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN e pela SECULT – Secretaria de Cultura do Estado do Pará, tendo em vista a sua importância histórica e cultural para a cidade de Belém. Localizado na Praça da República, construído na década de 1930, faz parte do complexo cultural do Teatro da Paz, na área central da capital paraense. De estilo *Art Nouveau*, símbolo da *belle époque* e dos tempos áureos da extração da borracha na Amazônia, além da arquitetura peculiar, o Bar do Parque representa um dos maiores redutos da boemia paraense, espaço de deliberação política e de manifestações sociais e culturais, de protestos por liberdade e democracia, confundindo-se com a própria memória e a história da metrópole da Amazônia. (LEVY, 2018, p. 40). Atualmente o bar talvez não tenha mais a antiga conotação “um dos maiores redutos da boemia paraense...”. Em seu artigo “Reforma do *Bar do Parque*, em Belém do Pará: dinâmicas de ocupação e repercussões.”, Tavares da Costa (2018) refere que o Bar do Parque durante sua existência foi frequentado por celebridades internacionais, destacando-se Simone de Beauvoir, Jean Paul Sartre, Walt Disney, Mário de Andrade e Clarice Lispector além de políticos, intelectuais e artistas paraenses que faziam do Bar seu local para inspirações. Aborda o artigo principalmente, o antes e o depois da reforma deste bar, visto que, ele foi fechado em 2016 e através de um edital da Prefeitura de Belém foi reformado, provocando diversos protestos, entre esses os gerados pela preocupação frente a uma possível descaracterização do espaço arquitetônico histórico. O polêmico projeto teve a assinatura do arquiteto Hélder Coelho. O bar que ela afirma ter sido construído em 1904 foi reinaugurado no início de agosto de 2018. Após a inauguração várias opiniões foram abarcadas pela pesquisadora, demonstrando que, houve uma descaracterização do local, antes tido com um espaço tradicional da boemia paraense. Esta constatação se deve entre outros motivos, pelo novo cardápio considerado pouco acessível às classes menos abastadas, fazendo com que o público não seja mais o mesmo. Antes um *locus* da boemia, atualmente o Bar do Parque se apresenta como um espaço onde famílias que transitam pela Praça da República e arredores procuram o local para o café da manhã ou lanches, afastando os moradores de rua e as prostitutas que, antes, à procura de clientes, elegiam o bar como ponto ideal. Esta nova forma adotada pelo bar se configura para alguns, como excludente. A alta dos preços cobrados, ressalta a pesquisadora, se deve à necessidade de implementar melhores serviços de higiene e segurança do local. Com tudo isso perdeu-se a aura romântica tão cantada pelos antigos frequentadores.

A vida de David Miguel é um dos exemplos que poderia corroborar a designação dada à boemia. Não são poucos os fatos que se tornaram conhecidos entre seus amigos, parceiros musicais e até por seus familiares e que atualmente fazem parte de diversos depoimentos das peripécias boêmias empreendidas por David Miguel.

A noite se transmuta em um cenário propício para a prática da boemia. A música, a noite, a lua, a bebida e os amigos compõe este cenário que faz com que seus adeptos esqueçam durante algumas horas de seus trabalhos, compromissos matrimoniais e dos seus cotidianos, muitas vezes repletos de dissabores.

Talvez pelo fato de ser um amante da música, da bebida, da lua, da noite, ou quem sabe, para dar uma breve pausa em uma atribulada vida, David Miguel se tornou um boêmio assumido. Em que pesem estes possíveis fatores, é quase certo que a música exercia poderosa influência nesta atividade. David Miguel vivia cercado de amigos e com alguns deles percorria assiduamente as noites de Belém. Um destes amigos e talvez o mais constante deles foi sem dúvida Ruy Guilherme Paranatinga Barata⁶³. Embora fosse também compositor, Ruy nunca fez parceria musical com ele.

Além do Ruy, David Miguel tinha outro amigo ligado ao carnaval: “O David andava inclusive com dois amigos meus, também já falecidos: o jornalista Euclides Bandeira, o Chembra, e o poeta Ruy Barata. Ruy Barata tem paradas notáveis com o David, eles chegavam e eu estava sempre presente.” (PROENÇA, 2017, p. 2). Ruy Barata (já idoso) é retratado nesta imagem:

Concluindo, Tavares da Costa ressalta a necessidade de um tempo para que se analise as consequências da reforma em toda sua plenitude não só relacionada à estrutura física mas a todo um contexto sociocultural.

⁶¹ “A Casa do Choro nasceu da necessidade de se ter uma casa pra gente tocar essas músicas e o Aldemir que gostava, além de gostar tinha o poder assim de levantar fundos Ele levantou uma importância em dinheiro e comprou uma casa no Jurunas, na Honório José dos Santos, lá perto do Rancho. então ali foi o primeiro quartel general que a gente chama – “do choro”. (RODRIGUES, 2017, p. 1).

⁶² A Adega do Rei inicialmente funcionou na década de 70-80 no jardim-garagem de um casarão na então Avenida São Jerônimo, atual Governador José Malcher. Seus proprietários foram Antônio Jorge Abelem e Cláudio Guimarães. Reunia profissionais e estudantes de esquerda entre esses Ruy Paranatinga Barata. Posteriormente passou a funcionar na União Espanhola. Disponível em: <http://memoriaabelem.blogspot.com/2016/01/os-casaroos-da-minha-vida-antonio-jorge.html>. Acesso em: 18 out. 2018.

⁶³ Será abordado em: Comunista e bedel (N. A).

Figura 25 – Ruy Paranatinga Barata.



Fonte⁶⁴: Belém nas mãos do povo.

David Miguel tinha várias parcerias na boemia, porém, seu parceiro mais constante foi sem dúvida Ruy Guilherme Paranatinga Barata, até o seu falecimento em 1990. Esta dupla vez por outra discutia alguns pontos de vista, mas logo a discussão cessava, principalmente quando Ruy ameaçava se estressar. Nesse momento David Miguel contemporizava: “Bom irmãozinho! Tenha calma, vumbora ver, analisar. Será que isso é preciso? Será que o negócio é esse mesmo?” E aquele se acalmava, nunca vi...” (CABRAL, 2017, p. 7).

Quando Ruy fazia algum comentário mais agressivo ou sarcástico, David Miguel logo intervinha: “Não Ruy! Mas pera lá Ruy! Pera lá!”. Ou quando a vítima do comentário era amigo de David Miguel, este dizia: ‘Ô Ruy! Não fala que ele é meu amigo!’”. (GUIMARÃES, 2017, p. 17).

Fatos pitorescos desta parceria são lembrados pelos amigos de ambos. Um destes fatos acontecido em frente ao Maracaibo é contado por Proença:

sextas feiras, ambos trajando branco, Ruy Barata e David Miguel enfeitavam o ambiente. Prosas regadas à cuba libre, só interrompidas para um compreensível e necessário xixi, que ambos não faziam no banheiro do bar e sim em duas frondosas mangueiras que ficavam à direita e à esquerda do prédio. Ruy por motivos óbvios, preferia a mangueira esquerda. David mesmo jogando no mesmo time político, optara pela direita. (PROENÇA, 2015, p. 1).

Entre os amigos da boemia se destaca também Francisca Edna de Melo Cabral, que participava de um grupo de intelectuais jovens. Embora fosse mais velho que a maioria do

⁶⁴ Disponível em: https://belemnasmaosdopovo.files.wordpress.com/2012/04/rui_barata. Acesso em: 23 out. 2018.

grupo, David Miguel invariavelmente nos fins de semana percorria os pontos da boemia paraense, se fazendo sempre acompanhar por este e outros grupos:

era um grupo que marcava no momento que nós éramos jovens e você sabe que os jovens não têm sossego, numa hora em que Belém era carente de grandes eventos. Então nós vivemos lançamento de livro, roda de samba, concursos de samba, festival de música. O David passou a concorrer e daí nós, mas pela nossa vivência social de amizade, de colegas, nós passamos a frequentar o mesmo grupo. Era aquele grupo que estava ligado à música e ao samba (...) A gente ia para Vigia, a gente ia para Mosqueiro, tanto que, nós tínhamos uma tradição: que o aniversário dele é dia 29 de dezembro, a gente pegava ele no dia 29 de dezembro de manhã e a gente rodava para qualquer lugar que a gente entendesse. (CABRAL, 2017, p. 2-3).

Com os amigos saía frequentando os pontos mais em alta naquele tempo, tendo ainda outros (as) parceiros (as) noturnos (as) que o acompanhavam, fazendo questão de dizer, segundo Cabral (2017), que gostava da companhia de “pessoas cultas, inteligentes e independentes financeiramente”.

de noite estrelada, podia estar chovendo, mas a gente saía, não era só eu não, eram várias pessoas. O David, ele gostava de congregar as pessoas, ele sozinho como ele dizia, ‘Eu sozinho... Eu não bombo, eu só bombo com muita gente!’. E realmente nunca se encontraria o David sozinho, a não ser que ele estivesse com um problema seríssimo ou se ele tivesse chegado mais cedo, estivesse esperando as pessoas, mas sempre era o David com círculo de pessoas. (CABRAL, 2017, p. 4).

Havia o grupo da boemia que ele intitulava Pastores da Noite, em alusão a um trecho da letra do samba-enredo “Paid’Égua”, composto pela ala de compositores do *Quem São Eles* (1986). Esse grupo, segundo Cabral (2017) frequentava o bar Maracaibo. David Miguel vivia rodeado de amigos e amigas. Eis um registro de um destes momentos de partilha com amigos:

Figura 26 – David Miguel com Nazaré Lobo e amigos.



Fonte: Acervo Karina dos Santos.

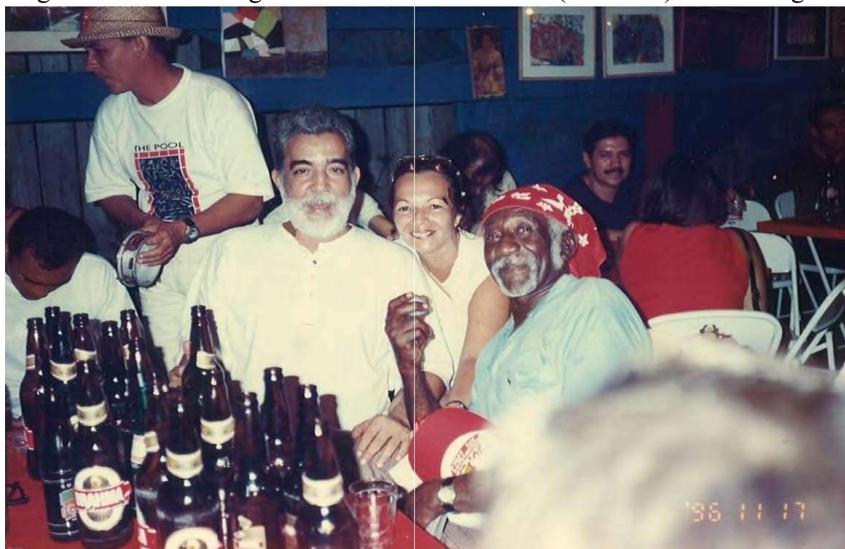
Nos locais da boemia que David frequentava com os amigos, ele tinha o prazer de cantar e mostrar sua produção musical. Estes locais não se limitavam à Belém, como afirma Cabral (2017) ele e seu grupo iam para Outeiro, Mosqueiro, Vigia, Bragança, entre outros, “A

gente sempre viajava, sempre estava saindo. Final de semana, quase todos os finais de semana durante já dois anos, no final dos anos de 90.” (CABRAL, 2017, p. 4). Um destes locais⁶⁵ ficou na memória desta amiga:

quando a gente sentava em baixo da castanheira era um tal de carregar cadeira por mais uma hora: cadeira, cadeira, cadeira. O pessoal dizia que, era a única castanholeira que deu um pé de cadeira, que todo mundo chegava reunia umas 15, 20 pessoas ali naquele entorno. Todo mundo batendo papo, cada um mostrando o seu trabalho e a minha referência era o David. (CABRAL, 2017, p. 6).

A Casa do Gilson⁶⁶ era um dos pontos que David Miguel frequentava com certa assiduidade. Rodrigues (2017) o proprietário, mais conhecido como Gilson, relatou que não conhecia David Miguel. Esse conhecimento aconteceu através do jornalista Euclides Bandeira, o Chembra⁶⁷, que um dia estando naquele local fez o seguinte comentário “Olha! O David Miguel, um grande sambista que nós temos aqui em Belém, ele quer cantar uma música, ele quer cantar um samba dele. Ai pronto! Aí, nasceu aquele convívio.”. (RODRIGUES, 2017, p. 3). No registro fotográfico a seguir David Miguel está na companhia do Chembra:

Figura 27 – David Miguel com Euclides Bandeira (Chembra) e uma amiga.



Fonte: Acervo Karina dos Santos⁶⁸.

Em continuação, Rodrigues lembra esses momentos de David Miguel em sua casa:

⁶⁵ Lamentavelmente a informante não lembrou o nome deste logradouro (N. A).

⁶⁶ Nós começamos a fazer nossas reuniões aqui... Isso aí... Aí começou a aparecer aquele pessoal que frequentava lá a casa, jornalistas principalmente, o pessoal ligado à arte. Começou a aparecer por aqui, era o Chembra. Os artistas à parte de um modo geral, começou a aparecer e descobriram o espaço (...) jornalistas e foi tudo “no boca a boca” e de repente surgiu a Casa do Gilson aqui. O pessoal de televisão começou a vir fazer matéria aqui e pronto. (RODRIGUES, 2017, p. 2). A Casa do Gilson comemorou 30 anos de fundação em 2017. (N. A).

⁶⁷ Euclides Bandeira Gonçalves.

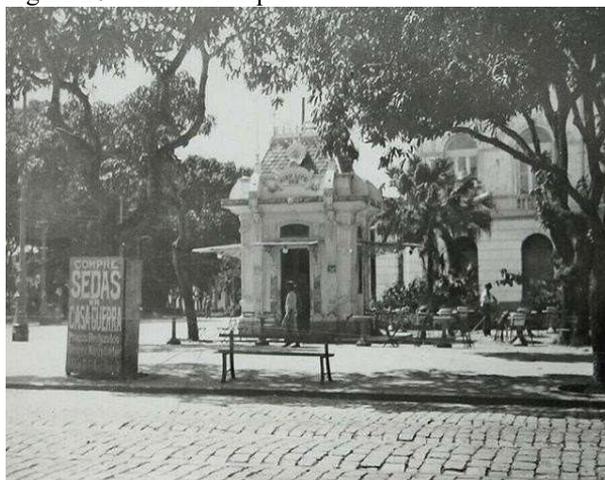
⁶⁸ Não encontrei referências à figura feminina na foto (N. A).

e ele passou a frequentar aqui em casa, Vinha para cá, ficava sentadinho ali e ai depois ele dava a canja dele, cantava os sambas dele. Ele era compositor, cantava os sambas dele. Tinha as vezes que até a gente fazia uma brincadeira com ele: fazia uma letra paralela e ele dizia: ‘Mas vocês já estão querendo deturpar a minha letra da minha música...’. (RODRIGUES, 2017, p. 13).

O Bar do Parque foi também um dos locais citado pelos amigos como um dos preferidos de David Miguel. Este bar está localizado ao do Theatro da Paz, que se tornou tema do samba-enredo mais importante da sua produção musical. Interessantes fatos ocorreram no Bar do Parque, um destes contado por Cabral relaciona além de David Miguel, Ruy Barata:

eu trabalhava lá no IEP (Instituto de Educação do Pará) e aí, lá do Bar do Parque ligavam para o IEP. Mandaram me chamar, dizendo que era uma pessoa da família, eu ia atender, eram eles lá: os dois... ‘Olha! É o seguinte: ‘Ou tú vem aqui ou a gente vai aí contigo te visitar...’. Aí eu dizia: ‘Não! Não! Espera um pouquinho que eu estou terminando meu horário e desço!’ (CABRAL, 2017, p. 3).

Figura 28 – Bar do Parque.



Fonte: Belém da Memória – Instagram (2019).

David frequentava com assiduidade também um bar chamado Pagode do Orlando, que funcionava na 14 de Março próximo a Ferreira Pena. Silva (2017) relembra estes tempos:

ontem eu vi um comentário inclusive no Facebook aonde pode-se dizer que, lá era o encontro dos maiores sambistas de Belém era nesse bar do Orlando, e era engraçado, porque era uma caixa amplificadora eu me lembro muito bem, não era nenhuma PR 500, era uma de 200, uma caixa pequena com microfone que apitava que era uma desgraça, ninguém podia se aproximar e lá mesmo naquela caixa ele ligava o violão e o cavaco. Não passava direito ônibus nem um tipo de veículo de tanta gente que era, mas era muito... que fechava a rua e o David tinha cadeira cativa lá, ele chegava, sentava no cantinho dele. Duas pessoas tinham cadeira cativa lá, pessoas de alto nível: Doutor Dionísio Bentes que era o Dio e o David Miguel. Eles sempre sentavam na mesma mesa, sempre, e eles eram considerados da diretoria do Pagode (SILVA, A., 2017, p. 3).

Existe um lugar da boemia paraense que, embora não seja público, é conhecido e frequentado por grande parte de músicos, intelectuais e amantes da boa música. Ao tempo de David Miguel, quando lá frequentava, o local não tinha denominação, mas, posteriormente,

passou a ser conhecido como *Casa de Recuperação Nossa Senhora de Fátima*⁶⁹, abreviadamente conhecida como a *Casa da Fatinha* (Fatinha é o codinome com que Maria de Fátima da Silva é conhecida). Fatinha relembra como David Miguel passou a compor este grupo de boêmios:

como eu gostava muito de música, de reunir as pessoas, aí a gente começou a se reunir. Eu lembro que primeiro era tipo assim: uma quinta, uma Quinta sem Lei. Como a gente frequentava o Gilson, sexta, sábado e domingo então a gente começou a fazer uma Quinta sem Lei no meu apartamento. Não tinha data, mas era Quinta sem Lei, uma vez por mês. E a gente começou a fazer estas rodas. Então um levava o outro, era uma rotatividade de músicos e de gente e nestas rodas eu acho que o David começou a frequentar na quinta. (SILVA, Maria, 2017, p. 1).

Neste local, todos já sabiam quando ele vinha chegando: “Ele era tão grande assim no tamanho, que ele era alto, muito alto, também nos gestos, nas risadas, na voz. Tudo dele era alto, se tivesse, onde estivesse, chegando todo mundo já sabia: Tá chegando o David!”. (SILVA, Maria, 2017, p. 2). Fatinha aparece neste registro com David e Nazaré:

Figura 29 – David Miguel com Nazaré Lobato e Maria de Fátima da Silva (Fatinha).



Fonte: Acervo Karina dos Santos.

⁶⁹ *A Casa de Recuperação Nossa Senhora de Fátima ou Casa da Fatinha* é objeto de curiosidade para aqueles que lá vão pela primeira vez. “porque aqui quando tinha reunião se alguém quisesse ir pro quarto descansar, se deitava lá descansava, se um tivesse muito calor pedia uma toalha, tomava banho. Aqui era assim e aqui quando tem festa eu não era a dona da casa, cada um... A gente falava... Passava o chapeuzinho para dividir a despesa, pagar a cerveja, pagar a bebida, comida, era tudo... Passava-se o chapeuzinho e era assim. Eu era a cozinheira existiam os pratos já que até hoje permanecem: a mesma comida, que era o tradicional frango ao molho de laranja, o arroz branco, caldo de tucupi e o frango com quiabo. Hoje sim, um traz um pudim, outro traz outro prato, mas ainda permanece até hoje. Como a gente não faz todo mês que isso depende da tua agenda de trabalho, sempre algum sábado. Por que sábado? Porque a gente pode se recuperar no domingo. Por isso virou uma brincadeira- *Casa de Recuperação Nossa Senhora de Fátima*. Foi uma brincadeira. Foi mudando com o passar dos anos (...) É almoço e janta. Tem hora para começar mas não tem hora para acabar; então foi acontecendo estas mudanças de chegada de horário para começar. E aqui é o seguinte: a pessoa chega, tá ali olha, eu preparava os copos, estão ali: a cerveja na geladeira, abridor está tudo lá. Um serve o outro, cada um vai lá abre a geladeira, não tem que ficar eu de dona de casa servindo as pessoas... Não tem garçom! (SILVA, 2017, p. 3).

Em uma das noitadas na *Casa da Fatinha* aconteceu uma das peripécias boêmias do David Miguel:

ai uma vez David estava lá e David quis ir embora e ai o Ropi (Roberto Pinto)- 'Todo mundo já foi embora; pode deixar que eu vou dar uma carona pra ele!'. Saiu Ropi e todo mundo achou que David tinha ido. Depois de um certo tempo volta Ropi, mas volta sozinho, e a gente falou: 'E ai Ropi! Você deixou lá o David?' - 'Deixei não! O David voltou, está lá fora mijando!'. Ai todos: 'Como? O David com aquela perna, sozinho lá fora?'. David também doido, Ropi também doido, que era um bando de doido. David acabou que tinha caído, tinha machucado. Daí há pouco chega o David! Entra no salão com a cara esfolada, todo mundo vai lá, aquele um Deus nos acuda. Ai David sentou na mesa, não tinha sido nada sério, Ropi também e a farra seguiu. (SILVA, Maria, 2017, p. 2).

As noitadas boêmias eram regadas à bebida alcoólica. Tanto Ruy quanto David Miguel tinham como preferência o whisky, porém, na falta dele, consumiam rum:

afora whisky que as vezes eles tomavam muito, era rum com Coca-Cola aquela coisa horrível, mas o David dizia que ele não gostava muito de rum por que pegava logo, aí ele ficava assim meio fora de órbita, não podia raciocinar direito. Eles gostavam de Whisky. (CABRAL, 2017, p. 4).

Sempre rodeado de amigos nos locais da boemia David Miguel foi registrado com alguns deles comemorando um dos seus aniversários:

Figura 30 – David Miguel comemorando seu aniversário⁷⁰.



Fonte: Acervo Regina dos Santos.

Diversas são as histórias contadas pelos amigos e parceiros de boemia em relação a David Miguel e ao rum:

nós dois gostávamos de tomar Cuba Libre, e eu lembro uma vez que eu apareci um sábado de manhã, era umas onze horas, umas dez e meia para as onze horas lá na porta do Quem São Eles. Aí ele estava sentado numa mesa lá, tomando Coca-Cola,

⁷⁰ Não se obteve referência ao ano desta foto. (N. A).

ai eu cheguei e disse: 'Oi David! Muito bom né? Tomando uma Coca-Cola!'. 'Não! Vê o que é isso aqui. Dá um gole!'. Ai eu tomei: era uma Cuba Libre. Ele tava emendado, tinha passado a noite na farrá, aí chegou lá, ainda pediu uma Coca-Cola e botou uma dose de rum pra tomar. (PROENÇA, 2017, p. 7).

Com relação ainda à bebida alcoólica, alguns amigos se preocupavam pelo fato dele ser diabético, entre esses Ferreira (2017), o Gogó de Ouro, que quando tinha oportunidade colocava cubos de gelo em seu copo como forma de diluir o álcool, fato que não era aprovado por David Miguel.

Se ele era reverenciado pelos homens por sua inteligência e modo de ser, era reverenciado também pelas mulheres por seu porte gigante de conquistador, sendo este um dos pontos de importância no contexto da boemia: “Era um conquistador e as mulheres brigavam com ele, e ele pegava sempre discussões e fatos da vida amorosa dele e escrevia umas letras, fazia uns sambas engraçados, e era muito bom,” (PROENÇA, 2017, p. 3).

Em relação ao fato de ser considerado mulherengo, o compositor e amigo Alcyr Guimarães comentou:

era mulherengo pra desgraça. Tinha umas cinco a seis mulheres; uma graça. De vez em quando tinha confusão por causa dessas mulheres. Era uma coisa que fazia parte; até a nossa querida Mundica sabia disso, não gostava, mas também não brigava tanto, e ele era de sair de casa... algumas vezes, eu cansei de busca-lo; ele saía sexta feira e só voltava segunda feira (GUIMARÃES, 2017, p. 5-6).

A boemia talvez tenha sido um dos fatores da dissolução matrimonial, visto que, não fazia segredo com relação às suas relações extraconjugais, fato comprovado pelos amigos e amigas:

O problema dele era a boemia. O David era muito boêmio e o Ruy também não é? E todo boêmio, eles são... como é que a gente chama? Volúveis, poligâmicos, são adúlteros também, porque não são só as mulheres que são adúlteras e a gente sabia que um dia mais cedo ou mais tarde isso não ia levar a lugar nenhum. Ai a madrinha Mundica não aceitou e botou ele para fora de casa. (CABRAL, 2017, p. 5).

Após a separação David Miguel passou por momentos de melancolia, momentos estes que compartilhou com amigos. Cabral (2017) relata que em certo momento após sua separação ele chegou a contar para o amigo Ruy, em um encontro da boemia, que havia acontecido “uma coisa muito triste” com ele. Depois de ter passado três dias fora de casa, ao voltar, a Mundica não quis mais que ele ficasse na casa, que fosse embora.

Embora se perceba que David Miguel segundo seus amigos tivesse comportamento infiel com relação à esposa este comportamento parece que não se fazia presente de forma ostensiva nos locais onde se apresentava artisticamente: “Não! Que eu visse, não! Ai fora não é...? Mas aqui... se ele tinha alguma coisa eu nunca percebi nada, mas eu sei que sambista é assim, farrista, boêmio do jeito que ele era...”. (RODRIGUES, 2017, p. 3).

Até seus últimos dias de vida David teve a boemia como parceira. Cabral (2017) conta com emoção os tristes fatos que marcaram os últimos momentos da sua vida e da boemia:

ai nesse dia, a dona Nazaré deu um saco de remédio e recomendou à Glória e à Dulce de tomar tal comprimido tal hora, tal hora... E aí ele entrou no carro e fomos embora. Era umas 11:00 e quando o carro dobrou a esquina ele jogou o saco de remédio fora. Aí ele olhou e disse: "Irmãzinha! Para no supermercado, numa conveniência que eu vou é comprar o remédio que está me fazendo falta!" - Aí! 'Olha David! - 'Não, não! Eu vou minha filha!. Se eu não puder fazer as minhas últimas vontades... eu não vou ficar com essa porcaria aqui, que não me dá prazer!'. Aí nós paramos no supermercado ali na Batista Campos; ele comprou duas garrafas de Whisky (...). Era uma sexta-feira. Nessa época, também já estavam acontecendo as rodas de samba, porque já estava próximo o negócio de carnaval (...) Vamos lá para as escolas de samba!". Aí tá: pegamos o carro, passando primeiro no Rancho, aí descendo do Rancho pro Quem São Eles, para o Bole Bole, do Bole Bole fomos para Pedreira pra Embaixada e da Embaixada fomos para o Acadêmicos. Isso já estava virando umas 2:30 para às 3:00 da manhã e aí nós fomos deixar ele e ele já tinha acabado a garrafa de Whisky, mas ele estava bom; tava assim frio, que ele ficava geladinho quando bebia. Aí nós vamos deixar ele lá... (CABRAL, 2017, p. 11-12).

Após esse momento David teve seu estado de saúde agravado. Foi hospitalizado e vai a óbito, consternando a sua família, amigos, parceiros e os que, conhecendo a sua arte, o admiravam.

Comunista e bedel

Belém do Pará tem uma história ligada ao comunismo e esta história guarda memórias de grandes vultos que a marcaram. David Miguel, por formação ideológica ou por influências de amigos participou das ideias dos filósofos e pensadores desta ideologia, sendo perceptíveis nos seus traços comportamentais ideais de justiça social, uma das fundamentações do comunismo.

As ideias de Marx e Engels têm raízes profundas oriundas das classes operárias europeias, massacradas por políticas trabalhistas estatais discrepantes. Salles (2001) afirma que embora tenham aprendido a organizar-se pelo sistema do mutualismo, ajudados por intelectuais que também não compactuavam com a política trabalhista vigente na época, não conseguiram sustentar por longo tempo suas ideias de mudança, ainda porque, fossem em grande parte analfabetos e essas ideias se transmitiam oralmente.

Após as primeiras declarações do marxismo começarem a se disseminar em vários países, elas chegaram inevitavelmente ao Brasil a partir da década de 1870. Como noticia Mattos (2000), já no final do século XIX começaram a ser visualizados no meio operário, diversos partidos de militantes de esquerda que se diziam socialistas e de demais ideologias

de esquerda. O autor opina que, entretanto, a doutrina marxista teve pouco avanço em sua difusão até 1920, acreditando que isto aconteceu pelo fato de não haver traduções dos textos que chegavam ao Brasil escritos em francês:

há convergência também em afirmar que, a despeito de todo o esforço dos socialistas do princípio do século, é somente após a Revolução Russa, com o debate por ela provocado entre as forças de esquerda aqui atuantes, que o interesse pelas obras de Marx e pelo pensamento socialista em geral ultrapassou a barreira restrita do meio partidário-sindical de esquerda e de alguns intelectuais isolados. (MATTOS, 2000, p. 172).

No Pará, parece evidente nas pesquisas de Salles (2001) e Oliveira (2010) entre outros, que há uma conexão do pensamento marxista com a revolução conhecida como *Cabanagem*, ocorrida no Pará, no período de 1835 a 1840. Esta conexão é explicada pelos mesmos ideais de justiça social da *Cabanagem* que foram disseminados a partir da ideologia da Revolução Francesa. Deve-se notar, pela visão de pesquisadores paraenses, entre esses Oliveira (2010), que este movimento não tem a visibilidade historiográfica que deveria ter, porém, por sua importância, retorna como bases fundadoras para a compreensão do pensamento marxista no Pará.

As ideias de Marx e Engels chegaram ao Pará (distorcidas da sua realidade original) em 29 de outubro de 1871 nas folhas do *Jornal do Pará*, no artigo *O Comunismo*, considerado por Salles (2001) como o de maior importância entre outros que ele conseguiu compilar. A matéria publicada neste jornal se constituiu em um longo artigo que Salles (idem) afirma ser proveniente de uma tradução original de um jornal israelita de Leipzig:

o seu pensamento é abolir o capital como elemento produtor, isto é os fatores de produção perderão o caráter individual de propriedade; todos os elementos produtivos, coisas, pessoas e inteligências devem pertencer ao mundo inteiro; os representantes da comuna devem dirigir o emprego de todas as forças e dividir os produtos entre todos. Claro que, para conseguir a abolição da produção do capital é necessário que pereça a condição atual da sociedade com todos os princípios em que se apoia.

As informações que aqui chegaram pontificavam por se apresentar recheadas de preconceitos e avaliações absurdas, como a que foi creditada por Salles (idem) como a “raiz de todas as deformações posteriormente veiculadas”⁷¹:

Marx, que é um pensador profundo, e que até certo ponto possui habilidade prática, conheceu que só havia um meio que pudesse realizar o seu plano; este meio era uma guerra, mas grande. Calculando as desordens que havia de produzir o emprego de soldados que são os instrumentos de repressão nas mãos das potências de hoje, e a paralisação dos negócios que propaga o descontentamento com muita rapidez,

⁷¹ Fato interessante acontecido a este respeito se deu durante a entrevista de Mundica. Embora apresentando deteriorização da cognição (provavelmente pela avançada idade), quando perguntei se David Miguel era comunista, ela teve uma reação repentina de desagravo a esta possibilidade. Nem confirmando nem negando, apenas repudiando. (N. A).

pensou que poderia com suas hostes apoderar-se de um ou mais dos grandes Estados europeus. (SALLES, 2001, p. 45).

Complementa ainda Salles (idem), que as informações causaram inquietações pelo seu conteúdo revolucionário e não somente reformista. Continuando, afirma que, naquele tempo, denegria-se a imagem dos operários que deste modo eram vistos como seres destituídos de intelectualidade e, portanto, despreparados para os embates discursivos políticos e econômicos. Para completar a desinformação, iniciou-se a propagação das ideias de que os comunistas eram leprosos e desde a Idade Média era atribuída a crença que eles (os leprosos) devoravam crianças. Entretanto, as ideias fundamentais do comunismo avançaram também no Pará, “E trouxe mais preocupações do que esperanças de construção de um mundo melhor” (SALLES, 2001, p. 48).

No Pará, a história do comunismo é vasta e recheada de muitos fatos, muitos deles com finalizações sangrentas. Porém, por não ser objetivo desta tese, o comunismo, abordaremos apenas alguns pontos do seu aparecimento em Belém e a inserção de David Miguel neste contexto.

O comunismo, no estado de origem de David Miguel tem sua história atrelada à implantação do Partido Comunista Brasileiro (PCB). As informações a este respeito provêm das pesquisas de Alfredo Oliveira, que resultaram em seu livro *Cabanos e Camaradas* (2010), além da sua entrevista a mim concedida em 2017.

Este partido foi fundado em agosto de 1931, a partir de uma iniciativa clandestina, tendo como núcleo principal o sapateiro Henrique Santiago, o marceneiro Mário de Souza e o gráfico João Gomes. Este primeiro momento é considerado por Oliveira como pioneirismo ou fase primitiva do partido. Posteriormente, outros partidários foram chegando: João Amazonas Pedroso, Pedro de Araújo Pomar, Raimundo Manito, Dalcídio Jurandir (Dalcídio Ramos Pereira) e Eneida de Moraes.

O PCB do Pará nestes primeiros momentos contou com uma aliada a imprensa, através do jornal *A Tribuna* (1958 a 1964). O jornal sobrevivia com dificuldades financeiras e políticas, visto que era perseguido pela polícia. Seus exemplares eram vendidos na rua. O jornal foi extinto por decisão do próprio PCB.

O comunismo no Pará conseguiu eleger vários parlamentares, alguns com outras legendas, ainda que, durante algum tempo o PCB tenha ficado na ilegalidade. Constam entre esses: Henrique Santiago (PCB), Imbiriba da Rocha (PTB), Benedito Monteiro (PTB) e Arnaldo Jordy (PMDB).

David Miguel recebeu influências das ideias comunistas através principalmente de dois amigos muito próximos: o primo Raimundo Manito e o amigo inseparável Ruy Guilherme Paranatinga Barata.

Raimundo Manito tem seu nome gravado na história do carnaval paraense por ter fundado a primeira escola de samba de Belém do Pará, em 1934. Segundo Manito (2000) e Oliveira (2010) Manito nasceu em 4 de março de 1908, no bairro do Jurunas; seus pais foram João de Deus Manito e Domingas dos Santos Manito. Ficou órfão de pai e mãe muito cedo e foi criado pela avó e tias. Aos 28 anos de idade foi para o Rio de Janeiro onde empregou-se como caldeireiro de ferro nos estaleiros de Niterói e posteriormente trabalhou na empresa LIGHT.

No Rio de Janeiro fez amizade com um fuzileiro naval que mais tarde seria o capitão de Mar e Guerra Cândido Aragão. Nos tempos em que moraram na mesma pensão este fuzileiro lhe passou conhecimentos que o teriam levado a se filiar ao Partido Comunista Brasileiro: “Inclusive sua filiação partidária data bem antes de Carlos Prestes, que ocorreu em 1934.” (MANITO, 2000, p. 19).

Raimundo Manito apresentou uma carta ao Partido Comunista em 1947. Nesta carta pediu cancelamento do seu nome como militante em caráter irrevogável. Este afastamento teve como causa problemas internos no partido. O Partido Comunista havia apoiado para governador do Estado em 1945 um candidato que, na visão de Raimundo Manito, não respondia aos anseios do programa que Manito havia apresentado ao partido. Conforme Oliveira (2010) e Manito (2000), este carnavalesco comunista paraense faleceu no Rio de Janeiro, em 19 de junho de 1976.

Outra possível influência na ideologia política de David Miguel foi o advogado, poeta, jornalista, escritor e professor Ruy Guilherme Paranatinga Barata, que na visão de Oliveira (1984) era um esquerdista convicto, nascido em Santarém - Pará, em 25 de julho de 1920. Seus pais foram Alarico e Maria José Paranatinga Barata. Ruy bacharelou-se em Direito pela Faculdade de Direito do Pará, em 1943, mas optou pelo jornalismo, trabalhando no jornal paraense *A Folha do Norte*. Este mocorongo foi ativista político e em 1947 elegeu-se deputado estadual pelo Partido Social Progressista (PSP) na redemocratização do país após a conjuntura do Estado Novo. Após esse mandato sua candidatura para a reeleição foi impugnada pela 8ª Região Militar, mas obteve ganho de causa no Tribunal Regional Eleitoral e no Supremo Tribunal Federal e pode assim se reeleger em 1954 ainda pelo PSP. Foi suplente de deputado federal e acabou por desempenhar esta função até 1959. Foi diretor do

suplemento literário do jornal *A Província do Pará* e regente da Cadeira de Literatura Brasileira da *Faculdade de Filosofia, Letras e Arte*.

Paranatinga sofreu na pele os horrores da ditadura militar implantada no Brasil em 1964. Além de ser demitido do cartório do Fórum de Belém onde trabalhava e aposentado compulsoriamente do cargo de professor a bem do serviço público foi preso e encarcerado. Posteriormente foi solto e readmitido no cartório, tendo seu cargo de professor de volta após a anistia. Além da carreira política, advocatícia e jornalística foi também escritor e músico consagrado em sua parceria musical com o filho Paulo André Barata. Faleceu em 1990, em São Paulo, para onde tinha ido pesquisar sobre Mário de Andrade, em sua passagem por Belém⁷².

A história de David Miguel no comunismo, relatada por Oliveira (2010), se inicia com a reconquista da legalidade por parte do PCB. É a partir deste momento que David Miguel aproxima-se do partido para dar apoio à campanha eleitoral de seu primo Raimundo Manito. O primo não se elegeu e David não chegou a filiar-se ao partido, o que só aconteceu quarenta anos mais tarde. Sua segunda aproximação aconteceu em 1962, mas ainda não foi desta vez que se filiou ao PCB, filia-se somente em 1985, e a partir daí o compositor passa a se fazer presente nas reuniões do partido “para debater questões relacionadas com a cultura popular.” (OLIVEIRA, 2010, p. 487).

A ditadura militar implantada no Brasil em 1964 influenciou os momentos compartilhados pela boemia paraense. Nos momentos considerados de terror do AI 5 era difícil se falar sobre a ideologia de esquerda, conforme se percebe nesta declaração:

era proibido. A gente não podia abrir a boca e dizer que gostava, mas em alguns momentos, já em casa houve... Nós tínhamos uma consciência, principalmente o David; aquele comunismo que foi instalado na União Soviética que foi instalado em Cuba não era o nosso sonho social. O que foi instalado na União Soviética foi uma ditadura militar, que legou ao povo o sofrimento, morte, prisão, fome e atraso e nós tínhamos consciência e o David também. E a partir deste princípio, a gente não ia perder tempo. Discutir Marx, que aqui nós já tínhamos a nossa preocupação. A nossa preocupação era um Brasil mais justo, com os bens sociais para todos; direito a boa escola, boa alimentação, saúde, reforma agrária, um bom salário. (CABRAL, 2017, p. 10).

Amenizando o discurso, David dizia nas rodas de amigos que: “O meu sonho é que o proletariado tome um whisky em copo de cristal!. Vamos lutar para que o brasileiro tome whisky ou pinga ou cerveja em copos de cristal!”. (CABRAL, 2017, p. 10). Esta forma de pensar era compartilhada pelo amigo Ruy em suas noitadas na boemia.

⁷² Disponível em: <http://www.culturapara.art.br/Literatura/ruybarata/>. Acesso em: 20 nov. 2017.

Segundo Cabral (2017), mais recentemente David Miguel havia se engajado no Partido Popular Socialista – PPS como atesta este registro fotográfico:

Figura 31 – David Miguel com integrantes do PPS.



Fonte: Acervo Regina dos Santos.

Esta ideologia política de esquerda influenciou decisivamente sua postura enquanto cidadão e, inclusive, em seu comportamento enquanto compositor:

a sua fama de comunista era forte e se presenciava nas decisões que sempre tinham fundamentos de consciência política e social, inclusive no momento pelo qual passava o nosso carnaval. Foram conversas esclarecedoras e isso ajudou muito a mim que estava em início de 'carreira. A sua polidez social, que já era a sua personalidade, conquistava quem se aproximasse dele... (CHARONE, 2018, p. 1).

Mas nem tudo foram flores para David Miguel enquanto esquerdista. Em determinado momento ele foi vítima de perseguições políticas. Isto aconteceu no carnaval de 1964 quando foi presidente do *Rancho Não Posso Me Amofiná* e compôs o samba-enredo para sua escola: *Getúlio Vargas: Sua Vida Sua Obra*⁷³.

⁷³ Este fato será contextualizado no Capítulo 3. (N.A).

2. PERDIDO NOS CARNAVAIS

O carnaval no Brasil tem como referência a cidade do Rio de Janeiro (Cf. FERREIRA, 2004). Seus primeiros registros reportam ao entrudo, forma de brincar o carnaval trazida pelos colonizadores portugueses, sendo conhecido desde o século XV na Europa, relacionado em sua origem ao período que antecedia a Quaresma, quando se promoviam festividades.

Em que pesem sobre o entrudo descrições e críticas pouco lisonjeiras, ele representou durante muito tempo uma das formas preferidas de se brincar o carnaval no Brasil. Esta brincadeira consistia em se lançar nas pessoas, vários tipos de líquidos, alguns deles considerados imundos. Moraes (1987) por esse motivo, descreve o entrudo como um carnaval porco e brutal, assustando a todos.

Sua forma brutalizada fez com que jornalistas do Rio de Janeiro iniciassem um movimento por sua finalização. O movimento teve um cunho político-social mais amplo em seus objetivos, como afirma Galvão (2009): a modernização da cidade e sua equiparação às grandes capitais europeias em um processo de urbanização, colocando o Rio de Janeiro no circuito da *Belle Époque*.

Com o passar do tempo foram se estruturando outras formas de se brincar o carnaval. Galvão (idem) entre outros menciona o Zé Pereira, as Grandes Sociedades, o corso, os blocos, os cordões e os ranchos. Estas formações carnavalescas vão definir mais tarde a formação das escolas de samba.

O surgimento destas formas de se brincar o carnaval, como atesta Cavalcanti (2015), está vinculado ao contexto político social estratificado do Rio de Janeiro. Cada classe social tinha sua representatividade no carnaval: a elite pelas Grandes Sociedades a partir da metade do século XIX; os ranchos nos finais do século XIX pela pequena burguesia; e os blocos, constituídos pelas classes menos favorecidas economicamente.

No ano de 1932, no Rio de Janeiro (Cf. CABRAL, 2011), já havia se iniciado a estruturação das primeiras escolas de samba⁷⁴:

o nome 'escola', para designar a associação de pessoas destituídas no mundo cotidiano, coloca mais um paradoxo do mundo carnavalesco. Pois trata-se de um nome fixado pelo tempo para grupos sabidamente ignorantes, sistematicamente perseguidos pela polícia e residentes nas favelas dos morros do Rio de Janeiro. Eles que no mundo diário, vivem aprendendo nossas regras e ocupam nossas cozinhas e

⁷⁴ Discute-se que o *Rancho Não Posso Me Amofiná* tenha sido a terceira ou quarta escola de samba fundada no Brasil. (N. A).

oficinas, surgem agora como professores, ensinando o prazer de viver atualizado no canto, na dança e no samba. Revelam, por trás de um surpreendente poder de arregimentação e ordem, uma fantástica vitalidade de amor à vida. Tudo isso que se traduz por generosidade e que é típico daquelas camadas sistematicamente exploradas. Afirmo, portanto, que o nome escola de samba tem, entre outros, um significado altamente compensatório. (DAMATTA, 1997, p. 127-128).

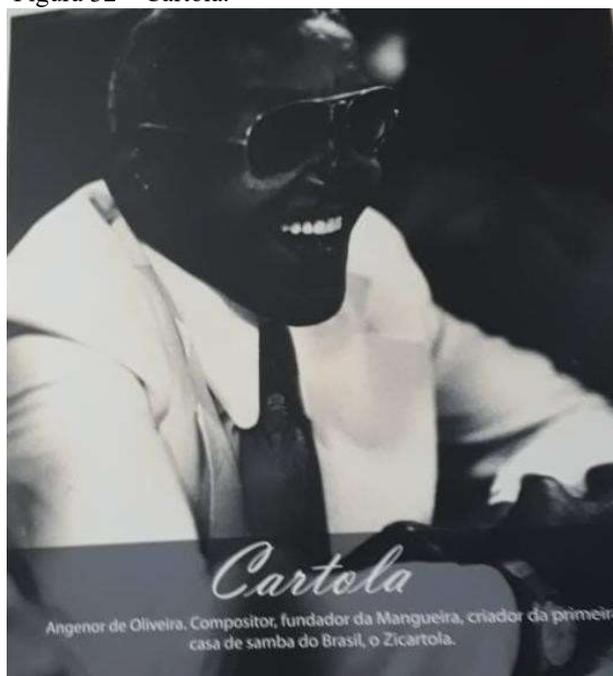
Entre as primeiras escolas de samba do Rio de Janeiro há o registro da *Deixa Falar*, que apareceu inicialmente como uma formação de bloco, conforme o compositor Cartola, Angenor de Oliveira (1908-1980). Em depoimento à Cabral (2011), Cartola refere que a *Deixa Falar* surgiu antes de 1929 e que “jamais deixou de reconhecer o *Bloco Deixa Falar* como a primeira escola de samba.” (CABRAL, 2011, p. 67).

Outra agremiação, a *Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira* apresenta algumas divergências no que concerne ao ano de sua fundação. Primeiramente pensou-se ter sido criada em 1928; posteriormente, através de duas correspondências entre a diretoria da Mangueira e o radialista e pesquisador Almirante, Henrique Foreis Domingues, comprovou-se que foi “fundado em 28 de abril de 1929” (CABRAL, 2011, p. 67). Porém, finalmente, a publicação deste texto parece não deixar dúvidas quanto a esta data:

Assim, em 28 de abril de 1928, na Travessa Saião Lobato, número 21, Euclides Roberto dos Santos (morador desse endereço), Pedro Caim, Abelardo Bolinha, Saturnino Gonçalves (Satur, o pai de Neuma – mais tarde conhecida como a Dona Neuma, uma das figuras mais importantes em toda história da escola), José Gomes da Costa (Zé Espinguela), Marcelino José Claudino (Massu), e Angenor de Oliveira (Cartola) fundaram a Estação Primeira. (IPHAN, 2014, p. 133).

A *Estação Primeira de Mangueira*, conforme Cabral (idem), tem denominação provinda do fato de que a Mangueira era a primeira estação a partir das estações de trem Francisco de Sá ou de Barão de Mauá. As cores escolhidas por Cartola, provinham do *Bloco dos Arengueiros*, que deu origem à escola. Eis uma imagem fotográfica de Cartola:

Figura 32 – Cartola.



Fonte: Acervo Centro Cultural Cartola
Museu do Samba.

O *Grêmio Recreativo Escola de Samba da Portela* conforme Cabral (idem) entre outros, teve como denominação inicial: *Bloco Carnavalesco Vai como pode*, mas que usava concomitantemente também a denominação Portela. Esta escola teve origem no bairro de Oswaldo Cruz. Segundo seu histórico, foi fundada em 1923, se constituindo na mais antiga escola de samba fundada no Brasil e ainda atuante⁷⁵. O IPHAN (2014) a considera “uma das mais antigas e tradicionais agremiações da cidade do Rio de Janeiro” (idem, p. 135), afirmando também que, a denominação Portela provém “do tempo” em que na região deste bairro havia o *Engenho Portela*, cujo proprietário era o português Miguel Gonçalves Portela.

Deve existir certo discernimento nas pesquisas ao referir uma escola ou outra como a mais antiga e isto acontece quando se evidencia grande dificuldade em se conhecer a cronologia da fundação das escolas de samba do Rio de Janeiro. Cabral (idem) registra, além da *Deixa Falar*, a *Mangueira*, a *Portela* e, também, a *Unidos da Tijuca*, como as escolas de samba mais antigas. Cabral (idem) embora não faça alusão à data da fundação desta última, informa que “O tema da reportagem publicada no dia 03 de janeiro de 1933 foi a escola de samba Unidos da Tijuca” (CABRAL, 2011, p. 79).

⁷⁵ O Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela foi fundado em 11 de abril de 1923, no bairro de Oswaldo Cruz, zona norte da cidade do Rio de Janeiro. É a mais antiga escola de samba em atividade permanente e a única que participou de todos os desfiles de escolas de samba da cidade. Disponível em: <http://www.gresportela.org.br/Historia>. Acesso em: 03 fev. 2018.

No ano de 1932 aconteceu no Rio de Janeiro a primeira competição das escolas de samba (Cf. CABRAL, 2011; LIRA NETO, 2017). A ideia deste concurso partiu do jornalista Carlos Pimentel, que desempenhava suas funções no jornal *Mundo Sportivo*, “Na ausência temporária de um campeonato de futebol, por que não um campeonato de escolas de samba – organizado pelo próprio *Mundo Sportivo*, durante os dias de Carnaval?” (LIRA NETO, 2017, p. 246). A proposta foi aceita por Mário Filho, que bancou aquele inédito concurso.

O concurso foi divulgado pelo jornal *O Globo* em diversos dias que antecederam a disputa e no dia 4 de fevereiro o jornal publicou:

domingo, na Praça Onze, o público assistirá um torneio que promete grande brilho, tal o encanto da sua originalidade. Queremos aludir ao campeonato de samba que o *Mundo Sportivo* promoverá. O acontecimento é inédito; até agora, não se realizará (sic) entre nós uma competição que reunisse tantos elementos para um êxito sem igual. O campeonato tem como concorrentes as melhores ‘escolas’ de melodia da metrópole. Os sambas que se candidataram aos grandes prêmios são os mais lindos dos morros, das ladeiras, dos lugares sonoros do Rio. (CABRAL, 2011, p. 72).

Eis a relação das escolas que participaram (Cf. CABRAL, *idem*) deste que teria sido o primeiro concurso oficial das escolas de samba do Rio de Janeiro e que demonstra que em 1932 já existiam 24 escolas, número considerável. Verifico nesta lista que algumas não indicam qual o bairro de origem, e que outras já usavam a denominação com as quais são conhecidas nos dias atuais: *Fiquei Firme* (Morro da Favela); *Esporte Clube Guarani* (Dona Clara); *União do Amor*; *Aventureiros da Matriz* (Morro da Matriz); *Embaixada Escola Amizade* (Realengo); *Podia Ser Pior* (Cordovil); *União Barão de Gamboa* (Gamboa); *Capricho do Engenho Novo*; *Inimigos da Tristeza* (Saúde); *De Mim Ninguém se Lembra*; *Azul e Branco* (Morro do Salgueiro); *Na Hora É Que se Vê*; *Recreio de Ramos*; *Vai Como Pode* (Osvaldo Cruz); *Última Hora*; *Nós Não Somos Lá Essas Coisas*; *Estação Primeira* (Mangueira); *Estrelas da Tijuca*; *É Assim Que Nós Viemos*; *Filhos de Ninguém* (Piedade); *Unidos da Tijuca*; *Em Cima da Hora* (Catumbi); *É o Que se Vê*; *Unidos do Tuiuti*; *Príncipes da Floresta* (Morro do Salgueiro); *União do Uruguai* (Andaraí); *Mocidade Louca de São Cristóvão*; *Lira do Amor* (Bento Ribeiro); *Vizinha Faladeira* (Saúde) e *Prazer da Serrinha*; *Paz e Amor*.

As primeiras informações sobre o carnaval no Pará nos chegam através de documentos que datam do século XVII conforme pesquisas do historiador Vicente Salles⁷⁶ (OLIVEIRA, 2006). Mais tarde, o conhecimento do que ocorria nestes primeiros tempos carnavalescos é abordado por Oliveira (*idem*) que informa das influências de outros estados

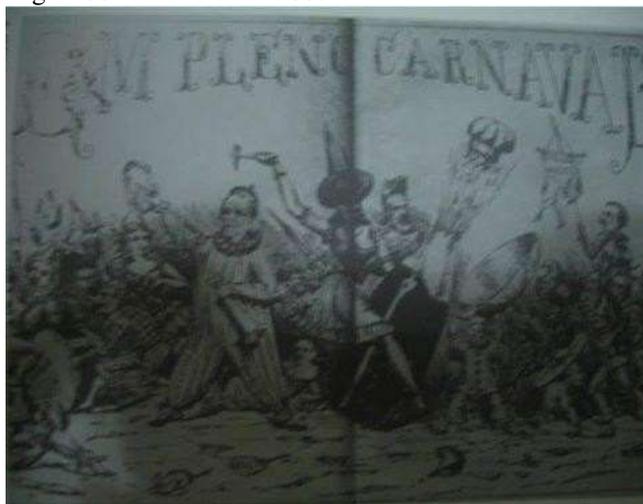
⁷⁶ Folclorista, antropólogo, pesquisador de música. [27/11/1931 Igarapé-Açu PA (DICIONÁRIO HOUAISS ILUSTRADO, 2006)]. Faleceu em 07/03/2013 (Diário do Pará – 08/03/2013).

brasileiros, principalmente Pernambuco e Rio de Janeiro e que chegaram até o Pará através da via marítima. O entrudo, os bailes, Zé Pereira, corso, ranchos, blocos, cordões e outras formações também fazem parte do histórico do carnaval no Pará: “O entrudo também se processou como a primeira manifestação carnavalesca no Pará. Após um século e meio é que ocorreu o primeiro baile de máscaras” (OLIVEIRA, 2006). E ainda:

Em relação à prática do entrudo, o historiador Vicente Salles, publicou um artigo no jornal *A Província do Pará* (5/2/1993), afirmando que se devem ao padre João Bettendorff as primeiras informações sobre esta prática no Grão Pará, inclusive que em uma de suas crônicas, o padre aborda as inconveniências do tal entrudo e, finalizando, informa que este padre discorre sobre a “a imposição das 40 horas de penitência e recolhimento pelo padre Bento de Oliveira, em 1695, para expiação dos pecados cometidos durante os ‘brincos’ profanos do entrudo.” (OLIVEIRA, 2006, p. 13).

Partindo de uma cronologia, Oliveira (2006) elaborou um esquema com o objetivo de dividir as fases do carnaval paraense em: carnaval do entrudo (1695 a 1844); carnaval pós-entrudo (1844 a 1934) e carnaval da era do samba (a partir de 1934). Uma pitoresca imagem deste antigo carnaval pós-entrudo é visualizada a seguir:

Figura 33 – Carnaval de 1867.



Fonte: Acervo de Dulce Rosa Rocque⁷⁷.

O primeiro Baile de Máscaras (Cf. OLIVEIRA, 2006) aconteceu em 1884 no Theatro Providência e marca juntamente com o aparecimento de outras formações como o Zé Pereira, o corso, os cordões, os blocos, carros alegóricos e as concentrações de sujeitos mascarados, a segunda fase do carnaval paraense. Estes grupos têm seu aparecimento atrelado ao carnaval de rua, que começa a surgir em fins do século XIX e início do século XX.

O carnaval paraense apresenta ainda a participação de inúmeros clubes onde se promoviam festas carnavalescas. Começam a surgir no início do século XX em suas duas

⁷⁷ Disponível em sua página no Facebook. Acesso em 4 nov. 2018.

primeiras décadas. Registram-se entre esses (Cf. OLIVEIRA, 2006): *Martelos de Prata* (Umarizal); *Malhos de Ouro* (Pratinha); *Figaros de Belém* (promovido pelos barbeiros); *Regadores e Bilontras*, este último ligado à região boêmia da Rua Riachuelo⁷⁸. Eis um registro do jornal paraense Folha do Norte:

“O primeiro baile carnavalesco, realizado sabbado pela sociedade M. dos Funcionários do Fisco Municipal, se rodeou de extraordinário êxito conforme foi publicado em jornal da época: O confortável prédio da av. São João esquina da D. Romualdo de Seixas com as suas quatro amplas salas belamente ornamentadas e ricamente illuminadas, ficou transformado a noite de sábado em um pequeno paraizo encantado onde centenas de pares se entregavam à delicias de uma noite de carnaval sem igual. Concorreram para o grande brilhantismo desse primeiro baile entre outros os blocos carnavalescos: ‘Aluga-se um malandro’, ‘Sou do Amor’, ‘Mulatinhas Cheirosas’ e os reunidos ‘Isto é que é, e Isto é o que foi’, compostos de moças e rapazes que derramaram por todo o ambiente as suas alegrias comunicativas. (FOLHA DO NORTE, 7/01/1934, p. 5).”

Uma forma carnavalesca que chamava atenção em seu desfile era o curso: “Um dos mais belos aspectos do carnaval passado e hoje inteiramente desaparecido”. (MORAES, 1987, p. 124). O curso apareceu pela primeira vez no Rio de Janeiro, em 1907, conforme elucida Moraes (idem). É de se compreender que tenha sido também copiado pelo carnaval paraense, como aconteceu com outras formações momescas. Uma imagem desta formação carnavalesca é apresentada a seguir:

Figura 34 – Curso – o carnaval burguês.



Fonte: Facebook - Pequena História do carnaval paraense.
Anastácio Campos - 25/8/2014.

Até aquele momento, não se observavam registros da existência de escola de samba nas mídias da época. O bairro do Jurunas por exemplo (Cf. MANITO, 2000) embora fosse um bairro considerado festivo, representado principalmente pelos clubes de futebol e os bois

⁷⁸ Rua de Belém no bairro da Campina, historicamente conhecida por ser uma área de boemia e prostituição (N. A).

bumbás, se ressentia de não possuir uma manifestação carnavalesca relevante, porém é neste bairro festeiro que iria surgir a primeira escola de samba do Pará.

Nas rodas que o samba faz

Tinha início o ano de 1934 e a figura que se destaca nesta história é, sem dúvida, Raimundo Manito. Este jurunense, filho de João de Deus Manito (irmão de Manoel Miguel, pai de David Miguel), Manito (2000) afirma que ele foi criado pela avó Dona Quintina e pelas tias que moravam na Travessa Honório José dos Santos nº 264, no perímetro das ruas Pariquis e Caripunas. A casa era grande e nela moravam filhos e netos. Raimundo Manito apresentava uma personalidade singular:

Era um sujeito sisudo, porém carismático e todos aqueles que dele se acercavam, ficavam logo cativos, pelo seu jeito simples e pelo modo criterioso e sensível com que encarava problemas. Era o tipo de homem que se confiava, logo de cara. (MANITO, 2000, p. 17).

Ele tinha uma visão futurista. Manito (2000) relata que o pai não se acomodava à situação em que vivia. Queria mudar de vida, e movido por conselho de um amigo, marítimo e jurunense como ele, aos vinte e oito anos de idade foi tentar a vida no Rio de Janeiro levando com ele seu irmão mais novo, o João.

No Rio de Janeiro, Raimundo Manito teve contato com o comunismo e também com o carnaval, este último a partir de 1929 (Cf. MANITO, idem). Ele residia nas cercanias de onde ocorriam as manifestações carnavalescas da época: Avenida Rio Branco, Praça Mauá, Praça II e Saúde, além das proximidades com os morros da Favela e da Gamboa, hoje, respectivamente, Morro da Providência e Morro da Pedra Lisa. Em 1933 finalizou sua estada no Rio de Janeiro e retornou para sua cidade natal e seu bairro nativo, trazendo em sua bagagem cultural nova visão do carnaval, fruto da vivência durante o tempo em que lá morou. Já em Belém, no Jurunas, cria o bloco carnavalesco *Quem fala de nós tem paixão*, que mais tarde seria extinto por divergências internas para dar origem ao *Vai quebrar* (Cf. MANITO, idem).

O *Bloco Vai quebrar* desfilou somente no domingo magro de 1934. Manito (2000) demonstra que, próximo ao domingo de Páscoa alguns amigos entre esses, Feliciano Martins, Benedito (Bené, filho da parteira do bairro), Vanja, Bidanga, Luiz, Nestor Andrade (Mito), Acrísio, Epaminondas (Nondas), Edgar Feijão, Francisco Chagas, Demétrio Oliveira, Joaquim José da Silva, Manoel dos Reis, Muáca, e Domingos Dias Carneiro (Duca Comprido) foram procurar Raimundo Manito em sua casa e foram recebidos de maneira amistosa por Dona

Quintina. A partir deste momento tem início a estruturação de uma escola de samba. A esposa de Raimundo Manito, Cesina, se referindo a essa criação, afirma que “uma das causas imediatas que concorreram para a que a idéia (sic) vingasse, foi a juventude do grupo”. Isto talvez tenha sido realmente verdade, pois “Todos os fundadores tinham idade que variavam (sic) de 18 a 26 anos e eram todos vizinhos,” (MANITO, idem, p. 15).

Este momento criador se remete ao fato que as escolas de samba apresentam um sentido social básico, como sugere DaMatta e se apresentam com uma forte hierarquia:

no caso brasileiro, a escola de samba, o bloco, a tenda espírita ou umbandista, as associações de caridade, a irmandade religiosa, o clube de futebol e, quem sabe, o próprio partido político são instituições marcadas por uma ideologia igualitária e individualista global (e às vezes inspiradoras), o centro mesmo da chamada associação, seu miolo fundador. Nesse núcleo, porém, a ideologia é claramente hierárquica, com a idade, os laços de parentesco, a vizinhança e a amizade operando como forças básicas que constantemente atuam sobre a moldura igualitária. (DAMATTA, 1997, p. 133).

Na Páscoa de 1934, por falta de local, Raimundo Manito fez os ensaios do seu bloco embaixo de umas mangueiras próximas da sua casa. Na verdade, como explica Manito (idem), isto aconteceu pelo fato de, por serem muito católicas, a avó Quintina e as tias do visionário Raimundo Manito não permitiram que ele fizesse os ensaios na sua casa, onde anteriormente haviam ensaiado, afinal, era Sexta-feira Santa. Raimundo Manito afirma que o *Rancho* verdadeiramente foi criado neste momento “(...) na esquina da Caripunas com a Honório José dos Santos, onde existiam três mangueiras” (MANITO, 2000, p. 442). Esta fundação histórica foi imortalizada por ele neste samba:

*Foi no bairro do Jurunas
Onde nasci e me criei, fundei
Com meus colegas, uma escola de samba
Para entrar no carnaval
E dar alegria aos moradores de lá
E depois de fundada denominou-se
Não Posso Me Amofiná
A nossa escola tem o nome na história
A nossa história tem um passado de glória
Por isso é que devemos afirmar
Que ela é a primeira escola do Pará
(Raimundo Manito, 1951)⁷⁹*

A escola criada por Raimundo Manito, seus amigos e vizinhos, foi denominada *Rancho* e apresentou-se pela primeira vez no carnaval de 1934. Todavia, por que a

⁷⁹ Em 21/01/2018 participei de um ensaio do *Rancho Não Posso Me Amofiná* realizado na Cervejaria Oficial, situada à rua Antonio Barreto. No início do ensaio o intérprete do samba-enredo cantou este samba enfatizando que ele se tornou o “hino da escola.” (N. A).

denominação *Rancho*? A este respeito Manito (idem) se reporta à revista *Nosso Século*, onde consta que “Os ranchos cariocas eram clubes da classe média baixa nos quais os sócios pagavam mensalidade, compravam instrumentos de sopro e corda e se organizavam para desfilar na segunda-feira do carnaval” (p. 22). Esta definição pouco ou nada se assemelhava ao *Rancho* do Raimundo Manito.

É de se questionar, antes de tudo, o que eram *ranchos* e quais suas origens, para que se possa compreender o real significado do *Rancho* do Manito. Com relação às origens, Almeida (1952) afirma que eles provinham dos pastoris, juntamente com os cordões⁸⁰, que tiveram por sua vez sua origem nos cucumbis⁸¹, também no bloco⁸², e no maracatu, em Pernambuco⁸³. Todas essas formações se apresentavam em cortejo e foram elementos essenciais do carnaval que deram origem às outras formações carnavalescas, entre essas o rancho.

Historicamente ainda se pode dizer que provêm daquilo que se conhece como o triunfo barroco, descrito por Galvão (2009) como um desfile de caráter festivo pelas ruas “no Brasil de antigamente”, se assemelhando ao que Jacob Burckhardt, historiador do século 19 pesquisou com respeito às repúblicas renascentistas da futura Itália e de Portugal. Estas repúblicas tinham características absolutistas e de ostentação, poder e opulência, onde participavam o sagrado e o profano, lado a lado em festejos.

Nestes festejos se celebravam fatos de caráter oficial. No Brasil, Galvão (idem) esclarece que aconteciam festejos similares e cita, entre outros, as bodas do príncipe real D. Pedro I, a vinda da princesa Leopoldina e outros tantos. Nestas festas havia a participação de

⁸⁰ No I Congresso Brasileiro de Folclore, Agenor Lopes de Oliveira se manifestou desta forma em relação aos cordões: “nada mais é do que uma sátira mordaz de nossa gente, surgida do anonimato coletivo, de um desabafo. Uma espécie de desafogo da alma popular contra aquela série de vexames a que foi submetida a população da ‘mui heroica e leal cidade de Sam Sebastiam do Rio de Janeiro’ após a chegada dos burocratas do Vice-Rei, da máquina estatal lusitana então montada no país, dos fidalgos ridículos e devassos, enfim, da nova organização social transplantada para a nossa terra e agravada subitamente com a chegada de D. João VI e sua numerosa corte. Fugidos às iras do todo-poderoso Napoleão Bonaparte.” (MORAES, 1987, p. 101-102).

⁸¹ Com relação a este termo, Moraes (1987, p. 102) afirma que cucumbis, segundo Renato de Almeida, eram variantes dos congos “Os negros de várias tribos, de face lenhada e nariz deformado por uma crista de tubérculos que descia do alto da fronte ao sulco mediando do lábio superior, reuniam-se nas festas carnavalescas e natalinas em certas casas, em estrados construídos em praças”.

⁸² Seria por muito tempo, “sinônimo de grupo, cordão, clube ou rancho. Somente nas primeiras décadas do século XX, com a organização que começava a se estabelecer na folia brasileira, é que se estrutura uma espécie de hierarquia para os grupos carnavalescos na qual os chamados blocos passavam a ser definidos como uma brincadeira situada entre os sofisticados ranchos e os “perigosos cordões.” (FERREIRA, 2004, p. 277).

⁸³ Se constituíam em cortejos de negros no período colonial. Havia canto e dança mas sem enredo. (GALVÃO, 2009).

negros e suas danças e que “também podia estender-se normalmente a (sic) procissões católicas sem cunho profano.” (GALVÃO, 2009, p. 60).

Existe portanto, uma origem mais antiga das formações carnavalescas, entre essas, o rancho. Os ranchos se constituíram em “mais uma forma de brincar o carnaval em grupo, forma esta que, somada à contribuição dos cucumbis, resultou nas escolas de samba”. (CABRAL, 2011, p. 20).

Os pesquisadores divergem com respeito ao início do aparecimento dos ranchos. Cabral (2011) aponta o fim do século XIX. Almeida (1952) afirma que em 1909 eles já existiam, explicando ainda que outros cronistas citam os anos de 1906, 1910 e 1911 para o aparecimento do rancho *Mimosas Cravinas*.

Existem entretanto informações que indicam um início mais antigo “(...) a presença dos ranchos de reis já era notada segundo Martha Abreu, antes de 1830. Além disso, outras manifestações também chamadas de *ranchos* aconteciam pela cidade, pelo menos desde a década de 1820”. (FERREIRA, 2004, p. 299).

Relacionando cordões e ranchos, parece que estas duas formações carnavalescas não tiveram uma relação de “antecedência e consequência, mas de paralelismo e convergência.” (FERNANDES, 2001, p. 28). Este pesquisador a este respeito, faz uma crítica à Eneida de Moraes (1987), para a qual os cordões teriam desaparecido e os ranchos viriam a seguir:

seu relato sobre a história dos cordões, sem revelar qualquer espanto, perplexidade ou questionamento de uma situação na qual, repentinamente, centenas de grupos carnavalescos desaparecem ou se transformam em outra modalidade de manifestação, como o rancho. (FERNANDES, 2001, p. 25).

Sobre o primeiro rancho, Cabral (2011) apresenta uma importante contribuição advinda de uma entrevista concedida ao jornalista Francisco Guimarães, tendo como entrevistado o então famoso cronista Vagalume, do *Diário Carioca*, e que por sua vez havia colhido informações diretamente de Hilário Jovino Ferreira que aponta que, em 1893 já havia um rancho fundado por Leôncio de Barros Lins.

Hilário era vizinho de Leôncio e definiu desta forma aquele primeiro rancho⁸⁴ “que não era propriamente um rancho, era um arremedo, pois saiam ele na burrinha e as filhas Amância, Aniceta, Gabriela e outras pessoas da família e mais o Manduca das Mercês”. (CABRAL, 2011, p. 20).

Hilário Jovino é considerado um dos pioneiros na formação dos ranchos pelo que informam os cronistas e pesquisadores do carnaval, entre esses Fernandes (2001). Para esses

⁸⁴ Este rancho era o *Dois de Ouro* conforme Ferreira (2009).

pesquisadores, Hilário Jovino nasceu em Pernambuco e criou-se na Bahia. Em 1872 veio para o Rio de Janeiro onde frequentou os redutos da música popular da época, inclusive a casa da Tia Ciata⁸⁵. Após ver desfilar a pequena formação do vizinho Leôncio, Hilário Jovino relatou em depoimento em 18 de janeiro, ao *Jornal do Brasil*:

não desgostei da brincadeira, que trazia recordações do meu torrão natal; e como residisse ao lado, (...) fiz-me sócio e depressa aborreci-me com alguns rapazes e resolvi então fundar um rancho (...). Fundei o Rei e Ouros que deixou de sair no dia apropriado, isto é, a 6 de janeiro, porque o povo não estava acostumado com isso. Resolvi então transferir a saída para o carnaval. (MOURA apud FERNANDES, 2001, p. 29).

É importante observar que, ao registrar que Hilário Jovino deslocou o período dos desfiles dos ranchos do dia 6 de janeiro para o período carnavalesco, Galvão (2009) e outros estudiosos nos fazem entender que os ranchos perderam parte de suas características religiosas e adquiriram mais as profanas: “Essa primeira fase do rancho urbano já é, portanto, sincrética e híbrida entre, de um lado, tradições africanas e portuguesas, e de outro, pagãs, cristãs e profanas.” (GALVÃO, 2009, p. 82).

Esta formação foi apresentando evoluções através do tempo, a começar pelos instrumentos musicais que inicialmente eram “rústicos e primitivos”, conforme afirma Galvão (idem). Entre esses instrumentos destaca a percussão, a viola e o violão. Posteriormente foram acrescentados o clarinete, a flauta e os coros de “agudas vozes femininas”.

Com relação às fantasias, inicialmente se fundamentavam na flora e fauna. Em relação às músicas e danças estas se constituíam de “chulas africanas; mas também havia um rudimento de dança dramática representando, longinquamente e de maneira já quase incompreensível, cerimônias e ritos tribais, com lutas simuladas e vitórias do bom partido.” (GALVÃO, 2009, p. 82).

Hilário Jovino dedicou sua vida aos ranchos. Galvão (idem) cita que ele criou diversos deles, sendo o mais famoso o *Ameno Resedá*, em 1908. Este rancho se notabilizou pelas inúmeras inovações destacando-se o luxo das fantasias, um maior investimento nas músicas, nas coreografias e nas alegorias de mão. Além disso, promoveu o início da divisão desta formação carnavalesca em “setores”, aparecendo o abre alas, a porta bandeira e o mestre sala.

O luxo e o brilho deslumbrante dos ranchos evoluíram de tal forma (Cf. FERREIRA, 2004) que, no ano da sua criação o *Ameno Resedá* desfilou com um grupo de vinte músicos,

⁸⁵ Hilária Batista de Almeida (23/4/1857 -1924?). Parte de sua biografia será abordada no Capítulo 3.

entre esses: músicos de sopro, além de um coro cantando nada menos que *O Guarani*⁸⁶. Esta postura refletiu uma preocupação com relação à aceitação pela elite carioca e um distanciamento das outras formações carnavalescas que não tinham boa aceitação na sociedade:

o caminho dos ranchos em direção a sua aceitação e sua definição como uma forma específica de brincadeira carnavalesca estava praticamente pavimentada através da definição de um dia especial e de concursos organizados exclusivamente para julgá-los. O valor pedagógico dos ranchos como elemento da nacionalidade brasileira seria destacado por Coelho Neto, que em 1924 sugeriu ao Ameno Resedá que ele se inspirasse em motivos patrióticos para seu desfile daquele ano. Sugestão prontamente atendida através do tema ‘Hino Nacional’ (FERREIRA, 2004, p. 304).

As músicas apresentadas pelos ranchos não eram sambas. Seus desfiles aconteciam com músicas de caráter mais lento, consideradas como “uma lentíssima marcha dolente, constituindo um gênero musical que ficou rotulado como marcha rancho.” (GALVÃO, 2009, p. 84).

Os ranchos tiveram seu apogeu entre os anos de 1920 a 1930. A partir de 1930 os ranchos foram decaindo sendo substituídos pelas escolas de samba que trouxeram em seu bojo um gênero musical novo – o samba e, “tendo por berço a cidade do Rio de Janeiro, e mais especificamente os terreiros dos bairros pobres do centro da cidade, sendo forma de divertimento dançado de negros e mulatos” (GALVÃO, idem, p. 93).

O samba parece se comportar como um divisor de águas entre as agremiações carnavalescas, de tal forma que, a imprensa começa a noticiar sua presença no carnaval carioca, como se pode notar na publicação de *O Jornal*, exemplar de 10 de fevereiro de 1929:

o samba, criação genuína da alma brasileira, constitui a essência do carnaval carioca. É o que dá cor, o que lhe imprime forma, o que lhe infunde a vida. Não seria exagero afirmar-se que, sem o samba cantado e dançado na praça pública, o carnaval do Rio perderia sua razão de ser, transformando-se numa festa insípida, desprovida de significação e encanto. (apud FERREIRA, 2004, p. 339).

As escolas de samba pouco a pouco incorporaram os elementos das outras formações carnavalescas (Cf. FERREIRA, idem), entretanto, em que pese sua rápida ascensão, em 1930 elas ainda não faziam páreo com as outras formações, prova disso é que as escolas de samba não puderam desfilar na Avenida Rio Branco, sobrando-lhes apenas a *Praça Onze*.

Quanto à Belém, também havia ranchos, como se comprova nesta publicação jornalística: “(...) blocos, cordões, ranchos, carnavalescos e muitos sujeitos acorreram àquela praça” (*A Província do Pará*, em 22-1-1956 apud MANITO, 2000, p. 135).

⁸⁶ A ópera *O Guarani* foi composta por Antonio Carlos Gomes (1836-1896). Esta obra foi inspirada no romance do escritor José de Alencar. “Através dos anos, desde a sua estréia em 1870, *O Guarani* tem suscitado dúvidas quanto à sua forma original, tanto mais por ser essa a ópera mais famosa de Carlos Gomes”. (GOÉS, 1996, p. 141).

Retornando ao bairro do Jurunas e a Raimundo Manito, se questiona por que ele denominou sua agremiação carnavalesca de *rancho* e não de *escola de samba*? Esta indagação acontece pelo fato de no primeiro desfile esta formação carnavalesca ter se apresentado desfilando no seu bairro (Jurunas) apresentando alguns instrumentos de percussão até então desconhecidos no carnaval paraense, como o pandeiro, o surdo e a cuíca instrumentos estes usados nos bois bumbás, inclusive no mais importante daquele bairro, o *Pai do Campo*, e que não são mencionados como instrumentos dos ranchos. A resposta para esta questão talvez esteja neste trecho da entrevista do próprio Raimundo Manito concedida ao seu filho João, em maio de 1973, no bairro de Vila da Penha no Rio de Janeiro:

não tinha intenção quando saí do Rio de fundar uma escola, mas um rancho. Tanto que fundei um rancho. Entretanto, surgiram dois empecilhos para a concretização desse ideal inicial. O primeiro era colocar na cabeça dos meus colegas paraenses a idéia (sic) de modificar a estrutura dos blocos para rancho, com aquelas marchas-rancho (...). O segundo empecilho era como contratar uma orquestra ou alguns elementos tocando um pistom, um trombone, ou um saxofone. Os músicos disponíveis, todos tocavam nas orquestras que animavam os bailes de carnaval. Assim, só quando cheguei em Belém é que tomei conhecimento desses empecilhos todos. Como quase ninguém sabia distinguir aquele de uma escola, optei pela escola, porém com o nome de rancho. Deu no que deu (MANITO, 2000, p. 441).

Se percebe nestas informações e relacionando-as às outras advindas de Manito (idem), que Raimundo Manito em sua primeira apresentação talvez quisesse fundar um rancho, mas incorporou realmente instrumentos das escolas de samba e isto fez com que a agremiação carnavalesca recém criada fosse alvo de frases pejorativas tais como “Onde vai dançar este boi?” (MANITO, idem, p. 23).

Existe ainda outra conotação relacionada à denominação desta primeira escola de samba paraense. Por que *Amofiná*, quando o correto seria o uso do infinitivo *Amofinar*? A este propósito, mais uma vez Raimundo Manito justifica: “Sabíamos que estava errado o nome, mas tínhamos que chamar a atenção para o grupo e esse nome pegou.” (MANITO, idem, p. 442).

Deste modo foi fundado o *Grêmio Recreativo Jurunense Rancho Não Posso Me Amofiná*, em um bairro pobre, de moradores que compartilhavam um comportamento que evidenciava a alegria festiva em eventos populares, “é notável, no início do século passado, o contraste entre a falta de estrutura do bairro em termos de urbanização e condições de urbanização, e o nível de participação de seus moradores em eventos festivos de todo tipo” (RODRIGUES, 2008, p. 113).

Neste primeiro momento do aparecimento do *Rancho*, Manito (2000) esclarece que seu pai Raimundo Manito demonstrou uma atitude inovadora, fazendo inclusive história no carnaval paraense, isto, porque, confeccionou e apresentou tamborins no desfile, além de ter

composto um samba autoral. Este samba seria “o primeiro samba cantado por uma escola de samba no Estado do Pará”:

*Eu sou direitinho
Direitinho eu sou
Sei me dar valor
Tu foste ingrata mulher
Meu coração não te quer.*
(Raimundo Manito).

Uma personalidade forte e determinada caracterizava a figura de Raimundo Manito e se exteriorizava por regras que determinavam o comportamento tanto dos blocos quanto do Rancho. Uma das regras, era não permitir a presença de mulheres nas agremiações carnavalescas que criou, por entender que “elas se constituiriam em um elemento desagregador, isto é, a disciplina, a ordem e a liderança dos diretores seria provavelmente abalada com suas presenças. Mulher na escola nem pensar.” (MANITO, 2000, p. 22). Mais tarde, a partir de 1935, por influência do chefe de polícia Daldy Rocha, Manito permitiu a participação de mulheres na sua escola de samba.

Neste ano a escola já desfilou mais estruturada. Manito (idem) atesta que ela saiu às ruas com cerca de cinquenta participantes devidamente fantasiados com calças brancas, camisas amarelas, gravata vermelha e chapéu tipo de malandro, adornado na aba com fita azul. Contava também com baianas estilizadas, músicos, batuqueiros, mascote e porta estandarte, além da primeira mulher a desfilar nesta escola – Silésia Salgado⁸⁷. O *Rancho* trazia como destaque um painel com os dizeres, Rancho, e mais abaixo as palavras, pede passagem, que foi a “marca da escola por muitos anos” (MANITO, idem, p. 27).

O *Rancho* mudou várias vezes de endereço (Cf. MANITO, idem). Após ter seu *point* embaixo das três mangueiras que ficavam na rua Caripunas fazendo esquina com a travessa Honório José dos Santos vai se reunir em uma residência na rua Caripunas, quase fazendo esquina com a Travessa Carlos de Carvalho. A casa pertencia a uma baiana que tinha a alcunha de Didi. Existem outros registros relacionados à sede do Rancho. Manito (idem) cita a Travessa do Jurunas próximo à esquina da rua Mundurucus onde era a residência de um abnegado ranchista conhecido como Ramalho, que, mesmo contra a resistência da sua família cedeu sua residência para que lá o Rancho se instalasse desde o carnaval de 1945. No ano de 1947 a escola de samba jurunense mais uma vez muda de sede. Desta vez, provisoriamente

⁸⁷ Com relação a esta primeira participante Manito (2000) não especifica qual foi o seu papel naquele desfile. (N. A).

vai para a residência do então presidente Tomé Monteiro, localizada na rua Conceição, atual Engenheiro Fernando Guilhon, no perímetro entre as travessas Tupinambás e Apinajés.

Em 1948 Manito retorna com o Rancho para sua residência tendo todo apoio da avó Quintina. Para esta casa o Rancho voltava sempre que as condições para a sobrevivência da escola ficavam adversas:

em qualquer crise, a escola retornava à velha casa da Honório José dos Santos, entre Caripunas e a Pariquis, para o lar primeiro, tal qual o filho pródigo que volta para a casa dos pais, após uma peregrinação em lar alheio, nem sempre exitosa (MANITO, 2000, p. 100).

Raimundo Manito constituiu família e com sua esposa Cesina teve 5 filhos. Eis um raro registro dele com os filhos:

Figura 35 – Raimundo Manito e filhos.



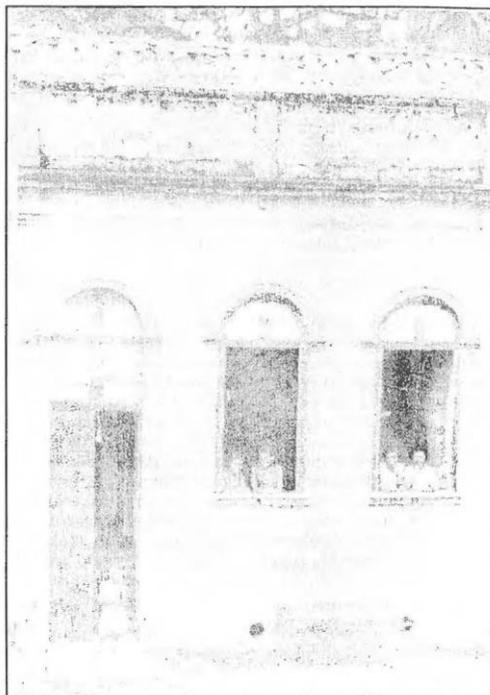
Fonte: Acervo João Manito.

A casa da família dos Manito se transformava na sede do *Rancho* sem deixar de ser o lar da família⁸⁸. Manito (idem) define esta casa como uma casa antiga, de alvenaria, com quarenta metros de área construída e que podia abrigar várias famílias. Aos fundos um quintal maior que a casa. Durante o carnaval todos saíam do conforto para abrigar a escola, paixão da família. A sede do *Rancho* permaneceu por dois anos nesta casa e após esse tempo mudou-se para a nova sede situada na travessa Timbiras, esquina da Travessa Honório José dos Santos. Este período faz parte das narrativas que demonstram o sacrifício da família por amor à sua escola de samba:

⁸⁸ Manito (2018) informa que na verdade eram duas casas geminadas. Em uma morava Raimundo com sua família e na outra a avó Quintin com os outros filhos e netos. Em alguns momentos a casa chegava a abrigar cerca de 25 pessoas.

A fim de que a escola tivesse condições de ensaiar seus componentes, suas alas, sua bateria, Manito abriu um grande salão, incorporando sala, alcova e varanda, tendo um corredor acompanhando este salão. A família ocupava dois cômodos, porém durante o carnaval, mais um compartimento era sacrificado e essa família composta de casal e mais cinco filhos, ficava confinada em um só quarto. No quintal foi construído um barracão para a confecção das alegorias pesadas (MANITO, 2000, p. 100).

Figura 36 – Casa da família Manito⁸⁹.



Casarão que serviu de primeira sede do Rancho, onde residia a Família Manito

Fonte: Manito (idem, p. 16).

A trajetória do *Rancho Não Posso Me Amofiná* não se diferencia de tantas outras escolas de samba pelo Brasil afora. Quase sem subsídios e contando com poucos recursos, esta escola foi vítima de preconceitos como atesta o depoimento do compositor jurunense e ranchista Osvaldo Garcia, que apesar de ter nascido tempos depois, ainda assistiu e vivenciou a luta dos seus dirigentes e brincantes pela manutenção e afirmação da escola jurunense:

a nossa comunidade do Jurunas era pobre, até hoje é pobre, apesar de ser um povo muito hospitaleiro e festeiro. No Jurunas tem festa todo dia! Então, o Rancho era muito pobre e o Rancho sempre foi muito discriminado, porque tocava preto né? Hoje voltou, aflorou esse negócio do racismo, mas o antirracismo... o racismo existe realmente; antigamente era declarado, hoje é camuflado, e o Rancho por ser uma escola de samba, lá tinha todo mundo, tinha gente boa, mas tinha puta, tinha maconheiro, tinha ladrão, ou seja, a escória da sociedade jurunense estava ligada ao Rancho, e a família do Jurunas embora gostando do Rancho dava aquele dinheiro, mas não queria que o filho se metesse no Rancho, vê se pode? (GARCIA, O., 2015, p. 3).

⁸⁹ Foto original já apresentando pouca qualidade na fonte (MANITO, 2006). (N. A).

Havia outro motivo para que a escola apresentasse problemas (Cf. MANITO, *idem*), Raimundo Manito adotou a ideologia comunista. Em 1946 este jurunense fora candidato à Assembleia Constituinte pelo partido PCB e esta decisão provocou um distanciamento que se evidenciava pelas poucas publicações inerentes àquela escola de samba. Manito (*idem*) acredita que isto ocorreu pelo receio dos jornalistas em se comprometer com uma escola dirigida por um esquerdista. Em contrapartida, o *Rancho* foi afirmando uma identidade social a partir da formação da nação jurunense:

a nação jurunense foi um conceito construído em torno da escola de samba surgida no bairro desde os anos 30, e que, ao longo de seus setenta anos de existência e persistência no carnaval de Belém, tem participado de quase todos os eventos carnavalescos da cidade, o que contribuiu para a construção de uma identidade cultural – ranchista – que inclui as mais diversas categorias de pessoas entre as quais: antigos frequentadores da escola, brincantes dos velhos carnavais (velha guarda); frequentadores atuais da escola e brincantes do carnaval (ala jovem); moradores do bairro, que acompanham a escola até o local do desfile e torcem por ela; moradores do bairro que não acompanham a escola ao desfile, mas que torcem por ela; torcedores da escola; ex-moradores do bairro, que também fazem parte da assistência; torcedores ou simpatizantes não – moradores do bairro. (RODRIGUES, 2008, p. 147-148).

Manoel Miguel (pai de David Miguel) foi presidente desta escola em 1936 e em 1939⁹⁰. Raimundo Manito e Domingos Dias Carneiro foram figuras alicerces na fundação e conservação desta primeira escola de samba fundada no Pará. Se registra também a participação de outro primo, o João, irmão de Raimundo Manito. João embora tivesse ficado no Rio de Janeiro desde que para lá fora com o irmão Raimundo, muito contribuiu para que a escola desfilasse, enviando tecidos para a confecção das fantasias. João faleceu no Rio de Janeiro, em 1943, de enfarto do miocárdio, aos trinta e dois anos de idade. Seu primeiro e último samba foi apresentado no carnaval de 1939 – “Não Pretendo Mais Amar”, eis o texto:

*Não pretendo mais amar
Basta de tanto sofrer
É preferível morrer
Mas aquela beleza
Eu não posso esquecer.
E aquela criatura
Dona do meu coração
Foi-se embora me deixou
Veja só que traição
Eu vivia no “batente”
Pra poder lhe sustentar
Não quero, não desejo
Não pretendo mais amar
(MANITO, 2000, p. 39).*

⁹⁰ É provável que Manoel Miguel tenha participado ativamente em outros anos porquanto Manito (2000) não apresenta cronologia com relação à formação das diretorias do *Rancho* (N. A).

Domingos Dias Carneiro, mais conhecido como Duca Comprido (assim conhecido por sua considerável altura), compositor, cantor, passista e mestre de batucada, também filho de Aurora, foi figura marcante no *Rancho*, fazendo parte da diretoria (MANITO, 2000; OLIVEIRA, 2006). Duca Comprido é lembrado na fala do próprio David Miguel:

o meu irmão... que eu acho que eu tenho essa veia de compositor porque eu trouxe do meu irmão que era compositor do Rancho, foi um dos caras, um dos primeiros caras que fez samba pra ser cantado aqui em Belém, que a turma aqui cantava os sambas do Rio e o Duca Comprido, que era assim que chamavam pra ele... Ele era mais ou menos do meu tamanho, por isso que o apelido dele era Duca Comprido. De maneira que ele fazia os versos pro Rancho (MPP ACÚSTICO – DAVI (sic) MIGUEL, 1994).

A trajetória de Duca Comprido como compositor se reveste de importância na história da sua escola de samba. Durante o tempo que teve saúde compôs vários sambas para o Rancho, entre esses: “O Jurunas não morreu”, em 1945, “Apressa, Apressa” e “O Jurunas levantou”, composto em 1941. “Este último se desenvolveu em cima do enredo”. (MANITO, idem, p. 49). Eis a letra:

*O jurunense levantou
Uma escola de samba
Até hoje é sempre a mesma
Formada de nêgo bamba
Com sua índia dengosa
Sua sereia e seu dragão
Meu Rancho passava abafante
Todos diziam “mas que rojão
Linda cobra também tinha
Rato, sol, tudo enfim
Toda essa indumentária
Muito cabra achou ruim*

Este irmão de David Miguel faleceu em 1947 (Cf. MANITO, idem) e em sua homenagem o compositor jurunense Moacyr Lourinho compôs o samba “Tributo à Duca Comprido”, eis a letra:

*Faz silêncio no pandeiro
Deixa a cuíca roncar
Morreu Domingos Dias Carneiro
Ele era o primeiro sambista do lugar
Chora tamborim
Chora com saudade
Daquele companheiro
Que se acabou
Duca Comprido
Era seu apelido
Foi mais uma estrela
Que se apagou*

Mas faz...

A história do *Rancho* guarda a memória dos seus muitos compositores. Além de Duca Comprido, Manito (idem) refere o próprio Raimundo Manito que compôs o primeiro samba da escola, “Sou direitinho” (1934), e, posteriormente, “Alma perdida” (1935); “Eles queiram ou não queiram” (1940); “Surdo chefe”; “Não te quero mais”; “Jurunas; Berço do samba” (1942); “Deixa o Não Posso passar” (1944); “Homenagem aos bairros” (1943); “O galo cantou” (1949); “Nossa escola” (Foi no Bairro do Jurunas) (1951); “Quem abandonar a nossa escola” (1951); “Estás arrependida” (1953); “Jurunas” (1953); “Desperta Jurunas” (1965); “Lembrança de carnavais” (1965) e muitos outros. É de se salientar que este destacado fundador do *Rancho* não tinha formação acadêmica musical e tão pouco tocava instrumentos musicais.

Raimundo Manito sem dúvida foi um dos grandes baluartes do *Rancho Não Posso Me Amofiná* desde a sua fundação e enquanto teve vida. Manito (idem) revela que, no carnaval de 1958 ele foi acometido de dois enfartos do miocárdio: o primeiro quando sua escola estava se dirigindo para o desfile no domingo gordo e o segundo no dia seguinte, segunda-feira gorda. Se recuperou, porém, a partir daí sua saúde se deteriorou, mas mesmo com a saúde abalada vivenciou mais alguns anos na sua querida escola de samba. Neste ano “Sobreviveu para comemorar mais tarde o título, numa grande festa no domingo de Páscoa desse ano e só foi nos deixar de maneira definitiva, 18 anos depois, completamente realizado com sua escola de samba”. (MANITO, idem, p. 150).

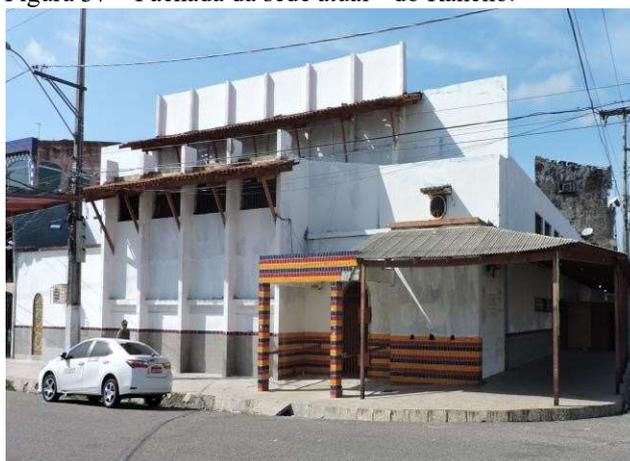
A década de quarenta foi pródiga na composição de sambas para o *Rancho*. Manito (idem) cita entre os compositores: Moacyr Lourinho (1941); Zezé (1941); Edgar Feijão (1942); Manuel 3 Coroas (1942); Edgar Brás - Edgarzinho (1946); Raimundo Raiol Ferreira - Dicandangue (1947) e Candoca (1948).

Na década de 50 Manito (idem) cita: Mariano Barros (1950); Osvaldo Garcia (1950); Manoel Castilho - Duquinha (1951); Raimundo dos Anjos (1953); Haroldo Santos - Manacéia (1955) e Álvaro de Barros - Micapá (1957).

A escola do Manito foi se estruturando embora com dificuldades financeiras que iam sendo contornadas, através do esforço dos seus dirigentes:

para conseguir o dinheiro necessário para colocar a escola nas ruas e disputar o título, o *Rancho* apelou para todos os meios possíveis, como festivais esportivos, festas dançantes, arrecadação nas casas, isto é, pedindo de porta em porta, com o indefectível Livro de Ouro” (MANITO, 2000, p. 143).

Figura 37 – Fachada da sede atual⁹¹ do Rancho.



Fonte: Acervo da autora.

No ano de fundação do *Rancho* David Miguel era um menino pobre, com oito anos de idade, que vivia em um bairro com carências profundas com relação a saneamento, saúde, urbanização, transporte e educação entre outras necessidades básicas, entretanto, compartilhava uma rica cultura não só no seu núcleo familiar como no seu bairro como um todo. É provável que como todo menino da sua idade, tenha brincado de bola e tomado banho de igarapé, vivenciando a estrutura física que o bairro propiciava:

*tudo de estivas! Ai depois... Era uma ponte mais ou menos... Era estreita (...) Passava esse negócio de bicicleta. Pesado não passava nada. Os meninos se jogavam pra dentro da água (...) Na Monte Alegre esse igarapé, (a gente chamava igarapé) ele ia assim, ia embora pra varar lá na beira do rio Guamá. (SILVA, Manoel, 2017, p. 2-3).*⁹²

O menino David Miguel também vivenciou o envolvimento da sua família no *Rancho*, envolvimento esse que se processava de maneira intensa desde que, a sede da escola de samba da família era ao mesmo tempo a casa da avó Quintina. Seu pai Manoel Miguel, seu irmão Domingos e seu primo Raimundo participavam ativamente da manutenção e controle da escola. A este respeito DaMatta (1997) aponta para um centro familiar que se estabelece nas escolas de samba:

no seu centro existe um núcleo de pessoas relacionadas entre si pelo parentesco, pela residência, pela cor e pelas condições gerais de existência social. São os ‘donos’ ou ‘pais da agremiação: seus fundadores, criadores e sustentadores morais. Agora em torno desse centro, existe uma outra ordem muito mais flexível e difusa, compondo uma área voltada para o mundo exterior. (1997, p. 132-133).

⁹¹ Durante a pesquisa de campo e pesquisa via internet, não encontrei nenhum registro fotográfico da fachada antiga.

⁹² Este informante nasceu em 1945. Fazendo-se uma projeção para 1926, ano do nascimento de David Miguel, pode-se imaginar que estas precárias condições estariam ainda mais acentuadas (N.A).

O menino David Miguel foi crescendo nesta comunidade em contato com os compositores da sua escola:

eu fiquei assim vamos dizer, que eu entendo assim, foi dos quinze anos mais ou menos que eu comecei a me entrosar. Ia por lá, mas era assim: tipo gandula em campo de futebol, só pegava a bola e dava pros craques jogarem. Chegava lá, ficava olhando, fazia uma coisa, fazia outra, mas ficava olhando que eu não era bobo. E aí eu fui crescendo com aquele pessoal. (MPP ACÚSTICO – DAVI (sic) MIGUEL, 1994).

É provável que ele tenha começado a compor em torno dos quinze anos de idade, provavelmente por influências do irmão Duca Comprido (OLIVEIRA, 2006), porém estas composições não chegaram a ser documentadas e isso talvez tenha acontecido por um fato revelado neste depoimento:

O meu pai ainda era mais novo que ele (Duca Comprido) era o caçulinha da turma e via, ouvia o irmão cantando, compondo e ele ficava deslumbrado com aquilo. Era rapaz e começou a se incentivar pra também querer compor, mas ele compunha e ao mesmo tempo ele rasgava, jogava fora, porque ele achava que ninguém ia gostar. Mas ele ficava alucinado quando ele via o irmão Duca Comprido que era o irmão dele mais velho fazer as músicas lá pra participar lá no Rancho, e era assim e ele foi ficando (SANTOS, Regina dos, 2015, p. 4).

Este depoimento é corroborado por uma publicação do jornal *Diário do Pará*, Caderno D, de 29 de janeiro de 1994, em que David Miguel revela alguns pormenores a respeito do início das suas composições, achando que as letras “eram besteiras, que não tinham sentido, mas que continuava compondo;” Com o tempo foi perdendo a vergonha e ao mostrar suas composições para o primo Manito, este o estimulou e juntos fizeram alguns sambas. Lamentou não ter assinado e nem assumido suas autorias, pois naquele tempo não havia esta preocupação⁹³.

Quando faleceu Duca Comprido, David Miguel estava com vinte e um anos de idade, tendo tido com ele um tempo de convivência que pode ter sido suficiente para que tivesse recebido suas influências musicais. David Miguel continuou participando dos encontros dos ranchistas compositores e relata esta fase da sua vida nesta breve narrativa:

quando cheguei aos 22 anos, aí eu já estava... Eu tinha um primo, (eu tenho) que ainda vive até hoje, o Hildebrando das Dores Guimarães... Aí o Manito parece que, estava sentindo, tentando que passar aquelas coisas pra nós e depois o Hildebrando foi ser o diretor de Carnaval e foi com quem eu trabalhei. Fiquei trabalhando com ele no Rancho (MPP ACÚSTICO – DAVI (sic) MIGUEL, 1994).

⁹³ Lamentavelmente não se tem notícias e nem registros destas composições em parceria. (N. A).

O primeiro samba que David Miguel compôs para a escola do seu bairro, conforme publicado em Oliveira (2006), aconteceu em 1957, e tem o título de “Relembrando passados carnavais”, samba com o qual o *Rancho* desfilou neste mesmo ano⁹⁴.

Em 1960 Manito ainda dirigia a escola de samba jurunense e Juscelino Kubistchek era o presidente do Brasil. O panorama político social transitava pela construção da nova capital, Brasília, em um grande empreendimento no qual seus construtores eram chamados “novos bandeirantes”, em uma clara analogia ao sentido desbravador daquela região. Por decisão da diretoria o tema do carnaval daquele ano seria portanto relacionado a este contexto e David Miguel teve sua composição “Bandeirantes de ontem e de hoje” escolhida para o desfile daquele ano: “de rápido andamento, melodia agradável e letra fácil, foi logo assimilado pelos brincantes.” (MANITO, 2000, p. 163). Este samba deu ao *Rancho* o troféu de melhor escola de samba no desfile oficial patrocinado pela Prefeitura de Belém naquele ano. Nesta antiga foto, um raro registro do desfile:

Figura 38 – Desfile do Rancho – Bandeirantes de ontem e de hoje.



“Bandeirantes de Ontem” desfilam na Presidente Vargas

Fonte: Manito (2000, p. 167).

Em 1964 David Miguel compõe “Getúlio Vargas, sua vida e sua obra”⁹⁵, samba com que o *Rancho* desfilou naquele ano⁹⁶. Em 1969 a escola de samba jurunense criou seu enredo

⁹⁴ Manito (2000) não refere esta composição de David Miguel neste ano de 1957, e nem em outro momento. Em contrapartida publica o samba do compositor Álvaro de Barros (Micapá) – “Não Morrerás”. Oliveira (Idem) afirma que o *Rancho* não desfilou neste ano, mas afirma que David compôs este samba. Existe a possibilidade: de David Miguel ter composto o samba, porém a escola não desfilou oficialmente, podendo ter desfilado apenas no seu bairro. (N. A).

⁹⁵ O título deste samba aparece em Oliveira (2006) escrito de duas formas: “Getúlio Vargas” e “Getúlio Vargas; Sua Vida e Sua Obra”. E em Manito (2000) apenas “Getúlio Vargas”.

⁹⁶ Este samba é analisado no Capítulo 3.

“De Ícaro ao Espaço Sideral”, onde pretendia desenvolver a história das conquistas humanas desde seus primórdios até a era espacial. David Miguel recém empossado presidente elaborou o samba-enredo “O homem no espaço”⁹⁷. Eis o texto deste samba:

*Conta a história
Que o homem sonhou em voar
E voou
Muniu-se de penas e cera de abelhas
E do alto do monte
A proeza tentou
Planou por momentos
Mas o sol inclemente
Suas asas queimou
Daí infelizmente
O sonho se acabou*

*Passaram-se os tempos
E o homem voltou a tentar
Na pessoa de Bartolomeu Gusmão
O padre pioneiro do ar
Secundado pelo grande herói
Que parou a França de emoção
A glória que não nos podem tirar
Santos Dumont, o Pai da Aviação*

*O homem não pode parar
Agora a lua ele vai conquistar
Em Cabo Kennedy... que o espaço já dominou
Ao terminar a contagem
Nova era começou
Três, dois, um, fogo!*

O tão pretendido tema não pode ser desenvolvido a contento por dificuldades financeiras. Manito (2000) explica que neste ano o *Rancho* amarga uma terceira colocação e a despedida de David Miguel enquanto compositor desta escola. David Miguel aparece neste registro com o também jurunense Osvaldo Garcia:

⁹⁷ Em Oliveira (2006, p. 267) este samba aparece com o título *De Ícaro ao Espaço Sideral* (N. A).

Figura 39 – David Miguel e o amigo compositor Osvaldo Garcia.



Fonte: Acervo Karina dos Santos.

Em 1971 David Miguel deixa definitivamente o *Rancho Não Posso Me Amofiná*. Durante algum tempo os motivos deste afastamento foram desconhecidos por grande parte dos seus amigos e familiares, entretanto David Miguel expõe com detalhes esses motivos:

eu era o presidente e como eu nunca gostei de continuísmo (até com mulher eu nunca tenho muito continuísmo, de vez em quando eu gosto de pular adiante e tal), então eu não queria ficar muito tempo na presidência do Rancho. Então eu achei que a gente devia pensar em outro presidente, essa coisa e tal e falei ‘Olha turma! Vamos fazer uma chapa e tal! Vamos eleger outra presidência!’. Eu tinha um rapaz que era o Zaca, que era o tesoureiro e que era sindical dos eletricitários. Aí ele preparou todos os papéis. Realizamos as eleições. Aí muito bem! Ganhou uma outra chapa. Não houve briga, foi um negócio muito bonito, muito tranquilo. Ficamos satisfeitos. Houve aquele coquetelzinho com arroz com galinha que é coisa de pobre. Agora eu vou ficar por lá com algum cargo qualquer ou de qualquer maneira! Aí disseram: ‘David! Não aparece por lá! Porque na primeira reunião logo que teve lá, ficaram nomeando uma porção de gente e quando falaram no teu nome, disseram: ‘Não! O David está acabado pro carnaval. O David não é mais do carnaval, não é mais nada e coisa e tal!’. Aquilo me doeu muito pela pessoa que tinha falado. Eu fiquei quieto, eu fiquei calado, não fui mais lá, fiquei afastado do carnaval durante um ano. (MPP ACÚSTICO – DAVI (sic) MIGUEL, 1994).

Durante este período David Miguel relata que nunca foi procurado pela diretoria que havia sido empossada, apenas alguns ranchistas faziam conjecturas: “O que é que está faltando? O que é que está havendo?”. Por esse motivo não mais frequentou o *Rancho*. Neste

ano sua escola foi campeã no desfile oficial com o samba *Carnaval: alegria de um povo*⁹⁸, tema que David Miguel ajudou a compor enquanto presidente da escola.

Este lamentável episódio parece que afetou de maneira profunda a integridade emocional de David Miguel enquanto compositor que tanto se doou pela escola do bairro onde nasceu. Depois de algum tempo foi convidado a compor a Ala de Compositores do *Quem São Eles*. Durante o tempo em que participou do *Rancho* David Miguel exerceu outros cargos além de compositor. Manito (idem) afirma-o como participante da diretoria nos anos de 1958⁹⁹; 1959; 1964 (secretário); 1969 (presidente).

No Quem São Eles, o Grito

(...) *Sou Quem São Eles*
E você quem é ?
Seja quem for
Ouçá o povo a cantar

Olê Olê / Olê Olá
Ouro de cá
*Não và de cá pra lá .*¹⁰⁰

O carnaval de Belém do Pará em sua evolução histórica apresenta a participação de um grande número de agremiações carnavalescas; algumas agremiações tiveram suas fundações, apogeu e desaparecimentos. Em 6/3/1935, no jornal *Imparcial* aparece a seguinte nota: “O desfile dos blocos, ranchos, e cordões levado efeito segunda feira à noite, foi um memorável triunfo que ficou assignado nos annaes do carnaval paraense como início de uma nova fase para seu desenvolvimento em nossa terra.” (MANITO, 2000, p. 29).

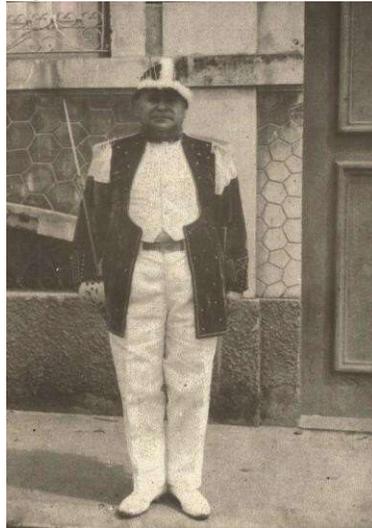
A *Associação Cultura Recreativa e Carnavalesca Império de Samba Quem São Eles*, mais conhecida como *Quem São Eles* ou *Quenzão* faz parte desta história que é contada por um dos seus mais apaixonados presidentes, Luiz Guilherme Pereira (2015): “Esta agremiação carnavalesca foi criada em 28 de janeiro 1946, logo após o fim da Segunda Guerra Mundial, pelos amigos: Almerindo Cardoso; José João (Pé de Bicho); Manoel Airosa (Jacaré) e José Cruz (Capitão Fuinha)”. Garboso em sua fantasia, Almerido pousou para este registro:

⁹⁸ Em Manito (2000) consta neste ano de 1970 o samba tema: *Bruno de Menezes* (N. A).

⁹⁹ Neste ano David Miguel foi o representante do *Rancho* na *União das Agremiações Carnavalescas do Estado do Pará*. (MANITO, 2000).

¹⁰⁰ Segundo Oliveira (2006), este samba-enredo de sua autoria foi composto para o carnaval de 1982 para o desfile oficial do *Quem São Eles*. Obteve o 2º lugar no festival interno desta agremiação. Tinha como enredo a lenda do “Eldorado”.

Figura 40 – Almerindo.



Fonte: Oliveira (2006, s. p.).

O *Quem São Eles* na verdade, é o renascimento de uma antiga escola de samba do bairro da Campina denominada *Tá Feio*, fundada em 1935, tendo como fundadores entre outros, Manoel Airoso e Almerindo Cardoso¹⁰¹. A *Tá Feio* sempre apresentou desfiles onde pontificavam o “luxo e riqueza”, tinha sua sede na rua Bailique nº 28, onde fazia seus ensaios. A escola chega ao seu final desaparecendo dos concursos em 1941: “sempre achava-se a melhor escola e não engolia suas adversárias. Talvez por causa desta arrogância sem sentido, ficou fora de vários carnavais, até despencar em 1941.” (MANITO, 2000, p. 35). Um carro alegórico desta extinta escola é visto neste registro:

Figura 41 – Desfile da Tá Feio.



Fonte: Oliveira (2006, s. p.).

¹⁰¹ Em Manito (2000), esta agremiação consta como “rancho” neste ano da sua fundação e a partir deste ano este autor passa a tratá-la como “escola de samba”. (N. A).

Passados cinco anos, Almerindo resolve recriar a escola, mas não com o mesmo nome, visto que foi advertido por Manoel Airosa, que ele (Manoel), já havia registrado a *Tá Feio* em seu nome (Cf. PEREIRA, 2015; OLIVEIRA, 2006). O local desta fundação é descrito por Pereira como um bar denominado *Bar do Cisne*, na confluência das ruas General Gurjão e Padre Prudêncio. Os amigos estavam reunidos quando chegou o José João - Pé de Bicho argumentando: “Ei! Quem São Eles? Quem São Eles? Tá Feio!” (PEREIRA, 2015, p. 6).

Figura 42 – Bar do Cisne.



Fonte: Oliveira (2006, p. 38).

Assim foi criada a escola de samba que, inicialmente tinha interrogação, a qual tinha sido aceita por indicação do Pé de Bicho, mas “em 1958 mudou sua denominação passando de *Escola de Samba* para *Império de Samba Quem São Eles*, sem a interrogação, proposta de Luiz Guilherme” (OLIVEIRA, 2006, p. 41). Esta escola permanece até os dias de hoje como uma das grandes escolas do carnaval paraense. Seu estandarte foi registrado em antiga foto:

Figura 43 – Estandarte do Quem São Eles, 1946.



Fonte: Oliveira (2006, s. p.).

A denominação (embora não relacionada a esta agremiação) já era conhecida pela população de Belém do Pará, conforme notícia publicada no jornal Folha do Norte, em 21 de janeiro de 1934:

a nossa população ainda se recorda daquele bloco animado do 'Itaimbé', que anno passado deu a nota em nosso carnaval. Pois ele vem ahí. O nosso companheiro recebeu carta em que o bloco 'Quem São elles' comunica a sua chegada a Belém no fim deste mês. E a pedido desse nosso colega o capitão do Porto, capitão de fragata Alexandre Velloso, radiographará para Salinas, permitindo que o 'Itaimbé' entre na Guajará embandeirado em arco. O bloco saltará aqui fazendo pela cidade um longo passeio, que obedecendo ao seguinte itinerário...

Esta antiga notícia nos leva a uma indagação: Será possível que este bloco carnavalesco cujos participantes provinham de um navio, tenha influenciado mais tarde o grupo de amigos na escolha do nome da escola?

Em 1952 (Cf. MANITO, 2000; OLIVEIRA, 2006; PEREIRA, 2015), por questões internas entre o compositor Paulo Roberto¹⁰² (que queria transformar a escola em uma associação) e Almerindo (que não aprovava esta ideia), houve uma dissidência onde consta também a participação do jurunense Valentim dos Santos. Esta dissidência gerou outra escola - a *Sociedade Recreativa e Carnavalesca Dissidentes da Campina*. Entre seus fundadores (Cf. OLIVEIRA, idem) constam, Paulo Robert, Adolfo Nascimento Gomes Coelho, João Pinto Cardoso, Clemente Neves, Joaquim Pismel Teixeira e Flávio Cardoso Cruz. (Cf. MANITO, 2000; OLIVEIRA, 2006; PEREIRA, 2015). A nova escola inicia sua participação no carnaval oficial de Belém e a partir de 1953 passa a assumir a denominação - *Boêmios da Campina*. Esta escola participou do carnaval paraense até o ano de 1958¹⁰³. Posteriormente, seus dirigentes lhe deram a denominação de *Universidade de Samba Boêmios da Campina*, denominação esta dada por indicação do poeta Ruy Barata.

Embora com bastante dissidentes, Oliveira (idem) refere que o *Quem São Eles* volta a se reestruturar e, da mesma forma como aconteceu com o *Rancho Não Posso Me Amofiná*, apresentou momentos que pontificaram lutas por sua permanência entre as grandes escolas de samba de Belém do Pará. Uma das maiores lutas se refere à aquisição da sua sede que teve inicialmente um caráter itinerante.

Primeiramente sem ter uma sede própria, seus abnegados se reuniam, como atesta Pereira (idem) em diversos locais, entre esses: Rua São Francisco; Alfaiataria Nossa Senhora

¹⁰² O nome de batismo deste compositor é Acelino Barata (BARATA, 2016).

¹⁰³ Entre as possíveis causas da falência desta escola de samba, Manito (2000); Oliveira(2006) destacam o fechamento da zona do meretrício situada no bairro da Campina em 1970, por determinação do então governador e coronel Alacid Nunes e o falecimento de um dos seus presidentes e mais abnegados apoiadores financeiro, José Peixoto. Conforme Manito (2000) as meretrizes deste local se constituíram grandes incentivadoras desta escola de samba, inclusive dando apoio financeiro.

de Nazaré (Campina); Rua Padre Eutíquio (onde se encontra atualmente a Caixa Econômica); Rua Padre Eutíquio (Lavanderia Paraense). Um dos seus presidentes, o benemérito Laury Garcia (2015) cita também a rua Antonio Barreto e a rua Almirante Wandenkolk, no perímetro entre as ruas Boaventura da Silva e Domingos Marreiros, onde finalmente a escola fixou sua sede.

Ao longo do tempo muitos compositores se fizeram presentes na composição de sambas-enredo para o *Quem São Eles*¹⁰⁴. Segundo Oliveira (2006), nas primeiras décadas aparecem: Jerônimo Corrêa de Miranda (1946); Cardoso Cruz (1948); Rubens Santos, Paulo Roberto (1950) e Umbelino Martins (1964, 1965, 1966, 1970).

Diversos abnegados fizeram com que esta escola de samba fosse vencendo os obstáculos e se inserisse na história do carnaval paraense. Um destes sem dúvida é Laury Garcia. Na publicação de um jornal local se revelam algumas dificuldades pelas quais a escola passava:

na época, o Quem São Eles era uma escola muito pobre, sua sede funcionava em uma barraca alugada na Domingos Marreiros sem as mínimas condições. Os instrumentos eram muito poucos. Para a escola ir às ruas tinha que usar instrumentos emprestados do Colégio Elias Viana (...). Naquela época, as escolas de samba para se apresentarem na avenida, dependiam do ‘Livro de Ouro’ e da ajuda da Prefeitura. (DIÁRIO DO PARÁ, 31-01-1986, p. 7).

Figura 44 – Fachada da sede atual¹⁰⁵ do *Quem São Eles*.



Fonte: Acervo da autora.

Com o passar do tempo esta escola de samba passa a apresentar um diferencial: “O Luiz Guilherme conseguiu reunir uma nata da nossa sociedade em torno da escola, essas

¹⁰⁴ O *Quem São Eles* não possui um acervo. Segundo depoimento de Ferreira (2017) este acervo foi destruído em um incêndio. (N. A).

¹⁰⁵ Durante a pesquisa de campo e pesquisa via internet, não encontrei nenhum registro fotográfico da fachada antiga.

peessoas intelectuais da nossa terra, bem posicionadas no conceito sobre música, como o Paes Loureiro, Edyr Proença, José Serra” (FERREIRA, 2017, p. 3). Esse diferencial na verdade, era um novo conceito composicional que começa a surgir entre os compositores a partir de um modelo já existente entre algumas escolas de samba cariocas. Ferreira (2017) acredita que Luiz Guilherme Pereira, então presidente da escola, em suas viagens ao Rio de Janeiro, trouxe a ideia de se criar a ala de compositores.

Essa ideia foi acolhida com entusiasmo pela diretoria do *Quem São Eles*, mormente por João de Jesus Paes Loureiro, que se tornou um dos seus idealizadores e fundador desta ala. Ferreira (idem) afirma que esta criação se deve a um trabalho da diretoria. “Consolidando” esta ala que se comportava como “o seu primeiro público, aquele que vai legitimar.” Outro fato de importância para o crescimento e divulgação das obras dos compositores se deve ao fato que eles continuavam compondo durante o ano e seus sambas tinham como primeiro público a própria escola; a partir daí, aconteciam suas divulgações e reconhecimento:

Desse modo, é inevitável que o megalho no universo dos sambas de enredo, da trajetória dos seus autores e das escolas de samba dependa da transmissão oral do conhecimento, e essa sempre é provisória e determinada vigorosamente pelo ponto de vista daqueles que relatam as experiências vividas. (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 20).

Interpretando os fatos que aconteciam na ala de compositores com relação aos sambas criados na escola, Loureiro explica a importância da formação do acervo musical a partir desta ala:

aquele samba pode não ser escolhido para o do desfile de um determinado ano, o que é normal, mas há outros sambas que ficam vivendo na escola e vão continuar depois sendo cantados e, de repente, às vezes até acontece de um samba que não foi premiado com o primeiro lugar, acaba um samba que ficou em segundo, terceiro lugar caindo mais no gosto da escola e nos anos seguintes sendo até mais cantado. Isso é bom para escola, porque vai criando um acervo musical importante para a sua história e para digamos, a revelação do seu quadro de compositores (...) Não vamos esquecer que, pelo menos cinco, seis até mais concorrentes a um samba-enredo de uma escola se inscrevem. (LOUREIRO, 2017, p. 3).

A criação da ala de compositores é definida em seus objetivos e finalidades por um dos seus idealizadores e fundador, João de Jesus Paes Loureiro, a partir da importância do samba-enredo:

eu sempre achei que o samba-enredo de uma escola de samba (que eu digo que é a alma musical da escola) é a bandeira imaterial da escola a cada ano, é o samba-enredo. Ele necessariamente precisa nascer dentro da escola, precisa ser feito por pessoas da escola, porque não é um samba de encomenda digamos, é um samba que tem que expressar um sentimento de pertencimento à escola, tem que ter o amor pela escola, não pode ser uma coisa apenas eventual, tem que nascer desse sentimento participativo na escola (LOUREIRO, 2017, p. 2.).

A partir de 1976 (Cf. OLIVEIRA, 2006), a diretoria do *Quem São Eles* resolve constituir o festival de samba-enredo, que teve a denominação de *Festival de Samba-Enredo Eneida de Moraes*, cujo vencedor levaria o troféu Pierrô de Bronze, obra do artista plástico – João Pinto. O primeiro campeonato teve como vencedor (neste festival) e no desfile oficial o samba “Cobra Norat: Pesadelo Amazônico”, dos compositores Edyr Proença e seu filho Edyr Augusto, defendido na voz do outro filho, Edgar Augusto.

Nestes festivais (Cf. LOUREIRO, idem) a comunidade já se identificava e decorava com mais facilidade aquele samba que fora escolhido por um júri. Havia a preocupação com relação a que esse júri fosse integrado com os anseios da escola “desejoso do sucesso da escola e também emocionado com a escola. A escolha feita por esse júri vai representar na medida do possível ou da melhor maneira possível um desejo coletivo da escola” (LOUREIRO, 2017, p. 1). Ainda a este respeito é relevante esta explicação:

De modo que, a escolha de um samba-enredo que nasce de dentro de uma ala de compositores da própria escola, ela já nasce também fortalecendo a unidade naquela escola, dando aquela auto estima para escola e mostrando do que ela é capaz, e, como vários compositores estarão vinculados a uma ala desta natureza e aí nós criamos esta denominação – ala de compositores. (...) É uma coisa que as vezes fica um pouco utópica, mas eu tenho... A utopia pra mim é uma forma de verdade, é uma forma de vida, uma forma de realização de um desejo. E nós conseguimos criar essa ala e organizá-la de um modo que deu seus frutos ao longo de vários anos. (LOUREIRO, 2017, p. 2).

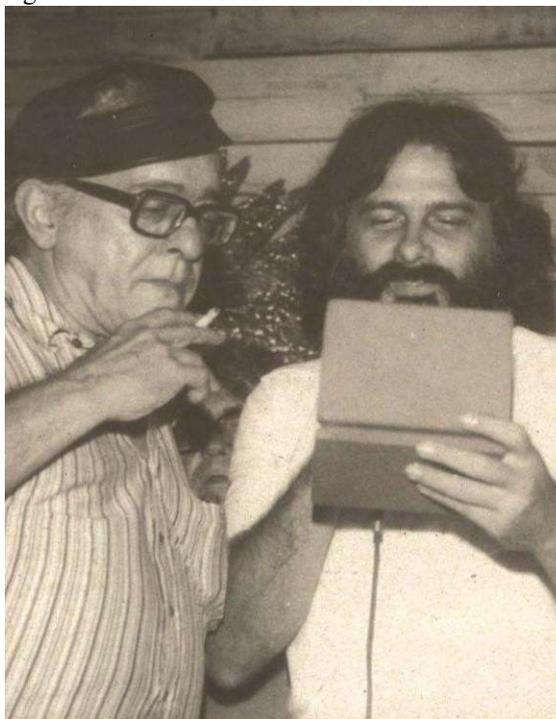
Em continuação, Loureiro (idem) afirma que era de fundamental importância que se valorizasse essa relação do compositor com a sua escola. Além do que, quando o compositor compõe um samba que é escolhido para representá-la (a escola) no desfile oficial, propicia a que ele (compositor) se integre no próximo semestre. Cada compositor apresentava sua composição, e isso fazia com que as pessoas se unissem em uma movimentação, em um sentimento: “As equipes formam-se na ala de compositores que desenvolvem atividades individuais e coletivas” (BLASS, 2007, p. 66). Loureiro (idem) ainda acredita que isso tem uma bela conotação, visto que na ala de compositores se faziam outros estilos de samba, “todos os anos” (LOUREIRO, 2017, p. 3).

É importante também se ter conhecimento de como se processava a autoria dos sambas que eram produzidos nesta ala. Fernando Ferreira (2017) mais conhecido como Gogó de Ouro, um dos compositores que pertence a este grupo, explica que o nome só aparecia quando o compositor compunha sozinho, quando vários compositores participavam, a autoria era da ala de compositores.

A ata da fundação desta ala teve a assinatura de Loureiro (seu proponente) e do compositor Vinicius de Moraes, que naquela ocasião transitava por Belém “foi visitar a

escola, e ao saber disso, ele quis dar também seu apoio à criação de um núcleo de compositores vivendo dentro da escola ou atuando dentro da escola.” (LOUREIRO, 2017, p. 2). Neste registro a seguir estão Loureiro e Vinícius de Moraes:

Figura 45 – Paes Loureiro e Vinícius de Moraes.



Fonte: Oliveira (2006 , p. 73).

Vários compositores tiveram participação na Ala do *Quem São Eles* ao longo do tempo, alguns deles são citados por Oliveira (2006), entre esses: Adilson Reis (Dito), Armando Borges, José Maria Vilar Ferreira, José Serra, Alfredo Reis, Sinval da Cuíca, Fernando Ferreira (Gogó de Ouro), David Miguel, Ademir da Marcação, Alfredo Oliveira, Marcos André Oliveira, Marujo do Salgueiro, Edyr Proença, Edyr Augusto Proença, Carlos Henry, Waldemar Henrique, Fernando Aflalo, Brito do Pará, Laury Garcia, Antonio Carlos Maranhão, Alcyr Guimarães, Ronaldo Franco, Paulo Afonso Campos de Melo, Lula Miranda, Edmundo Souto, Claudio Lobato Filho, Francisco Fonseca, Armando Barroso, Jorge Barão, Bosco Guimarães, Nana Luna, Hildenor Von Lohrmann, Ronaldo Evangelista, Adolfo Von Lohrmann, Carlinhos Sabiá. Além desses, Silva (2015) cita também o médico e compositor Dionísio Antonio Bentes.

A ala de compositores tinha certa autonomia:

os doze compositores se reuniam... Normalmente era assim, cada um fazia seu samba, fazia um samba e algumas vezes a gente fazia o samba e sentava; fechava a sede, sentávamos os doze lá e alguém dizia: 'Tem samba?' – 'Tem!'. 'Tem samba Alcyr?' – 'Fiz!' – 'Cante pra gente!' - Ai eu cantava A gente mesmo tocava e era uma coisa tão digna, mas tão digna (GUIMARÃES, 2015, p. 18-19).

Com certa melancolia, Loureiro (2017) relata que depois do apogeu a ala de compositores começa a declinar. A escola foi ficando num “lugar comum”, abriu o festival para compositores que não eram da escola. Ferreira (2017) acredita que os motivos estão vinculados ao afastamento de alguns compositores e, também porque:

na escola houve uma queda acentuada em termos de direção; aí com o afastamento de Luiz Guilherme e outros bambas lá da Escola, nós passamos a ter dificuldade, porque o Quem São Eles vive no meio da sociedade, ali no bairro do Umarizal, bairro nobre. Era frequentado pela nossa alta sociedade, as pessoas da nossa sociedade, o nome de muitos aí que eu lembro: o Nazareno Tourinho era nosso membro, o doutor Sérgio do Carmo é outro, e o povão mesmo do bairro. Então quando essas pessoas se afastaram... (FERREIRA, 2017, p. 4).

Existem outras versões para este desaparecimento. Uma delas, a do jornalista Edgar Augusto Proença (que há muito participa ativamente do *Quem São Eles*) que foi publicada em sua coluna no Jornal *Diário do Pará*, se torna importante porque se reporta a um ano específico em que já se vislumbrava o provável desaparecimento da ala. Esta versão consta em Oliveira (2006):

vai ser muito difícil que as escolas de samba e blocos carnavalescos de primeira categoria escolham seus sambas - tema para 86 à base de festivais. O esquema, que vigorou com sucesso durante alguns anos, hoje definitivamente caducou. Pela falta de uma estrutura melhor as agremiações não contam com uma ala de compositores fixa, com integrantes em grande número, ou de pelo menos fidelidade (não compor outra escola). Deste modo, toda vez que é aberto um concurso de sambas, até gente de escolas concorrentes diretas acaba no direito de participar, provocando pânico entre diretores e responsáveis pelo desenvolvimento do tema, e conseqüente escolha de uma composição pouco adequada ao mesmo. A maioria das grandes escolas e blocos optou este ano pela escolha direta do samba. De repente, sem festival, a composição que rapidamente agradava a todos os envolvidos na elaboração do enredo e fantasias, foi logo indicada como definitiva. (OLIVEIRA, 2006, p. 171).

Com relação ao fato da ala de compositores abrir o festival para compositores que não faziam parte da escola, o compositor Alcyr Guimarães tem recordações não muito felizes:

na verdade, eu até tenho um pouco de culpabilidade disso, se é uma culpa, mas eu dizia “Olha, vamos fazer! Olha, vamos abrir... a ala não faz o samba, vamos deixar pro povo! Olha meu irmão, era anunciar o resultado a porrada comia. Era garrafada voando. Eu sei que uma vez eu me escondi com o cavaquinho atrás de uma p.a. pequenina, naquele tempo e quando eu vi, veio o Jorge Barão também e eu disse ‘Sai daqui Jorge, tu és muito gordão, Jorge!’, e ele – ‘Não! Me dá uma vaguinha!’. E até hoje se conta essa história; a gente se meteu na p.a. e eles jogando garrafa e era uma confusão; aí então ‘Não! Não dá pra fazer!’ (GUIMARÃES, 2015, p. 18).

Porém, nem tudo se perdeu. Após alguns anos “uma diretoria reimplantou a ala de compositores do *Quem São Eles*. Ela está fortalecida, ela está instalada, está funcionando e frutificando dentro da nossa escola.”¹⁰⁶ (LOUREIRO, 2017, p. 2).

¹⁰⁶ Se desconhece quando foi desfeita a ala de compositores e quando ela foi reimplantada (N.A.).

Além de ter criado a ala de compositores, a escola do Umarizal inovou também com a criação das rodas de samba, uma forma de divulgação dos sambas da escola, criada nos moldes do Rio de Janeiro:

Os diretores do Império de Samba Quem São Eles?, em conjunto com um grupo de intelectuais e artistas de Belém, criaram uma nova modalidade de ensaios para sua escola, atraindo para a quadra do Umarizal representantes da classe média local. Eram as chamadas ‘rodas de samba’ (MANITO, 2000, p. 230).

Completando sua visão das rodas de samba, Manito (idem) conclui, que o que se viu no *Quem São Eles* foi um fluxo de jovens da classe social mais elevada que elegeu aquele local como um ponto de encontro, fazendo história de uma geração, trazendo com isso uma mudança no modo de pensar - a partir do carnaval de 1973 o carnaval não foi mais visto como uma coisa de marginais. Esta inovação trouxe algumas polemizações, incluindo a da imprensa escrita. O jornal *A Província do Pará* apresenta uma nota, no dia 06/02/1972, onde faz uma crítica por achar que aquela manifestação era elitizada, marginalizando “o verdadeiro sambista do asfalto, o homem do povo”.

David Miguel fez parte da ala de compositores desta agremiação. A história desta participação tem início com sua saída do *Rancho Não Posso Me Amofiná*, em 1971. Após esse afastamento ele recebeu convites para conhecer o *Quem São Eles* e por insistência do seu amigo e colega de trabalho¹⁰⁷, o odontólogo Luiz Guilherme Pereira; ele aceita o convite e participa de uma reunião, passando a fazer parte do *Quem São Eles* (Cf. OLIVEIRA, idem) a partir de 1974. O próprio David Miguel explica este fato:

E dessa reunião a turma me tratou: ‘David! Vem pra cá! David! Vem pra cá’. E eu me encostei no *Quem São Eles*, aí pronto! (...) Lá no Quem São Eles fui muito bem recebido ‘Você vai entrar na ala dos compositores!’ (MPP ACÚSTICO – DAVI (sic) MIGUEL, 1994).

David Miguel, um jurunense de humilde origem, que havia passado pelo constrangimento de ter que se afastar da escola de samba da sua infância e juventude e do seu bairro, e ainda ter ficado fora do carnaval, provavelmente não acreditou em uma mudança tão radical em sua vida de sambista e compositor. Participar de um grupo de compositores reconhecidos no carnaval paraense se tornou um sonho materializado conforme sua declaração, “Meu Deus do céu! Meu Deus! O que é que eu vou fazer no meio de tantas feras? (...) Era Alfredo Oliveira, era Simão Jatene, era o senhor seu pai Edyr Proença! Meu Deus! Como é que eu vou fazer? (MPP ACÚSTICO – DAVI (sic) MIGUEL, 1994).

¹⁰⁷ Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos – Belém. (N. A).

A partir deste momento David Miguel ingressa definitivamente no *Quem São Eles* como um compositor respeitado e admirado por seus pares. Ao chegar nesta escola de samba David compõe um samba de título – *Voltei!*¹⁰⁸, que revela a alegria por esta acolhida.

Figura 46 – David Miguel em uma apresentação¹⁰⁹.



Fonte: Acervo Karina dos Santos.

David Miguel se integrou definitivamente ao *Império de Samba Quem São Eles*, dividindo alegrias e tristezas, vitórias e derrotas juntamente com a diretoria e os compositores da ala que frequentava com assiduidade:

porque naquele tempo, o *Quem São Eles* tinha uma ala de compositores muito pesada, muito boa mesmo, só cobra criada como a gente pode chamar, e eu cheguei lá muito devagar e eu entrava sempre fazendo minhas letras, concorrendo, porque o *Quem São Eles* fazia todo ano um concurso de samba-tema e eu sempre estava concorrendo (MPP ACÚSTICO – DAVI (sic) MIGUEL, 1994).

Em 1978 David Miguel compõe (sem parceria) o samba-enredo *Theatro da Paz: Cem anos de arte no Pará*, escolhido no festival interno do *Quem São Eles* para representá-lo no desfile oficial do carnaval paraense. Com este samba a escola se torna tricampeã do carnaval, porém, na visão do seu compositor, esta não foi sua obra favorita em termos de samba-enredo. Para David Miguel, *Delírio Amazônico*, composto para o carnaval de 1979¹¹⁰

¹⁰⁸ Este samba será abordado no capítulo 3.

¹⁰⁹ Não se tem referências do local e data desta apresentação (N. A).

¹¹⁰ Neste ano (Cf. OLIVEIRA, 2006) quem venceu a disputa oficial do carnaval paraense foi o *Grêmio Recreativo e Beneficente Jurunense Rancho Não Posso Me Amofiná* com o samba-enredo – *Tempo de Criança*.

foi seu melhor samba-enredo: “O mais bonito! Gosto dele!” (MPP ACÚSTICO – DAVI (sic) MIGUEL, 1994).

Em 1985 David Miguel mais uma vez compõe um samba, desta feita em homenagem à sua escola com o título, *Exaltação ao Quem São Eles*. Segundo Oliveira (2006), este samba foi gravado no Rio de Janeiro, por Marcos Moran, em um compacto.

É de se prever que o *Quem São Eles* através de sua ala de compositores tenha agregado um grande número de sambas a partir do seu festival interno *Eneida de Moraes*, infelizmente os sambas que não foram classificados provavelmente caíram no esquecimento, e o que vem a se conhecer foram apenas os vitoriosos dos festivais e dos concursos públicos.

Em 1986 aconteceu um fato inédito nesta agremiação; sete compositores da ala compõe um mesmo samba em que fazem uso de um termo popular paraense de forma bem humorada, esse termo foi *paid'égua*.¹¹¹ *Paid'égua* foi composto por Alfredo Oliveira, Antônio Carlos Maranhão, David Miguel, Edyr Proença, Edyr Augusto Proença, Laury Garcia e Ronaldo Franco¹¹².

A escolha do enredo deste samba é um dado que apresenta divergência, como publicado em Puget (2016), pois segundo Luiz Guilherme Pereira (2015) é de autoria de Paulo Afonso Campos de Melo e para Edgar Augusto Proença (2015) é de Rosenildo Franco. A introdução foi de Alfredo Oliveira: “A minha parte, letra e música, ficou abrindo o samba.”. (OLIVEIRA, 2006, p. 180).

Este samba aconteceu de maneira inusitada, pois cada compositor fazia sua contribuição, criando frases coerentes com o enredo, depois se reuniam e mostravam suas criações em momentos de partilha musical:

o clima na ala dos compositores era fraternal. Alguém vinha com uma frase, outro opinava que não ia ficar bom, porque ia “quebrar”. Outro vinha e dizia pra colocar a melodia. O fato é que os compositores ficaram em torno de três semanas para aprontar o samba (PROENÇA, 2015).

Em 1988 David Miguel compõe em parceria com Antonio Carlos Maranhão o samba-enredo “Lua Cheia” e arrebatou o título oficial do carnaval paraense para o *Quem São Eles* após dez anos sem título. O samba teve como tema a criação do universo, a lua e suas influências na vida humana. A escola desfilou com cerca de quatro mil brincantes, quinze

¹¹¹ A Assembleia Legislativa do Estado do Pará estatui e seu Presidente, nos termos do &7º do art.108 da Constituição do Estado do Pará promulga a seguinte Lei: **Art. 1º** Fica reconhecido como patrimônio cultural de natureza imaterial para o Estado do Pará a **linguagem regional**, nos termos do art. 286, da Constituição do Estado do Pará. **Art. 2º** Integra-se ao patrimônio cultural imaterial do Estado do Pará a linguagem regional com as seguintes palavras. I – pai d’égua – excelente (...).

¹¹² Estes compositores são abordados na dissertação de mestrado da autora, e que tem como título Amanheceu, Paid'égua! O Sonho Cabano Faz Samba de Enredo No Carnaval Paraense (PUGET, 2016). (N. A).

alas, e bateria com trezentos integrantes sob o comando do Ademir da Marcação. Este samba “tornou-se outra composição antológica no carnaval paraense, pois contribuiu para a reconquista do título de campeão por parte da escola do Umarizal, anos depois de 1978, do “Theatro da Paz; Cem Anos de Arte no Pará”.” (OLIVEIRA, 2006, p. 269).

Este samba-enredo foi o último com que David Miguel é evidenciado na ala de compositores desta escola de samba. É muito provável que muitos outros ele deve ter composto durante o tempo em que lá esteve até seu falecimento em 2000, entretanto, se existiram, esses sambas não têm registros.

David Miguel, por tanto ter se destacado e ser admirado por seus pares, foi homenageado em vida. Em 1995 o amigo e parceiro da ala de compositores, Alcyrr Guimarães, compõe o samba-enredo para o desfile oficial do carnaval paraense deste ano tendo como tema, David Miguel. Por esta ocasião o homenageado já havia sofrido a amputação cirúrgica da perna direita. Este samba teve o sugestivo título: David Miguel: A estrela de Breu:

eu fui o primeiro que escutou o samba. O Alcyrr me chamou na casa dele e disse assim: ‘Meu compadre, eu lhe chamei aqui para ver se você me orienta, se tem que mudar alguma coisa, mas olha, o samba-enredo do Quem São Ele está pronto’ -. Cara quando escutei samba disse: ‘Tu vai matar, tu vai matar o velho!’. Lindo! Lindo! Lindo! O cara escreveu um samba desses. Ai ele deu um almoço, levou o tio David lá para almoçar. Ele disse que o tio David chorou, chorou, chorou. Ficou emocionado quando escutou o samba, porque o tio Alcyrr escreveu o que era: que ele já tinha perdido a perna, ele diz quando a perna bambeou o rum te levou para lá do céu. O cara fez tudo, tudo, o que era e foi um sambão. Se não me falha a memória, foi o campeão do carnaval com esse enredo. (SILVA, A., 2017, p. 10).

O samba foi cantado na avenida por Ferreira (Gogó de Ouro) e como atesta Oliveira (2006), David Miguel foi muito aplaudido pelo público, mas a escola não conseguiu arrebatar o título que fica com a maior concorrente, o *Rancho Não Posso Me Amofiná*, que desfilou com o samba “Do Reino ao Reinado: a trajetória da oferenda”. O carro alegórico onde David Miguel desfilou neste ano teve este registro fotográfico:

Figura 47 – David Miguel, Laury Garcia e Creuza Gomes – *Estrela de Breu*.



Fonte: Diário do Pará, 28/02/1995, 1º caderno.
Acervo Regina dos Santos.

No ano de 1998 o *Quem São Eles* trouxe para a avenida o enredo “Quem não brinca carnaval não petisca”, dos compositores Bosco Guimarães, Jorge Barão e Nazaré Lima. No carro abre alas vinham como destaques João de Jesus Paes Loureiro e David Miguel. Para infelicidade de toda a escola e seu grande público este carro sofre uma avaria e quebra. Este episódio faz parte das memórias de João de Jesus Paes Loureiro (2017, p. 4) e deu origem a um emocionante depoimento que expressa a sua grande admiração e respeito por este compositor jurunense:

já tinha feito a amputação da perna e eu fui convidado pela escola para ir no carro alegórico junto com ele. Ele na cadeira, mas ele andava, ele não podia ficar o tempo todo... Porque a prótese ainda estava complicada, magoando, por isso ele usava a muleta para poder se apoiar, mas durante o desfile ele ia sentado e eu lá com ele, em pé e tudo, a convite da escola. Quando nós chegamos num determinado ponto do desfile já na avenida, o carro engatou, o carro que nós íamos, engatou. Aí criou-se aquela situação dramática num desfile, porque a escola não podendo ficar ali parada começou abrir aquele ‘buraco’ que a gente chama no desfile. Chamaram o mecânico, etc. mas tinha quebrado uma peça e não tinha como o carro sair. Então David disse assim: ‘Mas eu quero terminar o desfile, tú me ajuda?’. Eu digo - ‘Eu ajudo, vamos!’- Aí chamei o pessoal que estava lá de apoio; descemos o David Miguel, eles desceram, apoiaram para descer o David Miguel; eu desci, ele pegou... Porque ele não estava com a muleta na hora, então do lado que ele usava a muleta ele passou o braço por cima do meu ombro, se apoiando em mim. Eu fui a muleta dele nessa hora e nós saímos os dois naquele buraco, naquele vazio que se abre numa hora dessa na escola, e fomos. E eu perguntava para ele – ‘Tá bem Davi? Tá seguro?’- ‘Não, não! Tá doendo, mas vamos embora! Eu vou terminar, nós vamos terminar o desfile, não vou ficar o desfile sem terminar!’. E aí nós fomos ali claudicandos e a plateia toda de pé batendo palmas. A plateia que eu digo é: as arquibancadas, o público lá do desfile ali na Pedreira, de pé; e júri e todo mundo. O pessoal sabia... E eu com ele lá. Eu com o braço aqui por baixo segurando na cintura dele, ele com o braço por cima do meu ombro, eu aguentando lá e nós fomos aguentando até o fim da avenida. (...) Qualquer outra pessoa levada pelo sofrimento

da dor da perna, apoiando... Ele não podia apoiar direito, teria ficado ou teria sido levado de carro – ‘Não! Se tú me ajudar nós vamos terminar nós dois juntos isso aí!’”. Eu digo - ‘Eu te ajudo!’’. E aí nós fomos. Ele era mais alto que eu; ai segurando no meu ombro e eu com a mão na cintura dele e fomos os dois andando e o público inteiro de pé batendo palmas sabe? Foi uma coisa impressionante. E estou falando de uma época que não tinha esta multidão de máquinas na mão de todo mundo, que hoje é a coisa mais difícil é algo não ser documentado.

Além de ter participado da ala de compositores, David Miguel fez parte da diretoria do *Quem São Eles* como presidente no ano de 1982. Pertenceu ainda, de acordo com jornal O Liberal, 20/02/1996, da composição do Conselho Deliberativo desta agremiação carnavalesca. Eis o registro de uma reunião deste conselho:

Figura 48 – David Miguel na presidência do Quem São Eles.



Fonte: Acervo Karina dos Santos.

Havia a preocupação de algumas pessoas ligadas ao carnaval e ao *Quem São Eles*, entre essas, Neder Charone com respeito à difusão da obra musical de David Miguel. Com esse objetivo por algum tempo:

montamos um espetáculo onde ele era a principal atração, até para que a cidade conhecesse suas qualidades de compositor. As escolhas das composições, que eram singulares por seus temas e muito samba; lembro que havia um que dizia ‘meu sapato furado...’ foram bem técnicas com ele pedindo atenção para com o som (CHARONE, 2018).

Uma das grandes alegrias de David Miguel aconteceu quando se concretizaram a gravação e lançamento do CD com quatorze composições autorais. O CD com o título *David Miguel* teve seu lançamento em 29 de dezembro de 1999, na quadra do *Quem São Eles*. A obra teve a concretização da Prefeitura Municipal de Belém, com direção de produção musical de Bosco Guimarães¹¹³.

¹¹³ João Bosco Ferreira Guimarães nasceu em Curuçá-Pará em 09/8/1959. É o compositor recordista em sambas-enredo no mundo, com nada menos que 800 músicas de sua autoria catalogadas. Disponível em:

Quando David Miguel faleceu, em 19 de fevereiro de 2000, seu corpo foi levado para a escola de samba que o acolheu. As homenagens póstumas ficaram para sempre na memória de quem esteve presente no seu último adeus na sede do *Quem São Eles*. Entre seus muitos amigos estavam lá Admir do Cavaco¹¹⁴ e o sambista, compositor e médico Dionísio Bentes¹¹⁵:

quando ele faleceu nós estávamos esperando chegar o corpo que foi velado lá no Quem São Eles. O Dionísio estava lá e aí nós sempre fomos muito próximos, eu e o Dionísio. Doutor Dio (...) E aí o Dio disse assim: temos que homenagear o David, eu vou fazer uma letra e você faz a melodia. O Dio de uma competência fantástica, fez a letra, aquilo ali na hora, antes do corpo chegar, a gente ali bebendo ali no barzinho do lado,¹¹⁶ bebendo o morto. Era tudo o que ele (David) queria. Ele falava que quando ele falecesse ele não queria choro, ele queria samba, e nós cantamos samba entrando pela madrugada. Varamos o dia cantando samba e o Dio fez a letra. Menina quando eu vi aquela letra eu disse: Meu Deus! Meu Deus! Esse cara fazer assim essa letra! E comecei a fazer a melodia. Como o Ademar Carneiro estava lá (eu acho também que são dois grandes compositores) me ajudaram a fazer a melodia; fizemos a melodia em parceria com o Dio e aí começamos a cantar o samba com o Dio. Aí ele disse assim: Quando o corpo chegar nós vamos lá cantar, e foi o único que não cantou, deu embucho. A gente naquela roubada e eu fui muito pior; que eu passei mal, eu fiquei tão emocionado, eu fiquei engasgado, a palavra não saía, eu não conseguia cantar Aí a gente deu um tempo na letra; depois rápido que aprenderam, porque era pequena. (SILVA, A., 2017, p. 7-8).

Eis a letra do samba:

*Quando a Noite Chega na sexta feira
Uma poesia chega junto com o samba
Nossa estrela negra que já foi enredo um dia
É que brilha mais entre tantos bambas
Canta com malícia irreverente
Tudo que acontece no teatro
Verso de improviso
Só pra gente passar poesia
O diário uma coisa assim
Sempre festejado em qualquer roda
Pegue são dívidas e coragem
David uma estrela brilhando.
David no carnaval.
Oh David! Oh David!
Uma estrela cantando
David o nosso preto é imortal*

http://www.diariodopara.com.br/hotsite/orgulhodopara/noticias_cont.php?idnot=79237. Acesso em: 19 out. 2018.

¹¹⁴ Admir da Silva (Admir do Cavaco) foi um grande amigo e parceiro de David Miguel; entre tantas entrevistas e narrativas a dele se destacou pela intensa emoção. O choro convulsivo pontuou sua entrevista ao ponto de necessitar de pausas prolongadas. (N. A).

¹¹⁵ Dionísio Augusto da Silva Bentes nasceu em Belém do Pará em 25/11/1944. Médico ginecologista a partir de 1978 iniciou trajetória composicional musical como letrista e melodista, participando de diversos festivais de escolas de samba de Belém do Pará, entre estas: *Rancho Não Posso Me Amofiná; Arco-Íris; Mocidade Olariense; Grande Família; Embaixada de Samba do Império Pedreirense;*; *Escola de Samba da Matinha e Bole-Bole*. (Cf. OLIVEIRA, 2006).

¹¹⁶ O barzinho do lado é o tão conhecido Bar do Ranulfo, de tantos anos de convivência dos que frequentam a quadra do *Quem São Eles*. (N. A).

Num delírio que é teu

Os últimos trabalhos composicionais de David Miguel provavelmente foram realizados para o *Grêmio Recreativo Escola de Samba Crias do Curro Velho*. Esta denominação deriva do Curro Velho, local de origem desta agremiação carnavalesca. Se trata de um prédio histórico¹¹⁷ situado no bairro do Telégrafo em Belém do Pará, “às margens da Baía de Guajará”, e que tem seu histórico iniciado no século XIX, meados de 1861, quando foi inaugurado.

O Curro Velho¹¹⁸ foi o primeiro matadouro de Belém, inaugurado na administração do então presidente da Província Francisco Carlos Brusque. Tem estilo fortemente influenciado pela arquitetura neoclássica seguindo os padrões de outras construções históricas da época, entre essas o Teatro da Paz, o Mercado de São Braz e o Palácio Antônio Lemos. O matadouro foi o responsável pelo fornecimento de carne para a população da cidade de Belém do Pará durante 40 anos. No início do século XX novas técnicas de abate foram sendo conhecidas e, aliadas ao crescimento populacional da capital paraense, fizeram com que o intendente Antonio Lemos inaugurasse, em 1905, na Vila de Pinheiros (atual Icoaraci), um novo matadouro¹¹⁹.

O velho matadouro ainda resistiu por sete anos, até que em 1921 foi desativado, ficando longos períodos esquecido, embora que em alguns momentos servisse como depósito de gás e outros produtos. Em 1983 teve reconhecimento e tombamento. Após cinco anos foi restaurado. Em 1991¹²⁰ passa a abrigar um núcleo de formação e qualificação em educação não formal, “voltado prioritariamente para um público de estudantes de escola pública, populações de baixa renda e comunidades tradicionais – quilombolas, indígenas, e ribeirinha.” (FUNDAÇÃO CULTURAL DO PARÁ, s. d., s. p.). O espaço comporta a biblioteca – *Carmem Souza*; a *Praça da Beira*; um teatro de arena e também uma lojinha, cujos produtos provém das oficinas. Está situado à rua Prof. Nelson Ribeiro nº 287.

O Projeto Cultural¹²¹ Curro Velho é uma instituição pública do Governo do Estado do Pará, vinculada à Secretaria Especial de Promoção Social e tem como objetivo a promoção de ações voltadas a crianças e adolescentes, visando o desenvolvimento “da capacidade de

¹¹⁷ Disponível em: <http://cufapara.blogspot.com.br/2009/09/curro-velho-historia.html>. Acesso em: 19 abr. 2018.

¹¹⁸ Idem.

¹¹⁹ Idem.

¹²⁰ Disponível em: www.fcp.pa.gov.br/espacos-culturais/oficinas-curro-velho. Acesso em: 19 abr. 2018.

¹²¹ Disponível em: <http://www.currovelho.pa.gov.br>. Acesso em: 19 abr. 2018.

expressão e representação através de processo sócio-educativo, tendo como instrumento a arte e o ofício, na perspectiva de valores éticos e estéticos.”. O Projeto Cultural¹²² mantém um calendário onde consta uma programação diversificada que atende a todas as linguagens artísticas através de espetáculos cênicos, exposições, rodas de conversa, palestras e debates que ocorrem a cada finalização dos módulos e, especialmente, nos momentos culturais mais expressivos como o carnaval, a quadra junina e o Natal, quando estabelece “diálogos mais intensivos com a comunidade em geral.”

As oficinas¹²³ se voltam para o ensino-aprendizado de arte em suas diferentes linguagens: cênicas; visuais e musicais. Além das oficinas o Projeto promove cursos de capacitação através do Núcleo de Práticas de Ofício e Produção, e tem como objetivo possibilitar a qualificação de jovens e adultos para o mercado de trabalho.

Figura 49 – Curro Velho.



Fonte: Acervo Autoral.

O *Grêmio Recreativo Escola de Samba Crias do Curro Velho* iniciou suas atividades em 1991, ano em que se iniciou o Projeto, e já em 1992 desfilou pela primeira vez, mas não com crianças. Conforme Jurandir Brígido de Sousa mais conhecido como Muka (SOUSA) a ideia da criação desta escola de samba aconteceu desde 1991 ou seja, no primeiro ano do projeto, por iniciativa da superintendente Dina de Oliveira.

A história de David Miguel nesta instituição é contada por alguns amigos e parceiros: Sousa (2018) explica que está na *Fundação Curro Velho* desde 1994, quando veio para introduzir as práticas de bateria de escola de samba “juntamente com o percussionista

¹²² Idem.

¹²³ Idem.

Mininéia¹²⁴ e o professor Wilson, que é do SESC” (SOUSA, 2018, p. 1). Este percussionista lembra que quando chegou nesta fundação David Miguel já era o compositor oficial da escola e que lá estava desde o seu início: “O David foi o primeiro compositor até o último ano da vida dele, e o último samba que ele fez foi o “Brasileirinho”, e o primeiro, que não sei o título, dizia: *No Curro Velho, no Curro Velho, tem seringa para se plantar!*” (SOUSA, 2018, p. 1)¹²⁵.

A agenda musical das *Crias*, conforme ainda Sousa (idem), começava em dezembro e quando o samba-enredo composto por David Miguel já estava pronto. No início de janeiro se produziam os arranjos e ao mesmo tempo se confeccionavam as fantasias, alegorias e adereços. Vários profissionais participavam do projeto, inclusive os da arte cênica. Os ensaios ocorriam sempre aos sábados e domingos, o que acontece até hoje.

Com relação aos ensaios da bateria, estes ocorriam também aos sábados e domingos, entretanto, com o crescimento do número de integrantes, que atualmente é de 170, os ensaios passaram a acontecer de segunda a sexta feira, no horário das 17 às 19 horas. Atualmente, todos os instrumentos da bateria pertencem à *Fundação Curro Velho* e na sua composição existe limite de idade em função do peso dos instrumentos e do juizado de menores. Sousa (idem) ressaltou que existe também a preocupação com respeito à inclusão de crianças e adolescentes especiais. Registro de um ensaio da bateria das *Crias*:

Figura 50 – As Crias do Curro Velho em ensaio.



Fonte: Diário do Pará (26/02/2000).
Acervo Regina dos Santos.

Outra importante figura do mundo musical paraense que se destaca no histórico das *Crias* e no histórico de David Miguel nas *Crias do Curro Velho* é o músico Admir da Silva

¹²⁴ Emílio Sérgio Mininéia.

¹²⁵ Este samba-enredo tem o título “Curro Velho” (N. A).

(Admir do Cavaco). Ele lembra que por volta de 1997 - 98 foi convidado para fazer parte da ala de compositores das *Crias do Curro Velho* onde já estava desde o seu início, o compositor David Miguel. Silva faz um resumo do início daquele processo composicional:

as crianças elegiam um enredo, nós não escrevíamos sinopse, elas davam um norteio com palavras que possivelmente podiam ser colocadas no samba, dependendo da estrutura de métricas e ser composta, digamos assim. E elas nos ajudavam com aquelas informações pequenas. Eu comecei a fazer o primeiro ano, aí o samba foi uma explosão; a minha parte na composição era 99% melódica e ele fazia os 100% digamos assim da letra. (SILVA, A., 2018, p. 4).

Desta forma as crianças reuniam com a superintendente responsável pelo *Curro Velho* - Dina Oliveira, e então cada criança dava uma ideia e depois entravam no consenso:

olha o tema que dá para ser, vai ser esse aqui! E as crianças mesmo davam algumas palavras que pudessem ser colocadas. E aí eu lembro que nós fizemos durante 5 anos... Eu acho que nós fizemos samba e por último, a última composição já ele debilitado, a gente... faltava uma palavra apenas; o samba estava todo armado, mas tinha uma palavra que se entrasse assim.. Só que eu não conseguia encontrar essa palavra e ele com a sua inteligência, em 5 minutos ele decidiu aquele trecho do samba com aquela palavra que estava necessitando colocar lá. (SILVA, 2018, p. 4).

Quando Admir da Silva e David Miguel estavam compondo o último samba-enredo para as *Crias do Curro Velho* na casa de David Miguel, o colega da ala dos compositores do *Quem São Eles*, Alfredo Oliveira (Cf. OLIVEIRA, 2006) esteve presente em uma visita. (Cf. OLIVEIRA, 2006) nestes últimos dias, com a saúde bastante fragilizada, David já apresentava algumas falhas no processo cognitivo. Esta situação é confirmada por Silva:

e ele sorria, porque ele falava, mas já não direcionada, era preciso prestar muita atenção no que ele falava por que ele cruzava informações, eu acho que já era do problema que ele tinha. Então, eu até cheguei a pensar eu mesmo 'Poxa! Eu acho que eu não vou mais fazer samba com o David, porque ele não vai mais ter as condições de saúde para expressar a sua inspiração!'. E foi assim, foi o último ano que eu fiz um samba com ele. Depois o Curro Velho fez um resgate, desde toda a sua história, não do David mas das Crias do Curro Velho e lá tem um CD dos 15 anos das Crias do Curro Velho. (SILVA, A., 2018, p. 4).

3. NAS RIMAS DE UM VERSO TEU

*Quem acha, vive se perdendo
 Por isso agora, vou me defendendo
 Da dor tão cruel desta saudade
 Que por infelicidade,
 Meu pobre peito invade
 Batuque, é um privilégio
 Ninguém aprende samba no colégio
 Sambar é chorar de alegria
 É sorrir de nostalgia, dentro da melodia
 Por isso agora lá na Penha eu vou mandar
 Minha morena pra cantar, com satisfação
 E com harmonia esta triste melodia
 Que é o meu samba em feitio de oração
 O samba, na realidade, não vem do morro
 Nem lá da cidade
 E quem suportar uma paixão
 Sentirá que o samba então.
 Nasce no coração.*

(Feitio de Oração – Noël Rosa¹²⁶).

David Miguel tem em sua obra musical uma música de título “Aboio”, a única música que foge ao gênero samba, visto que, é uma toada; samba e samba-enredo são os gêneros em que mais ele se destaca. Ele inicia suas composições oficialmente em 1957 e até o início de 2000, ano em que faleceu, ainda estava compondo seu último samba-enredo – “Brasileirinho”, em parceria com Admir da Siva (Admir do Cavaco).

Este período de tempo é marcado por processos de transformações do samba e do samba-enredo e a partir desta visão acredito ser válido abordar as origens históricas e as evoluções destes gêneros musicais para que sejam facilitadas as análises do processo composicional de David Miguel.

Falar de samba e suas origens não é tão somente falar da música, do ritmo e da dança. Falar de samba remete a uma complexidade de vivências político-sociais, de uma interação cultural e de uma luta por reconhecimento e identidade social por parte dos africanos, seus descendentes e da população pobre e marginalizada socialmente que habitava a cidade do Rio de Janeiro quando se iniciaram os primeiros movimentos que culminaram com o reconhecimento do samba como gênero musical brasileiro.

¹²⁶ Compositor carioca (RJ - 11/ 12/1910- RJ – 4 /5/1934). “Seu jeito de cantar, a estilização que fez do samba e a modernidade das letras passaram a ser olhadas com outros olhos (...) Aparecem citações sobre Noël como precursor da bossa-nova em grande número de artigos de jornais e revistas, textos de capas de disco e outras formas dispersas (CALDEIRA, 1987, p. 79).

O samba é reconhecidamente um dos gêneros de grande apreciação nacional, percorreu um longo trajeto e esteve inserido em vários contextos antes de ser considerado identidade musical brasileira:

O ambiente onde esse samba se desenvolve é resultante de um processo histórico que conjuga variáveis históricas, econômicas e políticas, cujo epicentro é a cidade do Rio de Janeiro pós abolição, que era, de fato, o principal centro produtor e consumidor de cultura no país coincidentemente sua capital. (SIQUEIRA, 2012, p. 98).

Muitas divergências são encontradas entre os pesquisadores com relação à sua origem, principalmente inerentes às suas raízes rítmicas de onde iniciam as pesquisas de grande parte dos seus historiadores. Há opiniões que negam a raiz africana e publicações desclassificando a sua importância se concentram no período inicial de 1920, e a partir delas “retiram informações os novos musicólogos e jornalistas, também ideários de uma cultura nacional que não deseja vínculos estreitos com a cultura do negro” (SIQUEIRA, 2012, p. 57).

Parece certo entretanto, que, grande parte destes pesquisadores considera a escravidão de africanos como um dos pontos de partida para o estudo deste gênero musical. Os primeiros carregamentos de africanos escravizados (Cf. CHIAVENATO, 2012) chegaram em terras brasileiras entre 1516 e 1526, pela necessidade da cultura e extrativismo da cana de açúcar. O número de africanos escravizados foi crescendo na medida em que outras atividades laborativas e extrativistas foram surgindo. Lopes (2005) cita a cultura do fumo, do arroz, do algodão, do café e a mineração do ouro como sendo o que determinou a fixação destes africanos e suas descendências em regiões do Brasil, conforme a necessidade da mão de obra. A cultura do café que teve início no Rio de Janeiro em 1770 “chega ao vale do Paraíba e arredores” (LOPES, 2005, p. 36). Deste modo, o itinerário da escravidão africana se processou como uma migração interna. Então, o povoamento do interior nordestino graças à pecuária de meados do século VXII a meados do século VXIII; o início da colonização do Rio Grande do Sul, em 1737; a extensão da cultura e do beneficiamento da cana para o Vale do Paraíba e a descoberta de terras próprias para o cultivo do café em São Paulo, no século XIX vão determinar deslocamentos de grande contingente de negros, principalmente oriundos de Angola, Congo e Moçambique, por toda a extensão do território brasileiro. (LOPES, 2005, p. 35-36).

Ao chegarem ao Brasil os escravizados nada trouxeram de objetos materiais, entretanto, trouxeram:

formas celebratórias originais de suas etnias e utilizaram sua performance como forma de ‘recuperar um comportamento’ (...) Inicialmente suas formas celebratórias foram duramente perseguidas; aos poucos, passaram a ser toleradas e, em alguns casos incentivadas pelo poder local e pela Igreja. (LIGIÉRO, 2011, p. 35-36).

Entre estas formas estavam os ritmos e as danças, que foram denominadas genericamente pelos portugueses com o termo “batuque”, de onde “se originaram os principais traços musicais definidores da Diáspora Africana nas Américas, como o samba...”. (LOPES, 2005, p. 33). O termo batuque (Cf. MOURA, 2004) é uma designação genérica de origem lusa, considerado pelo antropólogo Edison Carneiro como “onomatopaica e depreciativa”, e os que faziam batuque eram designados como batuqueiros. “O batuqueiro é o agente da batucada, o cultor do batuque” (MOURA, 2004, p. 51). Eis uma visão do batuque:

Figura 51 – Batuque, na visão do pintor alemão Johann Moritz Rugendas.



Fonte: Lira Neto (2017, p. 98).

Inicialmente uma manifestação dos negros (TINHORÃO, 2008) o batuque por volta do início de 1700 começa a sair dos terreiros indo para outras camadas sociais além do que “originaram ainda uma série de danças que ficariam como expressões quase exclusivas de negros e mestiços do campo e das cidades do Brasil” (TINHORÃO, 2008, p. 85). É importante o entendimento que, os batuques “não configuravam um baile ou um folguedo, em si, mas uma diversidade de práticas religiosas, danças rituais e formas de lazer.” (TINHORÃO, 2008, p. 55).

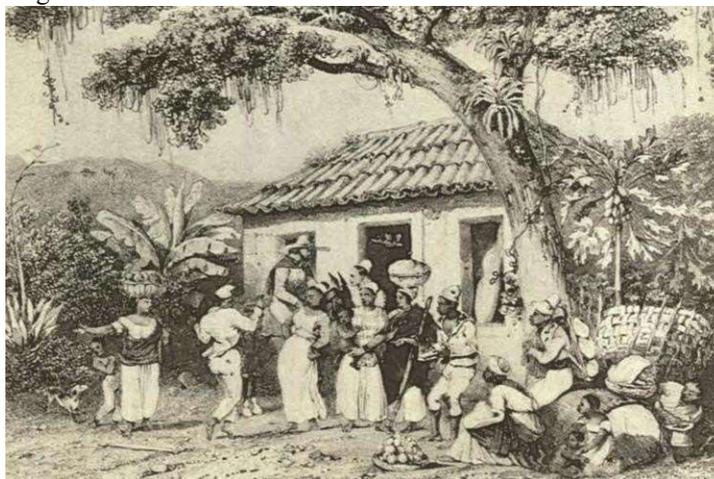
A partir do final do século XVIII, conforme elucida Tinhorão (idem), o batuque deixa de se configurar apenas como prática religiosa, havendo o que se define como paganização, onde escravos, seus descendentes e pessoas de baixa renda o consumiam como divertimento e lazer. Esta mudança provoca o aparecimento de novas formas coreográficas, e de uma denominação, como se percebe nesta afirmação:

não apenas permitiu o aproveitamento de um de seus movimentos coreográficos sob o nome de *lundu*, mas acabou conferindo ao próprio batuque o nome de samba, quando o elemento angolano da umbigada veio nele prevalecer. (TINHORÃO, 2008, p. 67).

O batuque portanto originou novas formas de canto e dança, “Dessas rodas ancestrais de batuque derivaram os principais ritmos e danças rurais identificáveis nos mais diferentes confins do país...” (LIRA NETO, 2017, p. 39). Este pesquisador chama a atenção para o fato de que, influências europeias ao interagirem com os ritmos afros, dão origem a uma dança e música afro-brasileira, o lundu, o qual considera “o avô do samba”.

Na linhagem que veio do batuque dos africanos bantos até o partido alto, achamos que o *lundu*, aqui registrado por vários viajantes estrangeiros nos séculos passados, é o elo primordial. E parece certo que é da metade do século XIX em diante que ele deixa quase que completamente de ser dança (sobrevive até hoje no interior baiano um lundu dançado) para ser canção solada de caráter principalmente cômico (FERREIRA, 1986, p. 1052 apud LOPES, 2005, p. 76).¹²⁷

Figura 52 – Lundu, na visão do pintor alemão Johann Moritz Rugendas.



Fonte: Lira Neto (2017, p. 98).

Entre as regiões de fixação dos escravizados e, posteriormente de suas descendências, estava a área rural, onde, com o passar do tempo, aconteceram modificações dos ancestrais batuques em outras formas “Essa transformação dos batuques caóticos dos primeiros tempos da colonização em rodas de danças com alguma ordem coreográfica, sob o nome e sambas, deve ter acontecido de fato na área rural...” (TINHORÃO, 2008, p. 89). Uma forma desenvolvida na Bahia denominada *samba de roda* é descrita como:

Forma ancestral da dança do samba, da qual a forma posterior, urbanizada, guardou os passos fundamentais, distintivos da coreografia. Caracteriza-se por ser dançada preferentemente ao ar livre, numa coreografia na qual o dançante requebra e saracoteia sozinho, enquanto os demais se incumbem do canto (alternando frases de solo e canto) e da execução dos instrumentos (prato e faca, pandeiro, ganzá etc.). (LOPES; SIMAS, 2015, p. 263).

¹²⁷ O lundu é encontrado ainda no Estado do Pará. A parte musical é desempenhada por rabeca (violino), clarinete, reco-reco, ganzá, maracás, banjo e cavaquinho. Com as adaptações locais ele sofreu diversas modificações, principalmente na indumentária. Ao contrário do primitivismo africano, apresenta todas as características marajoaras, razão por que passou a ser chamado de "Lundu marajoara". Disponível em: <http://www.cdpara.pa.gov.br/lundu.php>

Vale ressaltar que, embora grande parte dos pesquisadores considere raízes afro para o samba, há uma divergência com relação à localização geográfica no Brasil quanto à origem e disseminação do batuque e, do samba. Vários pesquisadores acreditam que o samba proveio da Bahia e de outras regiões do Nordeste, porém nem todos concordam com esta origem: “só muito remotamente, portanto, se pode imaginar o samba de roda como raiz do que viria a surgir já na desaparecida Praça Onze, ‘cercada de casuarinas e imortalizada como sede do carnaval popular e do samba no início do século’.” (MOURA, 2004, p. 57). Em continuação, este pesquisador se embasa em outros pesquisadores:

No Rio de Janeiro, o samba vive, na sua forma primitiva de dança de roda, entre a gente sem eira nem beira que habita os morros da cidade. Do samba dos morros nasceu o samba urbano carioca, que se espalhou por todo o Brasil. (ALVARENGA, 1982, p. 336 apud MOURA, 2004, p. 57).

Outra discordância com relação a origem do samba ter acontecido na Bahia e não no Rio de Janeiro se verifica neste texto: “O samba que nasceu na Bahia e tomou forma no Rio espalhou-se pelo Brasil, possibilitando que suas diversas variantes (sub-gêneros) tivessem maior ou menor importância em determinada comunidade...” (RAYMUNDO, 2012, p. 28).

Estas contestações são apenas uma parte da complexidade das pesquisas no contexto das origens do samba. Tinhorão (idem) discorda de Moura (2004) com relação a que as origens do samba estariam somente no Rio de Janeiro e isto se observa nesta afirmação, onde se pode perceber também, referências aos primórdios dos elementos musicais do samba:

É evidente que o gênero de música urbana cantada aparecida nas primeiras décadas do século XX com o nome de samba ainda estava longe de ganhar a estrutura com que viria a ser reconhecido, mas seus elementos básicos já integravam, por certo, as várias danças saídas desses batuques de samba: o ritmo em 2/4 da percussão que acompanhava os estribilhos fixos, de um ou dois versos, e os improvisos construídos sobre eles geralmente em quadras (ou até em décimas, como nos cocos da área da cana de açúcar, ou baianos ou baianas do sertão cearense, por influência da cantoria nordestina.). (TINHORÃO, 2008, p. 85-86).

Muitos fatos fizeram com que alguns pesquisadores adotassem uma posição favorável à origem rural nordestina do samba. Siqueira (2012), por exemplo, relata que na Bahia a prática cultural por parte dos escravizados e seus descendentes se constituía em variadas formas de canto e dança, tanto profanas quanto religiosas, e que, durante o século XVIII essa prática da cultura negra chega ao Rio de Janeiro em um primeiro momento de migração, que é retomado no século XIX. A migração teria sido gerada pelas insuficientes condições de vida em Salvador. Isso é corroborado na afirmação de outro pesquisador, onde se percebe uma das causas desta migração:

A segunda metade do século XIX vê acentuar-se o fluxo migratório do Nordeste para Sudeste do país, acompanhando a mudança do eixo econômico, que vinha já do

século anterior e que se expressou também na mudança da capital de Salvador para o Rio de Janeiro. (FERREIRA, 2001, p. 100).

Entre as causas desta migração, Ferreira (*idem*) considera: a decadência da cultura cafeeira no Vale do Paraíba em 1870, a chegada da industrialização e a vinda dos imigrantes ao Vale do Paraíba. Isto provoca um agravamento político social que trouxe consequências econômicas:

Então, escravos e libertos agora sobram, sendo cada vez mais afastados do trabalho qualificado, e atirados nas camadas mais baixas do lumpesinato, exatamente no momento em que o país ingressa numa nova ordem econômica (LOPES, 2005, p. 38).

A cidade do Rio de Janeiro por estes tempos já estava apresentando um inchaço populacional como explicam Azevedo (2013) e outros pesquisadores, provocado pela chegada dos remanescentes da Guerra de Canudos¹²⁸ e, em 1888 pela Abolição, que por seu turno trouxe escravos e descendentes não só da Bahia, como também de Sergipe, Maranhão, Minas Gerais, e São Paulo (Vale do Paraíba). É de se incluir também nestes elementos populacionais os remanescentes da Guerra do Paraguai¹²⁹.

Ao chegar à cidade do Rio de Janeiro esta população vai compor ao lado da população pobre já lá existente, uma camada social de operários sem qualificação, constituída por “analfabetos negros e mestiços, assim como de brancos na mesma situação, todos trazendo, naturalmente, suas tradições, sua cultura, sua religiosidade, seus costumes, sua arte, seu discurso”. (AZEVEDO, 2013, p. 122). Esta população, da qual boa parte era de origem baiana, vai se instalar em uma área que passou a ser conhecida como Pequena África¹³⁰.

A Pequena África abarcava desde a Praça Onze à estação ferroviária de Dom Pedro até a Prainha (atualmente Praça Mauá) de onde faziam parte as “antigas freguesias da Cidade Nova, Santana, Santo Cristo, Saúde e Gamboa” (LOPES, 2005, p. 45). Esta região era

¹²⁸ A Guerra de Canudos foi um conflito ocorrido nos sertões da Bahia logo após a proclamação da República do Brasil no período de novembro de 1896 a 05 de outubro de 1897. Liderado pelo beato Antônio Conselheiro; tinha como fundamentação as péssimas condições sócio econômicas da população e o fanatismo religioso. O conflito terminou quando após quatro combates, as forças federais cercaram e dizimaram toda população inclusive mulheres e crianças. Disponível em: <https://www.historiadobrasil.net/guerracanudos/>

¹²⁹ É também chamada Guerra da Tríplice Aliança. Travada entre o Paraguai e a Tríplice Aliança formada pelo Brasil, Uruguai e Argentina. Teve seu início em dezembro de 1864 e finalizou em 1870. Disponível em: <https://www.sohistoria.com.br/ef2/guerraparaguai/>

¹³⁰ A formação dessa comunidade negra deveu-se, entre outros fatores, ao decreto imperial que concedeu, em 1864, a efetiva emancipação a todos os ‘africanos livres’, ou seja, aqueles entrados no País (sic) após a proibição do tráfico atlântico, em 1831, mas que permaneciam em servidão, a serviço do Império. Seis anos depois terminava a Guerra do Paraguai, o que motivou a vinda de grandes contingentes de soldados negros desmobilizados e suas famílias para o Centro Velho da Capital Federal. É por esse momento que se estrutura, a partir da zona portuária e estendendo-se suas ramificações até a Cidade Nova, a comunidade afro-baiana, que Roberto Moura denominou ‘A Pequena África do Rio de Janeiro’ (LOPES, 2005, p. 45).

extensa, provocando uma interação cultural entre os vários setores populacionais do Rio de Janeiro.

Existe, todavia, a importância da Pedra do Sal, localizada no Morro da Conceição, situado na Zona Portuária do Rio de Janeiro como “marco” nesta origem do samba:

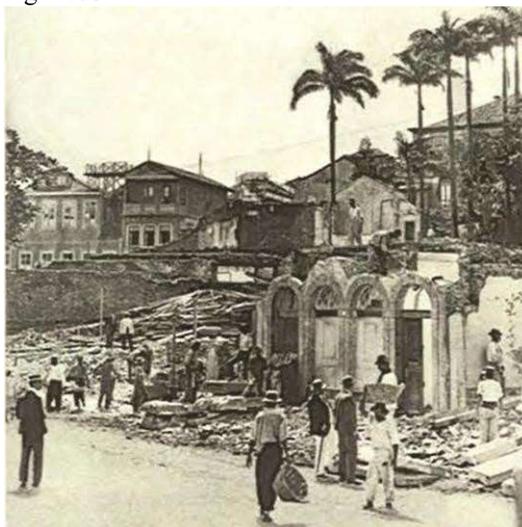
Tendo como marco a localidade denominada Pedra do Sal no Morro da Conceição, na zona portuária do Rio de Janeiro, o samba carioca se apresenta desde sua origem - nas primeiras décadas do século XX – como um elemento de expressão da identidade cultural da população negra. (IPHAN, 2014, p. 19).

A interação cultural se intensificou a partir de um acontecimento de grandes proporções que ocorreu na cidade do Rio de Janeiro em 1893 quando começa a haver uma mudança na urbanização da cidade. Após a instalação da República, o poder público representado pelo presidente Rodrigues Alves e pelo prefeito Cândido Barata Ribeiro colocam em prática nova ordem que tinha como objetivos a higienização e urbanização da cidade, mas na verdade, não só isso, como se percebe nesta citação: “Desafricanizar a capital da República, aliás era uma missão que as autoridades vinham pondo em prática em nome da modernidade e da civilização.”. (LIRA NETO, 2017, p. 34).

No início do século XX outra ação governamental se materializa na repressão às camadas sociais mais pobres da população, demolindo o que achava ser desnecessário e construindo a Avenida Central, igualando o Rio de Janeiro às grandes cidades. Este fato ficou conhecido como Bota-abixo. Lopes (2005), entre outros, informa este episódio:

Quebrando a rotina da Capital Federal, o prefeito manda também que sejam alargadas várias ruas, supervisiona as construções da cidade, obriga a trocar assoalhos, rasgar janelas nas paredes escuras dos quartos, jogar fora os lixos dos quintais. O povo estava descontente. Muitos cortiços foram destruídos e seus habitantes tiveram de mudar-se para regiões muito distantes de seus locais de trabalho. Em nove meses foram demolidos nada menos que 614 prédios. (ENCICLOPÉDIA NOSSO SÉCULO, 1980, p. 34 apud LOPES, 2005, p. 42).

Figura 53 – “Bota-abaixo”.



Fonte: Lira Neto (2017, p. 99).

Uma das consequências desta urbanização e do “Bota abaixo” foi o deslocamento da população menos favorecida socialmente, que passa a habitar os morros e os subúrbios cariocas. Siqueira (2013) explica que vão se estabelecendo relações culturais mais homogêneas, pelo fato delas provirem das mesmas origens étnicas, se constituindo quase que uma unidade que abarcava a religião, a culinária, o batuque e a capoeira. Este processo também é comprovado por outros pesquisadores:

A cidade do Rio de Janeiro por suas características histórico geográficas sempre incentivou as trocas culturais. Os morros e a Praça Onze por exemplo, apesar da grande maioria negra, permitiam o encontro de diversas expressões de diversos grupos étnicos. Essas regiões passaram então a ser vistas como verdadeiros celeiros da cultura mestiça de base negra... (FERREIRA, 2004, p. 331).

Esta interação cultural tem importância na formação da identidade cultural negra:

Naquele momento decisivo em que o negro acabava de conquistar o direito de vender a sua força de trabalho, foi determinante a formação de uma rede de solidariedade e sustentação que resultou num contato cultural enriquecedor e na miscigenação das várias camadas que ali vieram ter e conviver (IPHAN, 2014, p. 19).

Indo mais além na configuração das matrizes do samba, Moura (2004) ressalta que ele tem suas raízes estéticas representadas pela “influência da polca, do maxixe, do lundu, da habanera e do tango (...) enquanto a roda foi sua origem física. Foi na roda que aqueles gêneros se fundiram até produzirem uma outra forma musical...” (MOURA, 2004, p. 34).

Do aglomerado social que se instalou no Rio de Janeiro é que Moura (idem) e outros pesquisadores consideram que começa a emergir o samba a partir de um processo de elaboração de uma cultura de traços afros, “E esses traços culturais vão ser repassados aos seus descendentes, alguns dos quais figuras muito importantes no processo de fixação e urbanização do samba na velha capital do Império da República.” (LOPES, 2005, p. 48).

Vianna (2002) acredita que neste processo, não somente tomaram parte os negros que moravam nos morros, mas outras classes sociais e, também, outras raças, que participando daqueles momentos de performance se comportavam como espectadores ativos e também incentivadores. Por tudo isso, privilegia as “relações exteriores ao samba”.

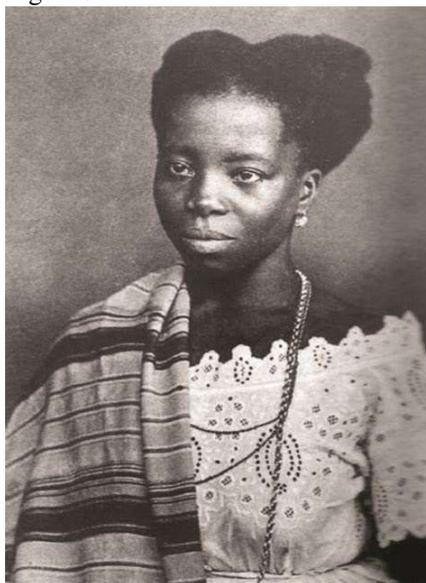
A conclusão a que chega Vianna (*idem*) remete à hibridação, “processos socio culturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de formas separadas, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas.” (CANCLINI, 2008, p. 19). Esta hibridação, como elucida Canclini (*idem*), pode ocorrer de forma imprevista ou não planejada advindas de várias procedências como a turística, a migratória, de intercâmbios econômicos ou comunicacionais. Vianna (*idem*) cita Antônio Cândido¹³¹, quando afirma que a música tem a capacidade de quebrar barreiras, se portando como elemento unificador na comunicação entre grupos sociais brasileiros distintos.

Diversos fatores e pessoas estiveram envolvidos na origem do samba. Com relação às pessoas, algumas ficaram historicamente atreladas à esta origem. O número é grande, mas se destacam algumas ao longo do processo, entre essas as tias baianas. Tias baianas eram chamadas as mulheres afros e suas descendentes que, provindas da Bahia, trouxeram para o Rio de Janeiro suas famílias e suas culturas que incluíam principalmente a culinária e a religião, “Esse grupo unido por fortes laços de solidariedade, iria constituir uma ‘comunidade baiana’ no bairro da Saúde no centro do Rio.” (FERREIRA, 2001, p. 100). As mais velhas (Cf. FERREIRA, 2001) desempenhavam papel de líderes religiosas, realizando “festas de candomblé”.

Várias destas tias baianas ficaram conhecidas, entre outras, tia Perciliana, tia Amélia e tia Ciata. Esta última se tornou um ícone. Nascida em Salvador e batizada como Hilária Batista de Almeida (1854-1929) chega ao Rio de Janeiro em 1876. Ferreira (2001) e outros, publicam que presumivelmente ela descendia de escravos alforriados e que ao chegar ao Rio de Janeiro conheceu o negro baiano João Batista da Silva, com que se casou.

¹³¹ Antonio Candido (1918-2017) foi um sociólogo, crítico literário, ensaísta e professor brasileiro, figura central dos estudos literários no Brasil. Disponível em: https://www.ebiografia.com/antonio_candido/. Acesso em: 01 abr. 2019. Diz respeito a uma resenha elaborada por Antonio Candido e publicada em 1995 como prefácio do livro de Sérgio Buarque, *Raízes do Brasil* (26ª ed.), publicado pela Companhia das Letras. Disponível em: <https://www.cafecomsociologia.com/o-significado-de-raizes-do-brasil-por/>. Acesso em: 01 abr. 2019.

Figura 54 – Tia Ciata.



Fonte: Esquerda OnLine (2018)¹³².

João Batista (Cf. SODRÉ, 1998) gozava de alguma influência política por ter se graduado em Medicina e ter um emprego no gabinete do chefe de polícia. Isso fazia com que pessoas consideradas importantes socialmente frequentassem sua casa. Ciata apresentava uma diferenciação social não só por parte do marido, mas por suas ações sociais de importância na sua comunidade:

Ciata desempenhava uma liderança comunitária e um protagonismo indiscutível no cotidiano dos moradores de toda a região da Saúde, Cidade Nova e Gamboa. Sua casa e seu terreiro, localizados a essa época na rua da Alfândega, eram santuários nagôs, mas também espaços de proteção social que abrigava trabalhadores da estiva, pretos velhos, tocadores de tambor, inveterados boêmios e capoeiristas procurados pela polícia.” (LIRA NETO, 2017, p. 41).

As festas realizadas na casa da tia Ciata (e nas das outras tias) eram conhecidas como *samba*, termo que não tinha relação ainda com gênero musical nem coreográfico, mas com o contexto de “baile popular”. Samba seria “(...) festa, em que dança, música, comida, bebida e convivência não podem ser concebidos separadamente.” (FERREIRA, 2001, p. 101).

¹³² Disponível em: <https://esquerdaonline.com.br/2018/03/02/mulheres-do-samba-viva-tia-ciata-rainha-da-pequena-africa/tia-ciata-1/>. Acesso em: 01 out. 2019.

Figura 55 – Casa da Tia Ciata.



Fonte: Galvão (2009, p. 91).

Pessoas de várias classes sociais se faziam presentes nos *sambas* da casa da tia Ciata, fazendo com que se constituíssem “extraordinários espaços de mediação cultural.”. Descrevendo este espaço cultural, “tinha seis cômodos, um corredor e um terreiro (quintal). Na sala de visitas, realizavam-se bailes (polcas, lundus etc.); na parte dos fundos, samba de partido-alto ou samba raiado; no terreiro, batucada.” (SODRÉ, 1998, p. 15).

As pessoas que frequentavam a casa se identificavam com os seus diversos espaços e com as formas de música e dança que lá ocorriam, “baile na sala de visita, samba de partido alto nos fundos da casa e batucada no terreiro.” (JOÃO DA BAIANA apud FERREIRA, 2001, p. 102).

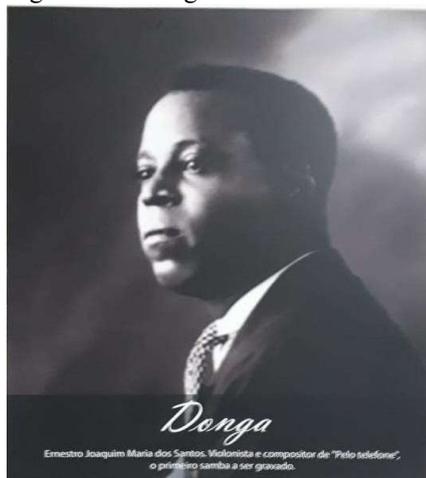
É neste ambiente da casa da tia Ciata que ocorreu em 1917 a composição do primeiro samba gravado no Brasil, de autoria dos compositores Donga¹³³ e Mário de Almeida¹³⁴ (Cf. SANDRONI), A autoria foi posta em dúvida, inclusive sendo contestada pela própria tia Ciata, sob a afirmação de que o samba teria sido uma criação coletiva de vários compositores, inclusive Sinhô¹³⁵, em uma das festas na sua casa. Um registro fotográfico deste compositor, Donga:

¹³³ Ernesto Joaquim Maria dos Santos [5/4/1890 Rio de Janeiro RJ – 25/8/1974 id.] compositor e violonista. (DICIONÁRIO HOUAISS ILUSTRADO, 2006).

¹³⁴ (Rio de Janeiro 22/1/1882 – 19/7/1956 id.) teatrólogo, jornalista e letrista. (DICIONÁRIO HOUAISS ILUSTRADO, 2006).

¹³⁵ José Barbosa da Silva (8/9/1888 Rio de Janeiro RJ – 4/8/1930 Id) Compositor, pianista, violonista, cavaquista, flautista. (DICIONÁRIO HOUAISS ILUSTRADO, 2006, p. 701).

Figura 56 – Donga.



Fonte: Acervo Centro Cultural Cartola/Museu do Samba.

Esta composição musical foi levada posteriormente por Donga para a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e sua indicação constava como um samba carnavalesco, se tornando um grande sucesso no carnaval de 1917 (SANDRONI, 2001).

É provável que “Pelo Telefone” não tenha sido o primeiro samba gravado no Brasil e isto é enfatizado por Sandroni (idem) quando se reporta à tese de Flávio Silva (1975), que acredita ser provável que outras composições possam ter sido gravadas sob o título de samba, porém se perderam no tempo, esquecidas pela memória popular.

Figura 57 – Publicidade do Samba Pelo Telefone.



Fonte: Acervo Centro Cultural Cartola. (IPHAN, 2014, p. 32).

O advento deste primeiro samba gravado se reveste de importância (Cf. CABRAL, idem) pelo fato de ter se incorporado o termo samba à mídia da época, fazendo com que os

proprietários das poucas gravadoras passassem a utilizá-lo indiscriminadamente em outros gêneros musicais, convictos estavam que o termo samba contribuía para as boas vendas dos discos.

Quanto à origem do vocábulo *samba*, é relevante esta afirmação:

Muito antes de o gênero ganhar o alto estatuto de música popular brasileira por excelência e componente fundamental da identidade nacional, o termo “samba”, na acepção de música praticada em roda e ao ritmo de tambores, palmas, etc., já circulava em várias regiões do país (IPHAN, 2014, p. 21).

Com relação ao surgimento do termo (Cf. IPHAN, *idem*) seria apontado o ano de 1886, quando o escritor José Veríssimo afirmou que o termo já estava perfeitamente assentado e, em 1890, através de Antonio Geraldo da Cunha, que utilizou como abonação um texto de *O Cortiço*, do escritor Aluísio de Azevedo, para afirmar como certa a entrada do termo samba na língua portuguesa.

Existe também a alusão de alguns pesquisadores, entre esses Azevedo (2013) e Siqueira (2012) no sentido que a primeira publicação do termo samba apareceu no jornal *O Carapuceiro*, na cidade de Recife, em 1832. Este jornal de cunho satírico apresentou em seu exemplar uma referência a este termo e a publicação seria de autoria do Frei Miguel do Sacramento Lopes Gama.

Nesta publicação Azevedo (2013) elucida que a palavra samba se fazia acompanhar do termo *d'almocreves* e que se referia, por sua vez, a uma manifestação de caráter rural, da periferia, e era utilizada para diferenciar as manifestações que aconteciam na área urbana das que ocorriam nos salões da província. *almocreves* significava aqueles que cuidavam de muares. Entretanto, esta palavra só foi identificada tempos depois, de acordo com esta afirmação, “quase desconhecida até o último quartel do século XIX” (SANDRONI, 2001, p. 86).

É notório, portanto, para os cronistas e pesquisadores do samba, que este termo não era novo, pois já era conhecido muito antes de chegar à mídia como gênero musical. Como já referido, este é um dos aspectos das dificuldades com que se deparam aqueles que pesquisam o *samba*.

Com relação aos significados, Lira Neto (2017), entre outros, acredita que alguns ligavam o termo samba a divertimentos festivos, danças. Em português *samba* tem o sentido de “brincar”, “cabriolar”, “divertir-se como cabrito”:

No idioma quicongo, também angolano, existiria uma palavra similar (*sâmba*), para nomear um tipo de coreografia local, na qual os dançarinos bateriam o peito um contra o outro. Em quimbundo, *semba*, com o significado de “separar”, “rejeitar”, definiria o movimento físico das umbigadas ou as mesuras típicas de danças africanas (LIRA NETO, 2017, p. 52).

Esse termo (Cf. AZEVEDO, 2013) teria origem na língua quimbundo de Angola e consistia em um movimento coreográfico praticado durante a dança de roda, um enfrentamento frontal, quando os participantes batiam um no peito do outro.

O aparecimento do samba como gênero musical não se tornou um fenômeno estático, isto porque, após o surgimento do “Pelo Telefone”, aparece outro tipo de samba de rítmica diferenciada, evidenciando desta maneira, a existência de dois tipos de samba:

Um é aquele que se faz, toca e dança nas casas de Ciata e outras “tias” baianas. O outro, o do Estácio e cercanias, dos morros e subúrbios distantes. Com o primeiro, frequentado por doutores, intelectuais, políticos, gente importante, a polícia não se mete. Com o segundo, lazer das populações pobres daquelas localidades um tanto à margem da sociedade, o desemprego e o subemprego compelindo os homens à atividades malvistas ou mesmo proibidas (o jogo, o servicinho sujo, a exploração de mulheres, mil e um expedientes, mas nunca o trabalho fixo), cumpre-se a lei: lugar de malandro é na cadeia (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 138).

É evidente nesta declaração, que existiam diferenças não somente com relação ao aspecto musical, mas também ao social. Os músicos das casas das “tias” gozavam de certas regalias com relação à polícia que os tolerava, inclusive os próprios policiais participavam das festas. Indo mais longe, os pesquisadores referem que os compositores dos morros, por sua vez, eram sumariamente perseguidos e discriminados, recebendo a alcunha de malandros. Desde os anos 20 já se evidencia esta relação entre samba, raça e malandragem:

Se o malandro transita na fronteira de classes é também para mostrar que ela está ali, ela existe. O que está contido na rejeição ao trabalho é a consciência de que a sociedade capitalista brasileira raramente permite o deslocamento do indivíduo negro dentro de sua hierarquia econômica e social. A possibilidade de tal deslocamento, a qual contribui para a vigência da ideologia e do modo de produção capitalista, só existe efetivamente em maior escala a partir do estrato social pequeno-burguês, e está geralmente vedada ou grandemente dificultada para trabalhadores negros. (MATOS, 1982, p. 82).

A partir desta citação, se adentra no contexto que o samba carrega desde sua formação enquanto expressão artística originada entre as camadas de negros, seus descendentes e marginalizados socialmente, a sua não aceitação social e cultural. Isso fez com que se desenvolvessem variadas formas de anular esta exclusão por parte dos menos favorecidos contra os poderes constituídos, visto que o negro era considerado um problema social para o Brasil:

O negro era um problema, pois, como viera ao Brasil para ser escravo, seria aviltante para a sociedade se ele participasse do processo de formação da cultura brasileira. Tendo isso afinal ocorrido com a assimilação das danças e da música dos negros, seria preciso ocultar evidências desse fato e estabelecer uma história em que sua participação no processo cultural fosse obscurecida ou negada”. (SIQUEIRA, 2012, p. 99).

Este processo se desenvolveu em um período de tempo em que os marginalizados sofreram uma série de perseguições:

De fato, há muitos depoimentos de sambistas que atestam tal perseguição. O de Cartola, por exemplo 'no meu tempo, as rodas de samba... muitas vezes eram dissolvidas pela polícia, visto que o samba naquela época era coisa de malandro e marginal.' Ou de João da Baiana: 'Fui preso várias vezes por tocar pandeiro'. Ou ainda de Noël Rosa, compositor de quem muito se dirá a seguir: 'a princípio o samba foi combatido. Era considerado distração de vagabundo.' (SANDRONI, 2001, p. 111).

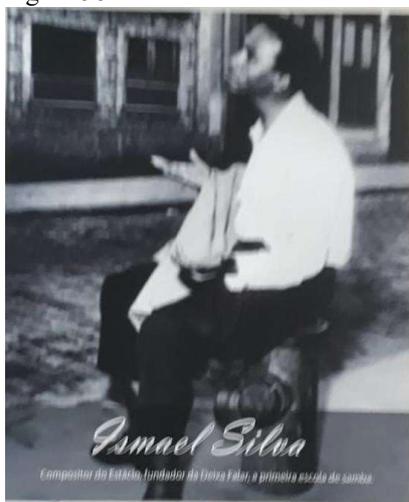
Em continuação, Siqueira considera a casa da tia Ciata uma forma de resistência e que o inconsciente coletivo africano “se perpetua nas manifestações de encontros dos negros, seja nos cultos e candomblés, seja nas habitações coletivas, irmandades, confrarias e demais alternativas de sobrevivência surgidas pelo hábito de vida comum” (SIQUEIRA, 2012, p. 145).

No processo evolutivo do samba, após o primeiro ter sido gravado, se desenvolve a percepção de uma necessidade rítmica para desfilar no carnaval, o que levou alguns compositores do bairro do Estácio a mudar o ritmo já conhecido através da síncopa:

que é uma alteração rítmica que consiste no prolongamento do som de um tempo fraco num tempo forte (...) o escravo - não podendo manter integralmente a música africana - infiltrou a sua concepção temporal-cósmico-rítmica nas formas musicais brancas. Era uma tática de falsa submissão: o negro acatava o sistema tonal europeu, mas ao mesmo tempo o desestabilizava, rítmicamente, através da síncopa - uma solução de compromisso. (SODRÉ, 1998, p. 25).

Os compositores do Estácio criaram então o bloco intitulado *Deixa falar* e a necessidade desta mudança rítmica é assim definida: “A gente precisava de um samba para movimentar os braços para frente e para trás durante o desfile.” (ISMAEL SILVA apud CABRAL, 2011, p. 34). O mesmo compositor teria dito que: “o ritmo do samba antigo era apenas ‘tan tantan tan tantam tantan’ enquanto o novo, mais rico, era ‘bum bum paticumbum prugurundum’” (IPHAN, 2014, p. 35).

Figura 58 – Ismael Silva.



Fonte: Acervo Centro Cultural Cartola/Museu do Samba.

O que aconteceu ritmicamente foi o “alongar das linhas melódicas e o cadenciar do ritmo do samba amaxiado, de maneira a facilitar o canto durante as exhibições.” (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 13). Os sambas dos compositores do Estácio, Ismael Silva, Bide e Nilton Bastos entre outros, diferenciaram-se daqueles consagrados por Sinhô pelo menos por sua pulsação rítmica mais complexa: “Enquanto estes guardavam vestígios de antigos maxixes, aqueles sambas que vinham do Estácio (caracterizavam-se) pela agregação de mais uma célula rítmica à marcação.” (CARLOS DIDIER apud SANDRONI 2001, p. 32). Esta mudança rítmica ficou conhecida como “paradigma do Estácio”.

Esta mudança é verificada nestes exemplos (Cf. SANDRONI, idem, p. 32) onde se percebe a rítmica do samba amaxiado: Exemplo 1 – Samba “Jura” (Sinhô); e a rítmica do samba do Estácio: Exemplo 2 – “Se você jurar” (Ismael Silva e Nilton Bastos).

Figura 59 – Exemplos Rítmicos.



Fonte: Sandroni (2001, p. 32).

A síncopa tem importância fundamental na coreologia do samba:

A insistência da síncopa, sua natureza interativa constituem o índice de uma diferença -entre dois modos de significar musicalmente o tempo, entre a constância da divisão rítmica africana e a necessária mobilidade para acolher as variadas influências brancas. Entre o tempo fraco e o forte, irrompe a mobilidade do corpo... (SODRÉ, 1998, p. 67).

O compositor Carlos Cachaça¹³⁶, em Cabral (2011), esclarece que o samba originado no Estácio era “samba para se sambar”. Esta nova forma de fazer samba se constituiu na segunda geração do samba, sendo a primeira representada pelos sambas das casas das tias baianas. Cabe a Rubem de Maia Barcelos, que tinha a alcunha de Mano Rubem a primazia deste novo samba (CABRAL, 2011).

O samba, após um período de perseguições (Cf. CABRAL, idem) passa por um processo de amenidades durante o Estado Novo¹³⁷ quando estava na presidência da república o gaúcho Getúlio Vargas¹³⁸. Embora o regime combatesse a malandragem, é nesse momento

¹³⁶ Carlos Moreira de Castro compositor carioca (03/08/1902 RJ – 16/08/1999 RJ). (DICIONÁRIO HOUAISS ILUSTRADO, 2006, p. 159).

¹³⁷ O Estado Novo será abordado quando da análise do Samba-enredo Getúlio Vargas: sua vida, sua obra.

¹³⁸ Idem.

que o samba é “aceito oficialmente”. E o samba passa a ser um gênero musical. A este respeito, Moura (2004) se reporta à Franco Fabbri com relação ao que seria um gênero musical; “um conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis cujo curso é governado por um conjunto definido de regras aceitas. (...) significa que podemos falar de subconjuntos como subgêneros.” (FABBRI, s. d. apud MOURA, 2004, p. 77).

Em relação a estas subdivisões em suas definições, algumas referências existem: “O samba, de fato, comporta vários tipos de produção e diversos subgêneros – e nem sempre as definições enciclopédicas traduzem com a devida fidelidade algumas diferenças fundamentais.” (MOURA, 2004, p. 77).

As subdivisões ou subgêneros do samba foram aparecendo como formas de “música popular urbana”. Estas proliferações são de grande monta. Eis algumas, de acordo com (AZEVEDO, 2013): samba de partido alto, samba de terreiro ou de quadra, samba de meio do ano, samba de breque, samba canção, samba-choro, samba batucado, samba de carnaval, samba marcha, samba exaltação, perpassando pelo gênero carnavalesco por excelência que é o samba de enredo¹³⁹ (AZEVEDO, 2013)

Com relação ao que deve ser considerado um samba no contexto das suas matrizes e comportamentos, o IPHAN (2014) esclarece que, embora existam diversos subgêneros é relevante que se tenha conhecimento que, o partido alto, o samba de terreiro e o samba-enredo se comportam como formas de contribuição para que se reduza o processo de enfraquecimento do samba em sua originalidade e importância. Deste modo, se procuram formas de valorização com respeito aos espaços das manifestações do samba e dos tradicionais sambistas, protegendo este patrimônio tradicional e imaterial:

“Partido alto, samba de terreiro e samba-enredo são formas de expressão e manifestação musical e coreográfica do samba promovidas no Rio de Janeiro, com a utilização de instrumentos de percussão, pandeiro, surdo e tamborim, reco-reco, cuíca, agogô e outros, variando de acordo com a situação. Ocorrem acompanhados, ou não de instrumentos de cordas, como cavaquinho, violão de seis ou sete cordas, etc., conforme sejam criadas, apresentadas e transmitidas pelos depositários dessas tradições. Esses depositários são as velhas guardas, os mestres, os baluartes, os ‘bambas’ e seus herdeiros com notório saber dos ofícios do partido alto, do samba de terreiro e do samba-enredo, reconhecidos pelas comunidades de sambistas como memória viva do samba do Rio de Janeiro. (IPHAN, 2014, p. 155).”

O samba após tantas adversidades conseguiu enfim sua identidade:

“O samba, saindo do seu ambiente para ganhar as ruas criou vida própria no comércio musical da cidade. De fato, uma variante da industrialização que gira volumoso capital em suas diferentes esferas de atuação, como direitos autorais, produção de discos, partituras, instrumentos, o rádio entre outras. Isso e o seu poder de penetração e movimentação junto ao povo possibilitou que se criassem a seu

¹³⁹ A lista é extensa, e por motivos de espaço me ative aos mais conhecidos na mídia. (N. A).

redor a aura da nacionalidade, espelhada pela cidade e refletida em todo país pelo rádio e pelo disco – eram as principais mídias de comunicação de massa - e em parte, também pelo cinema. (SIQUEIRA, 2012, p. 237-238).”

O samba é reconhecido como Patrimônio Histórico e Artístico Nacional desde 20 de Novembro de 2007, constando no Livro de Registros das Formas de Expressão – volume primeiro, como informa o IPHAN (2014). Esta decisão foi tomada em 9 de outubro, durante a 54º Reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, tendo como relatora Maria Cecília Londres Fonseca.

Dentre os subgêneros do samba ou como Siqueira (idem) define, “diversidades do samba,” destaca-se o samba-enredo, no qual se concentra grande parte das pesquisas sobre David Miguel. Uma das características abordadas pelo *Museu do Samba - IPHAN* (2014) o distingue das diversas modalidades ou subgêneros e diz respeito a que, enquanto nos outros diversos subgêneros o compositor tem liberdade para escolher qualquer tema, no samba-enredo ele precisa se adequar a um tema proposto pela escola, porque o samba-enredo tem uma função específica de ser o samba que será apresentado no desfile oficial das escolas de samba.

Este subgênero tem sido objeto de estudos e pesquisas que visam conhecer sua definição, suas origens históricase sua evolução; é considerado como o primeiro subgênero que se fez conhecido com as características que o definem:

Conclui-se então que, há uma real dificuldade em se definir o ‘primeiro samba – enredo’. Pode-se escolher algum elemento do conceito extrínseco ou outro do intrínseco, e qualquer um deles será possível e insuficiente. O samaba-enredo consolidou-se e adquiriu características extrínsecas e intrínsecas que o tornaram peculiar, um ‘legítimo’ subgênero lítero-musical. (RAYMUNDO, 2012, p. 38).

Esta diversidade do samba tem seu histórico atrelado ao advento das escolas de samba do Rio de Janeiro, conforme o IPHAN (2014) e outros. Assim é que, em seus primórdios, as escolas de samba não tinham samba-enredo; o que acontecia nos desfiles era a apresentação de um refrão “entoado pelas pastoras”¹⁴⁰. Os mestres de canto que desfilavam em dois setores, “pela frente e atrás do contingente formado por dezenas de pessoas, improvisavam os versos submetidos ao tema do estribilho.” (IPHAN, 2014, p. 73).

Em uma noção básica, o samba-enredo se constitui em um poema que é musicado. Seu texto representa um tema que é denominado *enredo*: “O samba-enredo é a forma musical de expressão do enredo que será visualmente representado pelas alas, tripés e carros

¹⁴⁰ Denominação que, nas escolas de samba, se aplica às mulheres, à exceção das baianas, encarregadas de interpretar a parte coral dos sambas e executar a coreografia ... o termo se originou da manifestação folclórica conhecida como “pastoril” (LOPES; SIMAS, 2015, p. 215).

alegóricos de uma escola. A totalidade desses elementos se reunirá no desfile”.

(CAVALCANTI, 2015, p. 71).

O enredo, por sua vez, está relacionado em sua origem aos *ranchos carnavalescos* (formação carnavalesca abordada no capítulo 2): “conforme relata Jota Efegê, em seu livro *Ameno Resedá: o rancho que foi escola*, além das belas músicas, o grupo desfilou apresentando, através de suas fantasias, um tema denominado ‘corte Egípciana’.” (FERREIRA, 2004, p. 301).

O enredo, portanto, é o tema, uma história que através do samba-enredo é contada, tocada, cantada, coreografada e expressada nas fantasias, alegorias e adereços. A origem do enredo nas escolas de samba é explicada desta forma: inicialmente, nos primeiros momentos, o enredo era criado pelos próprios compositores da escola ou pessoas que conviviam com eles, “escolhiam o tema da composição, cujo modo de abordagem era coerente com essa escolha.” (IPHAN, 2014, p. 74). Este tema era apresentado para os compositores das escolas de samba sob forma de *sinopse* que é um texto escrito em prosa “Enquanto o samba-enredo é verso, é poesia, a sinopse do enredo é prosa pura.” (BARROS apud RAYMUNDO, 2012, p. 33).

Na década de 30 (Cf. IPHAN, 2014) o termo enredo ainda era “incipiente”, embora que anteriormente tivessem existido alguns exemplos “esporádicos” de composições em que se percebe narrativas “em que o autor aceita o desafio de discorrer com a possível objetividade sobre um tema exterior à sua inspiração” (idem, p. 73).

Na percepção de Blass (2007), o termo passa a se difundir no início da década de 50, pouco tempo depois do surgimento dos regulamentos dos desfiles de carnaval que aconteceram no período de 1946 a 1948. No início do aparecimento das escolas de samba quando não havia samba-enredo, cada escola podia cantar mais de um samba, pelo fato de que não era obrigatório que o samba tivesse “vínculo” com o enredo. Se referindo ao ano de 1932, quando houve o primeiro concurso considerado como válido (como já abordado no segundo capítulo), Mussa e Simas (2010) afirmam que cada escola poderia apresentar até três sambas com temas livres.

Para ser considerado como tal, o samba-enredo precisou se enquadrar em contextos específicos. Mussa e Simas (idem) consideram que ele apresenta dois conceitos fundamentais: o extrínseco e o intrínseco. O extrínseco diz respeito a que “o samba de enredo seria, assim, o poema musicado que alude, discorre ou ilustra o tema alegórico eleito pela escola. Se não há enredo, não há samba de enredo.” (idem, p. 24).

O conceito intrínseco se refere a que o samba-enredo deve ser um verso. Isso é considerado como sua unidade constitutiva fundamental.:

Na poesia escrita, o verso é visualmente identificável na própria estrutura gráfica do texto. Nos gêneros orais, a noção de verso decorre do ritmo da enunciação, que pode ser reforçado por diversos marcadores, como rimas, por exemplo. Especificamente no caso da música, o verso se define por algum acidente no contínuo rítmico-melódico, também reforçáveis por marcadores lítero-verbais. (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 29).

Há de se considerar que o termo *enredo* enquanto constituinte do samba-enredo tem duas implicações:

Na primeira, enredo tem um sentido abstrato, teórico: é o tema proposto pela escola, a ser apresentado no desfile. Nunca foi objeto de julgamento. O que se julga é o enredo em sua segunda acepção: o desenvolvimento ou a representação desse tema teórico nas alegorias, adereços e fantasias. Ou seja, a manifestação plástica do enredo abstrato. (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 24).

O samba-enredo vem apresentando em seu processo histórico-evolutivo fases ou momentos. O tema é longo se considerarmos o tempo e o número de escolas de samba existentes, abordo por este motivo os pontos mais evidentes, embora todos os outros sejam importantes. Cavalcanti (2015) considera uma primeira fase livre até 1930 (embora ainda não houvesse a exigência do samba atrelado ao enredo), quando tem início a fase considerada “nacional”, caracterizada por temas históricos e patrióticos brasileiros. Estes temas passam a ser obrigatórios a partir do Estado Novo.

Existe discordância a este respeito: “A exigência nos regulamentos de temas nacionalistas não partiu do DIP - está muito mais ligada aos próprios sambistas que a uma imposição do governo” (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 51). Em continuação, estes pesquisadores contextualizam que:

É evidente que o clima de exaltação nacionalista e o controle ideológico estabelecido pela ditadura motivaram essa decisão dos sambistas. Nada mais natural que as escolas - permanentemente em busca da aceitação oficial e legitimação social - embarcassem no ufanismo patriótico que sustentou o discurso do Estado Novo getulista. (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 51).

A obrigatoriedade de temas nacionais veio acontecer (*idem*) a partir de 1947, com a instalação do estado democrático. A partir de 1948, as escolas não tinham mais liberdade para apresentar mais de um samba – havia a necessidade da elaboração e apresentação de sambas pedagógicos, “samba e enredo começam definitivamente a andar juntos.” (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 53). A exigência de temas nacionais (*idem*), vai até 1990.

Em continuação, o samba-enredo chega ao período clássico (1951-1968) ou a era do *samba lençol*, que são sambas longos. Mussa e Simas (*idem*) afirmam que neste período é impossível se confundir samba-enredo com qualquer outra modalidade de samba, isto porque

o compositor Silas¹⁴¹ deu a ele a sua forma “cabal”. Este *samba lençol* se caracteriza por apresentar:

melodias solenes, por jogos rítmico frequentes (as vezes fazendo a sílaba tônica não coincidir com o acento musical, o que aumenta o efeito da síncopa) e por um vocabulário sofisticado, que se afastava definitivamente da linguagem popular. O gosto por expressões bombásticas é talvez a marca mais notável (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 56).

Figura 60 – Silas de Oliveira.



Fonte: Acervo Centro Cultural Cartola/Museu do Samba.

Em torno de 1961 (idem) o samba-enredo entra na fase de temas afro-brasileiros, passando a seguir para a era *Ordem e Progresso* da ditadura militar de 64, que aconteceu quase toda no período de ouro do samba-enredo. *Ordem e Progresso* finaliza com o fim desta ditadura. Os pesquisadores contextualizam sobre este período afirmando que, “muitas agremiações apostaram em temas desenvolvimentistas, de pura exaltação nacional (...) como era de se esperar, não produziu, esse tipo de enredo, nenhuma grande obra.” (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 75).

É também a partir de 1960 que surge a figura do *carnavalesco*, “em geral um artista plástico de formação universitária responsável pela escolha e desenvolvimento do enredo.” (IPHAN, 2014, p. 76):

Apesar da polêmica em torno da contratação do chamado Carnavalesco para coordenar a produção dos desfiles de Carnaval, nos últimos anos, ele assume um papel importante nessa produção, ao transformar um sonho na polissemia de imagens, sons e palavras que compõe os desfiles carnavalescos. Para tanto, articula práticas de trabalho e de emprego de um conjunto de artistas e profissionais que preparam, anualmente, esses desfiles. (BLASS, 2007, p. 95).

¹⁴¹ Silas de Oliveira Assupção (Rio de Janeiro RJ 4/10/1916 – id. 20/5/1972), compositor (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 2010). Considerado para muitos o maior compositor de samba-enredo. Sua morte em 1972 “marcou a morte do estilo que o consagrou.” (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 172).

A partir de 1980 (Cf. MUSSA; SIMAS, 2010) os temas passam a se apresentar de forma mais livre, com aparecimento de “enredos satíricos ou de crítica social”. É relevante ressaltar também este fato em relação a outros elementos constitutivos. Um destes elementos diz respeito à sua descaracterização motivada pelo andamento:

os sambas de enredo se transformam no sentido da ‘marcialização’ (tornam-se marchas) e aceleram cada vez mais os andamentos, no atendimento da otimização do ‘tempo’ (ritmo) à maneira de qualquer produção industrial e como reflexo do ‘ritmo’ próprio das grandes aglomerações humanas das metrópoles. Substitui-se assim o ‘tempo informal’ original do samba, ligado ao lazer descontraído dos fins de semana, e das noites após o trabalho, pelo ‘tempo formal’, otimizado, tenso, do cotidiano produtivo ortodoxo. (...) Sob ótica mais específica, o inchaço de participantes nas escolas – pela presença das classes médias e das elites – e a regulamentação do tempo do desfile contribuíram para a aceleração no andamento dos sambas de enredo (IKEDA apud PRASS, 2004, p. 74).

Muito se tem discutido a respeito da importância do samba-enredo, Loureiro (2017) explica que esta importância vai além do desfile oficial da escola. Acredita que existe um fator de agregação, desde que uma escola de samba é uma comunidade onde se desenvolvem processos de interação que são a própria vida da escola:

O samba-enredo, ele é agregador também dentro de uma escola, quer dizer, tem que entusiasmar os brincantes. A sociedade toda da escola tem que se identificar com ele, e essa identificação também está muito ligada ao fato de ser um compositor que está identificado também com a vida da escola e com a história dela, com as suas emoções, as suas dificuldades, seus sacrifícios e tudo, tem que ser – gente da escola. (LOUREIRO, 2017, p. 1).

Em contrapartida, grande parte dos sambas-enredo que são compostos, mas que não são escolhidos, caem no ostracismo:

Com os sambas perdedores, ocorre aquilo que Maria Laura Viveiros Cavalcante (1995) chama de ‘cemitério de samba-enredo. Muitas canções – boa parte delas detentoras de considerável valor estético – são ‘mortas’ após a derrota nos concursos internos das escolas de samba, nunca mais serão cantadas, ouvidas, lidas. (RAYMUNDO, 2012, p. 32).

O samba-enredo, desde que tiveram início os concursos oficiais, é “o único quesito que esteve sempre submetido a julgamento.” (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 128). Ele não é só cantado durante os desfiles oficiais, alguns deles se perpetuaram no gosto popular de tal modo que são cantados em diversas ocasiões musicais, inclusive nas rodas de samba. Alguns exemplos: Festa do Círio de Nazaré, 1975 (Unidos de São Carlos); Liberdade! Liberdade! Abre as asas sobre nós, 1989 (Imperatriz Leopoldinense); Amanheceu, 1985 (Rancho Não Posso Me Amofiná) e tantos outros.

Por ocasião do desfile das escolas de samba, o samba-enredo proporciona, como esclarece Prass (2004), a apresentação de códigos verbais e não verbais. Os verbais são efetivados pela letra do samba-enredo “Se a música faz dançar, a letra deve convidar todos,

segundo Martinho da Vila, a participar de um sonho, da magia que é a história imaginada e contada por uma escola de samba na avenida.” (PRASS, 2004, p. 66).

Os códigos não verbais dizem respeito à música e aos instrumentos musicais; estes elementos fazem parte de uma estrutura que apresenta dois componentes fundamentais: a harmonia e a bateria. A harmonia é de responsabilidade do diretor de harmonia. Quanto à bateria, os instrumentos podem variar “em número e formação dependendo, muitas vezes, da situação financeira da escola.” (PRASS, 2004, p. 59).

Estes elementos fazem com que o samba-enredo possa cumprir seu maior objetivo que é o desfile oficial da escola de samba que o gerou. O que se comprova é que entre tantas limitações pelas quais o samba-enredo passou em seu processo histórico, é um vitorioso:

“E se pode falar em vitória porque se verifica facilmente a hegemonia do samba-enredo não apenas como modalidade mais cantada e divulgada hoje em dia, mas também a que ocupa o espaço do samba de terreiro: não só nas quadras, mas até nas rodas de samba mais tradicionais, na posição de único gênero sobrevivente como música de carnaval, acusado de haver matado, por exemplo a marchinha carnavalesca, tão popular nos bailes de salão e nas ruas”. (IPHAN, 2014, p. 76).

No carnaval paraense é de se destacar que houve, de certa forma, um processo imitativo com relação aos sambas-enredo no que diz respeito aos primeiros anos do aparecimento das escolas de samba. Isto porque também não havia samba atrelado ao enredo, como abordado em Puget (2016), o que só vem a ocorrer a partir de 1957¹⁴². Ilustrando este fato, o samba *Brasil Antigo* (1955), do compositor Haroldo Santos, mais conhecido como Manacéia, foi considerado como o que apresentou pela primeira vez uma melodia “baseada no tema explorado pela escola em exibição (MANITO, 2000, p. 131)¹⁴³:

*Brasil já não é mais aquele
Brasil que o tempo levou
Levou, Brasil antigo
Escravo e senhor, senhor
Antigamente o sofrimento
Era demais, demais
Demais tronco e pelourinho
Não existe mais.*

*Antigamente, lá na cidade
A carruagem era o luxo da mocidade
E as grandes damas
Todas faceiras
Que os escravos*

¹⁴² Em que pese este aparecimento nos desfiles, os sambas, seus compositores e intérpretes não foram encontrados nas pesquisas dos jornais deste ano de 1957. (N. A).

¹⁴³ Manito (2000) não publica o nome do tema, apenas descreve como seria apresentado. Desta forma percebe-se que existia mais de um tema, que ele refere como “motivos”. (N. A).

Carregavam nas liteiras

Embora se constate através destas informações o início do aparecimento do samba-enredo no Pará, é interessante:

dessa forma, o fato de as escolas de samba, até 1952, terem apresentado mais de um samba no desfile; o fato de os regulamentos não exigirem que esses sambas expressassem o enredo; o fato de as escolas exibirem recursos plásticos muito rudimentares, às vezes sem mesmo aludirem ao enredo proposto – não afeta o conceito de samba de enredo. (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 24).

Dando enfoque às autorias destes sambas, no Pará havia dois tipos: a individual e a coletiva. No *Rancho* (como já abordado, onde David Miguel iniciou a composição dos seus primeiros sambas-enredo), inicialmente a autoria mais identificada é a individual, posteriormente é que começam a aparecer as autorias coletivas. Este fato também é verificado com relação às primeiras escolas de samba do Rio de Janeiro. Mussa e Simas (2010) inclusive publicam vários sambas de autoria única relacionados a estes primeiros anos.

Esta modalidade composicional aconteceu também com relação às outras escolas de samba do Pará, incluindo o *Quem São Eles*. Ferreira (2017), *Gogó de Ouro*, um dos compositores que pertence a esta escola, explica inclusive que o nome do autor só aparecia quando ele compunha sozinho; quando vários compositores participavam, a autoria era da ala de compositores. Com relação aos temas: os do *Rancho* eram, “tipo desafio, de terreiro, de rua, sambas de desacato, de despedida” (MANITO, 2000, p. 42).

O samba-enredo em seu processo evolutivo provalvemente continuará a ser tema de pesquisas, discussões e críticas. David Miguel, em certo momento, criticou os rumos que o samba-enredo vinha apresentando:

“Eu acho que o samba-enredo perdeu muito do que ele era. Aquela beleza que ele tinha. A escola de samba trouxe aquela beleza, aquela alegria que os ranchos vinham trazendo, aqueles passos muito lentos, essas coisas. A escola de samba só andou um pouquinho mais depressa, tirou os metais e ficou só com o coro e a bateria, mas a escola de samba andou mais rápido um pouquinho só... qualquer dia, as escolas de samba vão ter que marchar quase que o passo de ganso militar, porque do jeito que está, quatro, cinco mil brincantes num desfile, para desfilar oitenta minutos, não vai dar mesmo. Do jeito que eles querem ganhar dinheiro, do jeito que eles fazem, passando oitenta minutos naquela pedacinho de passarela e cinco, seis mil pessoas (cada vez eles crescem mais), então eles pedem mesmo pro camarada... Antigamente se fazia aqueles sambas lindos, que contavam uma história, três, quatro, cinco estrofes... Mas era assim que o samba era feito, um samba muito bonito pra contar uma história. Agora, é um: oba, oba, acabou-se.; o camarada faz um oba, oba, cantou e vai embora! (MPP ACÚSTICO – DAVI (sic) MIGUEL, 1994).”

Levando-se em consideração principalmente o ano de 2019 com a apresentação do samba-enredo História para ninar gente grande, da *Estação Primeira da Mangueira*, com o enredo fundamentado em uma crítica político-social mais contundente, parece que iremos adentrar em uma nova fase na história do samba-enredo.

Como estrela és David

Na história do samba-enredo no Pará, David Miguel teve participação em sambas-enredo de quatro escolas de samba de Belém, duas delas consideradas as mais antigas: o *Grêmio Recreativo Esportivo Beneficente Jurunense Rancho Não Posso Me Amofiná* e a *Associação Cultural Recreativa e Carnavalesca Império de Samba Quem São Eles*. Além destas também compôs para o *Grêmio Recreativo Escola de Samba Crias do Curro Velho*, existindo ainda uma única composição para a extinta *Associação Carnavalesca Escola de Samba Unidos de Padre Teodoro*.

David Miguel teve origem humilde e pouca escolaridade, o que não o impediu de adentrar no mundo dos sons e das rimas que o possibilitaram compor musicalmente. O aspecto cognitivo e ortográfico foi de certa forma avaliado por sua amiga Cabral¹⁴⁴:

Ele dizia que só estudou até o quinto ano primário¹⁴⁵. Ele tinha um bom desenvolvimento de redação, também movimento ortográfico, não assim com verbosidade, mas escrevia bem. Ele tinha, ele primava por aquele elemento clareza, ele tinha a clareza que é uma coisa difícil de se ter, e ele tinha a concisão. Quando ele falava das coisas, ele sempre conseguia fechar o assunto de uma forma, que você não precisava perguntar o por quê, a causa ou por onde... Esse ponto ele tinha, eu acho que era o dom dele. (CABRAL, 2017, p. 7).

Existem poucos dados a respeito do seu processo criativo-composicional, embora alguns aspectos característicos se revelem em entrevistas. A simplicidade da sua personalidade, por exemplo, se fazia impressa no trato de nova obra musical:

O que eu gostava de ver no David quando a gente se via: ele sempre tirava assim do bolso uma letrinha e dizia 'Olha! Eu tenho uma coisinha que eu fiz!'. E aí com a caixinha de fósforo, ele mesmo ia cantando, tamborilando e aí davam os sambas. . (CABRAL, 2017, p. 3).

A citação menciona também o uso da caixa de fósforo, único instrumento com que David Miguel se fazia acompanhar em suas músicas. Esta forma percussiva foi durante algum tempo executada por sambistas que, provavelmente não tinham condições financeiras para adquirir um instrumento musical e/ou não apresentavam habilidades para tocá-los:

A complexa simplicidade rítmica das palmas das mãos e do bater e arrastar dos pés pode se seguir um solo de prato-e-faca ou caixa-de-fósforo – a cozinha do sambista reaparece aqui, agora cedendo seus utensílios para a execução da música. As comunidades do samba, em toda parte (no Rio de Janeiro e pelo Brasil), desde cedo se apropriaram de objetos do cotidiano. Uma das mais conhecidas fotografias de Silas de Oliveira, considerado um dos maiores compositores de samba-enredo da história do Rio, registra o momento de prazer em que ele batuca numa caixinha de fósforo erguida à altura do peito como um instrumento musical precioso (...) Em

¹⁴⁴ Graduada em letras, especialização em língua portuguesa, pós-graduada em Teoria e Prática em Língua Portuguesa. Lecionou educação artística e literatura portuguesa. (CABRAL, 2017).

¹⁴⁵ Em Oliveira (2000) consta que estudou até o 2º ano ginásial (N. A).

outra fotografia, igualmente simbólica, é Cartola – o mestre da Estação Primeira de Mangueira - quem tira música de tão simples instrumento (IPHAN, 2014, p. 99-100).

Em se tratando do processo ou processos pelos quais um compositor compõe uma obra musical, é notório que ainda não estão plenamente esclarecidos:

o conceito herdado da Europa do século XIX em relação à criação musical representa a verdadeira barreira para uma compreensão do processo. Para os europeus, o fenômeno da criação se resumia quase sempre (pelo menos até a segunda metade do século XX) à intervenção de um deus ex machina chamado inspiração. (BÉHAGUE, 1992, p. 9).

Para Goethe:

Composição, uma palavra repugnante que devemos aos franceses e que devemos nos esforçar para liquidar o quanto antes. Como é possível dizer que Mozart ‘compos’ Don Giovanni... como se fosse uma questão de um pedaço de bolo produzido em amassar ovos, farinha e açúcar! É uma criação espiritual em que os detalhes e o todo são produto de um único espírito, animado pelo sopro de uma vida única. Por causa disso, o criador não precisou experimentar ou costurar trechos juntos, para seguir sua fantasia, ele estava totalmente nas mãos de seu *inner daemon*, agindo de acordo com as ordens deste (TALKS WITH ECKERMANN, 20 de junho -1831 apud BÉHAGUE, 1992, p. 9-10).

O processo criativo-composicional é tema de estudos, pesquisas e trabalhos como o de Cavalcante (2009), que afirma que, influências ao longo do processo histórico agem não só na criatividade do compositor como também na criação de novos gêneros musicais e é raro que se crie sem se ater a algo que já existia:

não haveria toda a produção e toda a personalidade de Beethoven como a conhecemos hoje sem antes ter havido as de Mozart e de Haydn; assim como não teríamos o choro brasileiro e o ragtime estadunidense sem a intervenção de elementos surgidos anteriormente, como a polca europeia e as rítmicas africanas que tanto contribuíram para a gênese dessa vertente musical e para uma série numerosa de outras mais no continente americano... (CAVALCANTE, 2009, p. 17).

No intuito de compreender o processo criativo-composicional, Cavalcante fundamentado em Barret (2000), expõe as vias analíticas deste processo dividindo-as em: pessoa criativa, processo criativo e produto criativo. Esta divisão se comporta como elemento facilitador. Cada item desta divisão por sua vez, se divide em sub-itens desde que, é impossível ter compreensão dos elementos articulados em sua totalidade no processo criativo sem levar em conta o produto e o ser humano imbricados no contexto.

Entre os diversos elementos relacionados à pessoa criativa, Cavalcante (idem) elenca: os traços sociais, os traços da personalidade e o comportamento do criador. Com respeito ao processo em si, Cavalcante (idem) fundamentado em Deliège e Richele (2006, p. 2), refere quatro fases no procedimento: *Preparação, Incubação, Iluminação e Elaboração ou Verificação*. Na *Preparação*, a pessoa criativa procura acumular conhecimentos acerca do seu objeto através de informações a fim de formular pensamentos e ideias a respeito. Na

Incubação há um deslocamento das informações e do pensar com o objetivo de descansar a mente, com a certeza de que o que foi incorporado está fixado. Na *Iluminação*, subitamente surge a ideia sob forma de *insights*. Esta fase pode ocorrer em momento distinto do pensar criativo, quando a pessoa criativa está ocupada em outras funções. Finalmente, acontece a *Elaboração* ou *Verificação* - fase em que acontece a comunicação sob forma oral ou escrita. Em seguida ocorrem a avaliação, o julgamento e a depuração. É neste momento em que há a necessidade, por parte da pessoa criativa, de opiniões de terceiros a respeito do que foi criado “testes, críticas, julgamentos e avaliações.” (CAVALCANTE, 2009, p. 33).

Chegando ao produto, há de se considerar a adequação ao que seria socialmente valioso e neste contexto se inclui a *inovação* e a *utilidade*, conceitos utilizados por Sternberg e Lubart (1999). Este último conceito, no entender de Merriam (1964), estaria relacionado às *funções* e *usos*. O *uso* diz respeito à situação em que a música é “aplicada” na sociedade. A *função* é o elemento que explica e justifica o uso de tal música, a razão, ou seja seu propósito maior.

Ainda que não se tenha conhecimento integral das fases criativas de David Miguel, ele deixou algumas pistas quando expõe de maneira clara alguns aspectos de como acontecia o seu processo criativo musical, “Quando eu estou sozinho, quando eu às vezes chego tarde da noite, quando eu estou assim com uma fossa muito grande, a coisa está batendo assim, eu vou e vou certo.” (MPP ACÚSTICO – DAVI (sic) MIGUEL, 1994).

Ainda em relação à composição, Langer determina as fases ou estágios deste processo. A primeira delas seria a *concepção*, que acontece “inteiramente na mente do compositor”. Este primeiro momento não está vinculado a qualquer estímulo, seja ele externo ou interno e gera como consequência para o compositor a percepção “mais ou menos súbita da forma a ser alcançada” (este ponto varia para cada compositor). A partir deste ponto:

ele a reconhece como forma fundamental da peça; e daí em diante, sua mente não está mais livre para errar irresponsavelmente de tema em tema, clave a clave, e modo a modo. Essa forma é a ‘composição’ que ele se sente chamado a desenvolver (...) Poder-se-ia chamar essa concepção original a *forma dominante* da obra (LANGER, 2011, p. 128-129).

Outras pesquisas sobre a criatividade composicional se voltam para mecanismos mais intrínsecos. A este respeito Zamboni (2012) chegou à compreensão que existem mecanismos cerebrais que são acionados para que se produza uma obra musical. Este processo acontece de acordo com uma “dinâmica intensa” onde ocorrem “trocas muito rápidas”, *insights* (intuitivos) e nesta dinâmica o compositor vai se situando através do seu

intelecto e vai ordenando a sua obra. A cada necessidade dentro do processo ocorrem novos *insights*.

Diversos fatores interagem para que se produza uma obra musical e, especificamente com relação ao samba-enredo:

se constitui da soma de dados absorvidos *a priori*, constantes do enredo abordado e das curiosidades encontradas no estudo minucioso do tema, além do cabedal de informações captadas de outros textos, naturalmente internalizadas e ampliadas pela experiência pessoal. (FARIAS, 2002, p. 45).

O processo composicional de David Miguel não está totalmente esclarecido, mesmo porque, existem várias formas de se criar uma música com relação à letra e à melodia:

Na maior parte dos casos, elas são criadas em separado: ou se põe letra numa música – e a letra tem que se ajustar completamente à melodia; ou se põe música numa letra (ou num poema) – o que significa basicamente permutar o ritmo literário por um ritmo musical, às vezes até com alteração do texto por um ritmo musical, às vezes até com alteração do texto e por alguém que não é o seu autor... (LYRA, 2010, p. 35).

Alguns fatos observados por pessoas de seu convívio enriquecem de certo modo os dados relacionados à forma como David Miguel criava suas músicas:

Que o David era um compositor, que não era um improvisador do que ele compunha. Era uma pessoa que pensava, que estudava, que procurava sentir o que ele ia compor, e como ele não era, digamos, um acadêmico universitário, mas era aquilo que a gente chama, um intelectual da classe popular, era um homem que pensava, um homem que refletia, que tinha uma cultura da música popular muito forte. Era um intelectual da classe popular. Então ele fazia as suas composições num processo de criação bem rigoroso, quer dizer, ele queria encontrar uma maneira de dizer poeticamente, musicalmente, com pertinência, com efetividade, com uma legitimidade aquilo que ele estava cantando. (LOUREIRO, 2017, p. 9).

Embora não se tenha plenamente uma demonstração de como este compositor compunha, uma luz aparece no fim do túnel:

David não sabia tocar nenhum instrumento musical. Mas gostava de cantar nas rodas de serestas e nos pagodes, Às vezes, subia ao palco do Castelão do Samba. Tornou-se compositor usando apenas a sua capacidade mental e um gravador portátil, como muitos sambistas brasileiros conhecidos e admirados. Compunha seu samba aos pedaços, não sabendo explicar de onde lhe vinha a melodia casada aos versos. A música possuía uma certa nostalgia derramada na letra, geralmente descritiva e poética. O samba cadenciado nascia mais para o surdo do que para tamborins. (OLIVEIRA, 2006, p. 267).

A “melodia casada aos versos” provavelmente significa que David Miguel não só criava através de *insights*, mas que o produto musical incluía a melodia e a letra criados conjuntamente:

Para alguns se trata de uma revelação repentina, para outros de um trabalho laborioso (o caso de Beethoven é bem conhecido: trabalhava com 15 a 20 esboços até chegar a um tema final). Por outro lado, Wagner escreveu numa carta de 30 de janeiro de 1884: ‘Antes de sentar-me para escrever em versos, mesmo antes de tentar esboçar uma cena, me sinto já enfeitiçado pelo perfume musical da minha criação. Tenho todas as melodias na cabeça, todos os temas característicos, de modo

que uma vez o verso concluído e as cenas elaboradas, a ópera está praticamente acabada. Daí por diante, o trabalho de detalhes depende de paciência e reflexão; seguem depois da criação em si. (BÊHAGUE, 1992, p. 10).

É importante se ater ainda no contexto da criação da composição musical, que a música está intimamente relacionada a sentimentos, fato pesquisado por Langer que ao abordar o assunto o relaciona às estruturas tonais:

As estruturas tonais a que chamamos de música têm uma íntima semelhança lógica com as formas dos sentimentos humanos – formas de crescimento e atenuação, fluência e estagnação, conflito e decisão, rapidez, parada, violenta excitação, calma, ou ativação sutil e lapsos sonhadores – não alegria e dor, talvez, mas a pungência de cada uma e de ambas – a grandeza e brevidade e o passar eterno de tudo o que é sentido de maneira vital. É esse o padrão, ou a forma lógica, da ‘senciência’, e o padrão da música é essa mesma forma elaborada em sons medidos, puros, e silêncio. A música é um análogo tonal da vida emotiva. (LANGER, 2011, p. 28).

Estes sentimentos contudo não são expressos de maneira objetiva:

a função da música não é a estimulação de sentimentos, mas a expressão deles; e, além do mais, não a expressão sintomática de sentimentos que acoçam o compositor, mas uma expressão simbólica das formas de sensibilidade sentiente da maneira como este as entende. Ela indica como ele imagina os sentimentos, mais do que seu próprio estado emocional, e expressa aquilo que ele *sabe sobre* a chamada ‘vida interior’; e isso pode ir além de seu caso pessoal, porque a música é, para ele uma forma simbólica, através da qual pode aprender bem como exprimir ideias sobre a sensibilidade (sensitivity) humana. (LANGER, 2011, p. 30).

Esta afirmação se enquadra em uma declaração de David Miguel:

Eu gosto daquele purismo, daquela coisa que fala bonito, que vai buscar lá no fundo, que conta uma história. Então, eu prefiro ficar nessa minha, porque a letra que eu faço tem uma coisa qualquer, eu falo de qualquer coisa que aconteceu. (MPP ACÚSTICO – DAVI (sic) MIGUEL, 1994).

Existe ainda um ponto importante encontrado no produto musical de David Miguel relacionado às harmonias utilizadas e que foram motivo de interesse e interrogações:

As vezes eu fico até sem saber por que... Uma vez até o maestro Tynnoko¹⁴⁶ disse assim: “Tú é maluco rapaz? Como é que tú consegue fazer um negócio desse se tu não sabe música?” Ai é que está maestro, se eu soubesse eu fazia um negócio mais fácil pra cantar, como eu não sei, eu dou pra vocês cantarem. E ele disse: “Pôxa! Tú faz um negócio meio difícil que pra gente cantar tem que subir, descer esse negócio. (MPP ACÚSTICO – DAVI (sic) MIGUEL, 1994).

Pelo fato de não tocar instrumentos musicais, David Miguel precisava registrar suas ideias e composições para, posteriormente, mostrar para músicos instrumentistas:

Quando pinta a música eu boto logo num cassete. Eu tenho gravador, aí eu passo logo pro cassete pra não perder, porque as vezes eu perco muito a melodia. Eu tenho

¹⁴⁶ Antonio Carlos Costa Vieira (Belém/ PA – 12/6/1949). Pianista, compositor, arranjador. Estudou piano no Conservatório Carlos Gomes (PA), no Conservatório de Bela Artes (PA) e também no Conservatório de Musica de Recife (PE). Estudou técnica de arranjo, composição, e orquestração de música sacra e profana na UNICAMP (SP). Algumas obras: Ballet Amazônico – Deuses da Mata; Samaúma; Sinfonia do Marajó; Concerto nº I para piano e orquestra; Taja-Panema (Fantasia para piano e orquestra); Suite Amazônica; Fantasia do Círio. É o idealizador do Projeto Belém Pop Orquestra. Obra literária – Rítmos Amazônicos (IAP). Fonte – própria.

muita letra que falta música, porque as vezes na hora que eu faço a letra já faço acompanhada de música, mas eu perco. Perdi aquela música e está lá a letra. (MPP ACÚSTICO – DAVI (sic) MIGUEL, 1994).

Foram identificadas na pesquisa de campo, vinte sambas-enredo, quinze sambas (não carnavalescos) e uma toada de boi, totalizando 36 composições;

Sambas-enredo

Grêmio Recreativo e Beneficente Jurunense Rancho Não Posso Me Amofiná.

Recordando Passados Carnavais
Bandeirantes de Ontem e de Hoje
Getúlio Vargas: Sua Vida, Sua Obra
O Homem no Espaço

Associação Cultural e Carnavalesca Império de Samba Quem São Eles

Theatro da Paz: Cem Anos de Arte no Pará
Delírio Amazônico
Exaltação ao Quem São Eles
Paid'Égua
Lua Cheia

Associação Carnavalesca Escola de Samba Mocidade Unida de Padre Teodoro

Paulo Ronaldo: O show inesquecível

Grêmio Recreativo Escola de Samba Crias do Curro Velho

Curro Velho
Natureza
A Barca do Meu Destino
Pira-paz não, quero mais!
Quando eu crescer eu quero ser
Passatempo; O meu tempo vai passar
Espelho Meu. Todos São Tão Bonitos Quanto Eu
Ketchup e Goiabada
Amazônia Onde o Mar é Doce!
Brasileirinho

Sambas não carnavalescos

Porta-retrato
Sinos de Belém
Amanhecendo
Consulta
Cheque Sem Fundo
Fim de Festa
Devolução
Indecisão
13 de Maio
Noite Vazia
Hospital em Casa
Meu Sapato Furou
O Galo Cantou
Voltei
Pérolas aos porcos

Toada de boi

Aboio

No catálogo a seguir, optei em pontuar os títulos, os gêneros, o ano da composição, as parcerias, alguns comentários e observações:

TÍTULO	GÊNERO	ANO	PARCERIA	OBSERVAÇÃO
Passados Carnavais	Samba-enredo Rancho ¹⁴⁷	1957	Não	Melodia desconhecida
Bandeirantes de ontem e de hoje	Samba-enredo Rancho	1960	Não	Primeiro samba composto para o Rancho. Melodia desconhecida
Getúlio Vargas: sua vida, sua obra	Samba-enredo Rancho	1964	Não	Início da Ditadura Militar no Brasil
O homem no espaço	Samba-enredo Rancho	1969	Não	Este samba aparece com o título <i>De Ícaro ao Espaço Sideral</i> em Oliveira (2006). Melodia desconhecida
Theatro da Paz: Cem anos de Arte no Pará	Samba-enredo Quem São Eles	1978	Não	Campeão do 3º Festival Eneida de Moares, recebendo como prêmio o Pierrô de Bronze; LP Brasil Canta Samba Enredo
Delírio Amazônico	Samba-enredo Quem São Eles	1979	Não	Samba-enredo preferido do compositor.
Exaltação ao Quem São Eles	Samba-enredo Quem São Eles	1985	Não	Compacto gravado por Marcos Moran no Rio de Janeiro ¹⁴⁸
Paid'égua!	Samba-enredo Quem São Eles	1986	Alfredo Oliveira Antonio Carlos Maranhão; Edyr Proença; Edyr Augusto Proença; Laury Garcia/ Ronaldo Franco	CD David Miguel: Gente da Gente Vol. 1
Lua Cheia	Samba-enredo Quem São Eles	1988	Antonio Carlos Maranhão	CD David Miguel: Gente da Gente Vol. 1
Pérola aos Porcos	Samba	1989	Alcyr Guimarães	LP Mestre Calafete
Curro Velho	Samba-enredo G.R.E.S. Crias do Curro Velho	1991	Crias do Curro Velho	CD G.R.E.S Crias do Curro Velho 15 Sambas inesquecíveis
Natureza	Samba-enredo G.R.E.S. Crias do Curro Velho	1992	Crias do Curro Velho	Gravado no CD G.R.E.S Crias do Curro Velho 15 Sambas inesquecíveis
A barca do meu	Samba-enredo	1993	Crias do Curro	Gravado no CD G.R.E.S

¹⁴⁷ Com intuito de organização do espaço resumi os nomes das agremiações.

¹⁴⁸ Em Oliveira (2006).

destino	G.R.E.S. Crias do Curro Velho		Velho	Crias do Curro Velho 15 Sambas inesquecíveis
Paulo Ronaldo: O show inesquecível	Samba-enredo M.U de Padre Teodoro ¹⁴⁹	1993	Xaxá Sinval da Cuíca	Melodia e texto desconhecidos
Porta-retrato	Samba	1993	Camilo Delduque Antonio Carlos Maranhão	2º lugar no I Festival de Música Paraense
Pira-paz, não quero mais!	Samba-enredo G.R.E.S. Crias do Curro Velho	1994	Crias do Curro Velho	Gravado no CD G.R.E.S Crias do Curro Velho 15 Sambas inesquecíveis
Quando eu crescer, eu quero ser	Samba-enredo G.R.E.S. Crias do Curro Velho	1995	Crias do Curro Velho	Gravado no CD G.R.E.S Crias do Curro Velho 15 Sambas inesquecíveis
Passatempo; O meu tempo vai passar	Samba-enredo G.R.E.S. Crias do Curro Velho	1996	Crias do Curro Velho	Gravado no CD G.R.E.S Crias do Curro Velho 15 Sambas inesquecíveis
Espelho Meu. Todos São Tão Bonitos Quanto Eu	Samba-enredo G.R.E.S. Crias do Curro Velho	1997	Crias do Curro Velho	Gravado no CD G.R.E.S Crias do Curro Velho 15 Sambas inesquecíveis
Ketchup e Goiabada	Samba-enredo G.R.E.S. Crias do Curro Velho	1998	Crias do Curro Velho	Gravado no CD G.R.E.S Crias do Curro Velho 15 Sambas inesquecíveis
Amazônia Onde o Mar é Doce	Samba-enredo G.R.E.S. Crias do Curro Velho	1999	Crias do Curro Velho	Gravado no CD G.R.E.S Crias do Curro Velho 15 Sambas inesquecíveis
Brasileirinho	Samba-enredo G.R.E.S. Crias do Curro Velho	2000	Crias do Curro Velho e Admir do Cavaco	Gravado no CD G.R.E.S Crias do Curro Velho 15 Sambas inesquecíveis
Sinos de Belém	Samba	Desconhecido	Não	Gravado no CD David Miguel: Gente da Gente Vol. 1
Amanhecendo	Samba	Desconhecido	Não	Gravado no CD David Miguel: Gente da Gente Vol. 1
Consulta	Samba	Desconhecido	Não	Gravado no CD David Miguel: Gente da Gente Vol. 1
Cheque sem fundo	Samba	Desconhecido	Não	Gravado no CD David Miguel: Gente da Gente Vol. 1
Fim de festa	Samba	Desconhecido	Não	Gravado no CD David Miguel: Gente da Gente Vol. 1
Devolução	Samba	Desconhecido	Não	Gravado no CD David Miguel: Gente da Gente Vol. 1
Indecisão	Samba	Desconhecido	Não	Gravado no CD David Miguel: Gente da Gente Vol. 1
13 de Maio	Samba	Desconhecido	Não	Gravado no CD David Miguel: Gente da Gente Vol. 1
Noite Vazia	Samba	Desconhecido	Não	Gravado no CD David

¹⁴⁹ Mocidade Unida de Padre Teodoro.

				Miguel: Gente da Gente Vol. 1
Aboio	Toada	Desconhecido	Não	Gravado no CD David Miguel: Gente da Gente Vol. 1
Hospital em Casa	Samba	Desconhecido	Não	Gravado no CD David Miguel: Gente da Gente Vol. 1
Meu Sapato Furou	Samba	Desconhecido	Não	Gravação em processo
O Galo Cantou	Samba	Desconhecido	Não	Gravação em processo
Voltei	Samba	Desconhecido	Não	Melodia desconhecida

Quem te deu este direito

As análises¹⁵⁰ realizadas consideram o modelo tripartite de Alan Merriam: conceito, comportamento e som, sendo considerados aspectos históricos, contextuais, literários, estrutura do texto; dos significados e musical.

Com relação à transcrição da partitura no contexto da análise Chada (2011) considera que ela já é uma forma de análise, desde que, demonstra os “elementos constitutivos” que são importantes para o entendimento da música. As análises se voltaram para as transcrições, e a partir delas foram analisadas as tonalidade, formas e campos harmônicos.¹⁵¹ A parte final das análises se refere aos textos das 14 composições não carnavalescas, que pela importância já citada mereceram um trabalho de verificação das suas temáticas e significados com o objetivo de abarcar um maior conhecimento dos fatores que incidiram no processo composicional de David Miguel.

Na análise literária, percebo ainda dificuldades por parte de pesquisadores de samba-enredo que denunciam inclusive que:

Dentre os gêneros musicais do país, o samba-enredo até hoje é o menos cortejado nas pesquisas linguísticas. Devido ao preconceito, esse tipo de música popular não se destaca em trabalhos acadêmicos que tratam da linguagem verbal (...) As abordagens feitas em textos de samba-enredo constantemente são de cunho antropológico e/ou sociológico, as quais procuram explicitar a complexidade do mundo do carnaval carioca, com seus personagens e a organização social da festa.

¹⁵⁰ As análises dos sambas-enredo “Getúlio Vargas” e “Delírio Amazônico” foram realizadas a partir do áudio do Programa MPP ACÚSTICO – DAVI MIGUEL (1994), onde o próprio David Miguel os interpreta. Os sambas “Sinos de Belém”; “Amanhecendo” e “Teatro da Paz: Cem Anos de Arte no Pará” foram analisados a partir do CD – Projeto Gente da Gente V.1 David Miguel, obra realizada através da Fundação Cultural do Município de Belém. As análises dos sambas “Pira-Paz não, quero mais” e “Brasileirinho” foram realizadas através do CD Gres do Curro Velho: 15 sambas inesquecíveis. Esta obra foi realizada em comemoração aos 15 anos da criação das *Crias do Curro Velho*.

¹⁵¹ Os andamentos não foram inseridos nas transcrições das partituras pelo fato de não se ter os áudios de como estes sambas se desenvolveram originalmente (N.A.).

Encontram-se ainda trabalhos semióticos que tratam da mensagem não-verbal contida nas alegorias e fantasias das Escolas. (FARIAS, 2002, p. 15).

Para corroborar as dificuldades que se apresentam quando se propõe analisar um samba-enredo:

O compositor Vicente das Neves reforça que a pontuação na letra divulgada pela imprensa ou no encarte da produção fonográfica, as vezes, sai errada. Tal revelação impossibilita tirar conclusões precisas no que se refere ao uso desses sinais, uma vez que se podem formular hipóteses passíveis de questionamento (...) É preciso considerar ainda que, textos feitos em versos, poéticos ou não, a pontuação é interna, dada pela sonoridade da palavra. Em muitos casos, a ausência de pontuação constitui a pontuação, é proposital, tendo o leitor que pontuar conforme sua leitura. (FARIAS, 2002, p. 141).

Outra dificuldade encontrada é certamente a ausência das sinopses dos sambas-enredo, isto porque, (Cf. FARIAS, 2002) grande parte das palavras contidas no texto dos sambas-enredo estão contidas em suas sinopses, inclusive “expressões inteiras, muitas vezes, são extraídas da sinopse diretamente para o texto final dos compositores” (idem, p. 48). No presente caso, não foram encontradas sinopses.

Analisei as letras dos sambas como poemas, embora existam divergências com relação ao tratamento das análises literárias deste sub-gênero do samba. No entanto, por existirem divergências, se fazem necessárias algumas considerações a este respeito justificando esta opção. Partindo da noção que: “samba de enredo é a expressão poética do enredo apresentado no desfile (...) O samba de enredo seria assim, o poema musicado que alude, discorre ou ilustra o tema alegórico eleito pela escola” (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 24). Contudo, não me ative à advertência segundo a qual “A disposição do texto em versos não o qualifica como poesia” (FARIAS, 2002, p. 33) que é o caso encontrado nestes sambas em que o compositor se atem mais à temática e menos à função poética.

Com relação às rimas¹⁵², embora que entre os carnavalescos se use as designações: rima falsa ou comparativa e rima positiva (Cf. FARIAS, 2002), utilizei as designações tradicionais, conforme o uso dos sons nas terminações¹⁵³ naquilo que se conhece como paronomásia. Partindo destas constatações, optei por analisar sete composições, sendo cinco sambas-enredo e dois sambas não carnavalescos,

O samba-enredo, como já abordado, “precisa se adequar a um tema proposto pela escola”, assim é provável que o estilo composicional de David Miguel possa apresentar

¹⁵² Rima é o nome que se dá à repetição de sons semelhantes, ora no final de versos diferentes, ora no interior do mesmo verso, ora em posições variadas, criando um parentesco fônico entre as palavras presentes em dois ou mais versos. (GOLDESTEIN apud FARIAS, 2002, p. 141).

¹⁵³ Por serem as análises literárias complexas, fugindo dos objetivos deste trabalho de pesquisa, optei por realizar uma análise mais sucinta, em termos mais gerais (N. A.).

variações levando-se em consideração que ele começou a compor (oficialmente) em 1957 e finalizou no ano de 2000 (quando compôs sua última obra). Neste período participou de três escolas de samba em momentos distintos, tendo vivenciado, conseqüentemente, diferentes realidades não só relacionadas ao tempo mas também à sua vida e ao contexto cultural em que esteve inserido, que por certo influenciaram a sua obra musical:

O texto passa a ser visto sob duas óticas: o texto no texto, com suas características e impressões superficiais e o texto no contexto, em que se faz uma leitura profunda que desemboca na multiplicidade de interpretações inferidas segundo pressupostos contextuais de enunciação, como a época em que foi produzido, as partes envolvidas na comunicação e a destinação. (FARIAS, 2002, p. 45).

A escolha das músicas analisadas, relacionadas a seguir, se estabeleceu frente a aspectos que acreditei serem relevantes:

1 - Getúlio Vargas: sua vida sua obra - Samba composto para o *Grêmio Recreativo Jurunense Esportivo Beneficente Rancho Não Posso Me Amofiná* para o carnaval de 1964. Além de se tratar do único samba composto para esta agremiação carnavalesca com conhecimento de registro musical, teve repercussão política pela instalação da Ditadura Militar no Brasil neste ano.

2 - Teatro da Paz: Cem anos de arte no Pará – Composição elaborada para a *Associação Cultural Recreativa Carnavalesca Império de Samba Quem São Eles* para o carnaval de 1978 foi o primeiro samba-enredo que David Miguel compôs para esta escola de samba, além de ter se destacado na mídia como um dos dez mais belos em todo o Brasil neste ano.

3 - Delírio Amazônico: Composto também para a *Associação Cultural Recreativa Carnavalesca Império de Samba Quem São Eles*. Samba-enredo preferido do compositor.

4 - Pira-paz não, quero mais! Samba-enredo composto para o *Grêmio Recreativo Escola de Samba Crias do Curro Velho* para o carnaval de 1994.

5 - Brasileirinho - Acredita-se que seja a última música de toda a sua produção musical; foi composta para o *Grêmio Recreativo Escola de Samba Crias do Curro Velho* no ano de 2000.

6 - Amanhecendo – Um dos sambas mais conhecidos pela temática passional de cunho trágico-cômico.

7- Sinos de Belém – Samba que canta e reverencia a cidade de Belém, sua cidade natal.

Para melhor organização e entendimento, as análises estão organizadas em: 2 sambas do *Grêmio Recreativo e Beneficente Jurunense Rancho Não Posso Me Amofiná*; 3 sambas da *Associação Cultural Recreativa Carnavalesca Império de Samba Quem São Eles*; 2 sambas do *Grêmio Recreativo Escola de Samba Crias do Curro Velho*; 2 sambas não carnavalescos e 14 outras músicas em análise temática

Samba do *Rancho Não Posso Me Amofiná*

Figura 61 – Brasão do *Grêmio Recreativo e Beneficente Jurunense Rancho Não Posso Me Amofiná*.



Fonte: Brasil Carnaval (s/d).

1 - Getúlio Vargas: sua vida e sua obra¹⁵⁴

*Está faltando alguém no Panteon dos heróis
Alguem que tudo fez pelo nosso Brasil
Lutou pela pátria querida
E por ela sacrificou a sua vida*

*Deu a independência ao trabalhador
Criou a Previdência Social
Volta Redonda Cidade do Aço ele implantou
E com a Petrobrás o Brasil se emancipou
Bem alto no pais seu nome se elevou
E hoje vivemos felizes com as obras que ele deixou*

*Oh, oh, oh, oh, oh, oh,
Oh, oh, oh, oh, oh, oh*

*O Banco da Amazônia e SPVEA
Foram suas realizações
Que vem resolvendo os problemas
Dos homens da região
Político e estadista, grande realizador*

¹⁵⁴ Com relação a este samba, existe diferença de publicação entre Manito (2000) e Oliveira (2006); como Oliveira só publicou até a palavra “deixou” e Manito publica até o final, optamos por incluir as palavras “Volta Redonda ele implantou”, publicadas por Oliveira e excluídas por Manito, e também as palavras “se elevou”, que em Manito consta “glorificou”. Eis o texto final: E quando as forças ocultas / a guerra fizeram o Brasil/ Morreu como um herói / Para o seu povo não sofrer / e o testamento deixado /o Brasil entendeu bem / O povo de quem foi escravo / não será de ninguém. (MANITO, 2000, p. 192).

*Presidente Getúlio Vargas
O pai do trabalhador*

*Oh, oh, oh, oh, oh, oh,
Oh, oh, oh, oh, oh, oh*

*E quando as forças ocultas
A guerra fizeram ao Brasil
Morreu como um herói
Para o seu povo não sofrer
E o testamento deixado
O Brasil entendeu bem
O povo de quem foi escravo
Não será de ninguém*

No ano de 1964 David Miguel fazia parte da escola de samba *Rancho Não Posso Me Amofiná* e compõe o samba “Getúlio Vargas: sua vida e sua obra” para o carnaval deste ano. Figura polêmica até os dias de hoje, Getúlio Dornelles Vargas¹⁵⁵ nasceu em 19 de abril de 1882, na cidade de São Borja (Rio Grande do Sul) e faleceu em 24 de agosto de 1954, na cidade do Rio de Janeiro (RJ)¹⁵⁶. De acordo com Brandi (1985) casou-se em 1911 com Darci Lima Sarmanho com quem teve 5 filhos.

Figura 62 – Getúlio Vargas.



Fonte: Museu da República.
Foto autoral.

Vargas teve uma longa e tumultuosa carreira política (Cf. SIQUEIRA, 2012). Seu governo na verdade se instalou com a denominada Revolução de 1930 e aconteceu em dois

¹⁵⁵ A partir deste momento trataremos esta figura política como - Vargas

¹⁵⁶ VARGAS, GETÚLIO. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/getulio-dornelles-vargas>. Acesso em: 08 jun. 2019.

períodos: entre os anos de 1930 a 1945 e de 1951 a 1954, sendo considerado como o presidente que mais tempo governou o Brasil.

Desde 1930, quando iniciou seu governo, formou a ideia da nacionalização:

Expressou liderança de grupos da pequena burguesia, com correntes oligarco-governistas. Sua materialização não apresentou o sentido radical defendido então pelo movimento operário. Naquele momento nacionalismo significaria restrição à iniciativa estrangeira, tanto política como econômica. (SIQUEIRA, 2012, p. 215).

O Varguismo, conforme foi chamado seu governo, apresentou um projeto político-ideológico-nacional que tinha como objetivo uma nova ordem capaz de convencer a opinião pública. Siqueira (idem) pondera ainda que, através deste projeto de fundamentação fascista Vargas conseguiu manipular o povo para uma política de integração nacional e para conseguir materializar seus objetivos:

Criam-se mecanismos de difusão da ‘nova concepção do mundo’ para toda a sociedade, com propósitos cívicos, propósitos de ‘elevação do nível da cultura brasileira’ e de fundamentar a ‘grandeza da Nação’ no valor intelectual do indivíduo e na educação profissional apurada’. (SIQUEIRA, 2012, p. 216).

O período em que Vargas esteve no poder ficou historicamente conhecido como *A Era Vargas*. Para conseguir alcançar seus objetivos, este presidente propunha duas fundamentações: “A modernização do país e um acordo político capaz de proporcionar a harmonia e a paz entre as classes sociais.” (DIAS, 2009, p. 117).

De 1937 até 1945 instalou a fase da ditadura, período também conhecido como *Estado Novo*. Neste período exerceu intensa censura em diversos setores através do Departamento de Imprensa e Propaganda, DIP, criado em 1939, e que “se tornaria o mais importante meio de controle e difusão instituído pela ditadura varguista.” (SIQUEIRA, 2012, p. 218). A implantação do Estado Novo foi justificada “como necessária para consolidar o processo modernizante, como exigência para alcançar tal objetivo.” (DIAS, 2009, p. 117).

Esta figura política também teve participação na história da música popular brasileira, principalmente para o samba desde que, ao mesmo tempo em que combatia a malandragem através de órgãos de repressão entre esses o DIP, demonstrava a necessidade de incorporar a “força produtiva dos afros-descendentes” para o crescimento da indústria. Para concretizar seus objetivos fascistas usava expressões tais como “nacionalidade” e “grandeza da Nação”, manipulando a força laborativa das classes menos favorecidas. Embora combatesse a malandragem, é nesse momento que o samba é “aceito oficialmente”.

Após um governo conturbado, Brandi (1985) registra que em 05 de agosto de 1954 se inicia uma grave crise política provocada pela tentativa do assassinato por parte da sua guarda pessoal, do jornalista e opositor político Carlos Lacerda, tentativa frustrada, mas que

culminou com a morte do major da Aeronáutica Rubens Vaz. Após este incidente Vargas sentiu-se isolado das classes populares, políticas e do Exército.

A trajetória política e a vida de Vargas chega ao fim no Palácio do Catete onde morava: “Por volta das 7 horas da manhã o Exército transmitiu o ultimato final: a licença de Vargas teria de ser definitiva. Uma hora depois ouviu-se o tiro final” (BRANDI, 1985, p. 19). Após o término da Era Vargas, o Brasil viveu uma instabilidade política, que teve continuidade com a instalação da ditadura militar, em 1964.

Embora David Miguel tenha composto outros sambas para esta escola, este, para o carnaval de 1964 ainda parece ser o único conhecido pela mídia¹⁵⁷. Faz parte do período clássico do samba-enredo (1951-1968), caracterizado segundo Mussa e Simas (2010), como sambas longos conhecidos como *samba lençol*, em que pontificavam enredos em forma de narrativas de feitos heróicos e de vultos da história do Brasil.

Um fato importante envolve a criação desta obra musical e que se tornou de certa forma problemática. David Miguel neste ano exercia o cargo de presidente da escola e (Cf. MANITO, 2000) o enredo comemorava os dez anos da morte de Vargas e que depois de escolhido o enredo ficaram a espera do patrocínio financeiro:

Nós estávamos agoniados! Estávamos sem dinheiro e o Hildebrando disse: ‘David! O que é que a gente faz?’. Eu disse, Só tem um jeito: a gente arranja assim inventar um negócio!. ‘Qual é o negócio?’. Vamos falar do Getúlio Vargas. Tem esse bando de sindicatos por aí. Vamos falar do Getúlio Vargas. Ele disse: ‘É mesmo! Vamos falar do Getúlio Vargas e o sindicato nos ajuda.’. (MPP ACÚSTICO – DAVI (sic) MIGUEL, 1994).

A ideia de contar com o apoio dos sindicatos deu certo:

aí o sindicato da PETROBRAS... era presidente o Sá Pereira¹⁵⁸, vieram em cima da gente ‘Aí! Faz o samba David! Faz o samba!’ Ai, eu tenho a obrigação de fazer o samba. Os sindicatos ajudaram mesmo, botaram dinheiro, as alegorias, emprestaram motor de luz, (que naquele tempo, motores de luz iam em cima dos carros), o escambau. Deram latas de tinta, botaram operários pra trabalhar lá no *Rancho*, pra fazer as alegorias... (MPP ACÚSTICO – DAVI (sic) MIGUEL, 1994).

Porém, a ajuda deste sindicato teve sérias repercussões de cunho político:

Logo depois que acabou o carnaval houve a revolução, aquela revolução dos militares que eles dizem que foi no dia 31, mas foi no dia 1º de abril, e de maneira que queriam me prender. Nesse tempo eu era presidente do *Rancho* (...) e eu que fiz o samba tema’. (MPP ACÚSTICO – DAVI (sic) MIGUEL, 1994).

¹⁵⁷ A pesquisa de campo não teve êxito com relação à melodia dos outros sambas-enredo composto para o *Rancho* por este compositor (N.A.).

¹⁵⁸ Manito (2000) publica que o presidente era Sandoval Queirós Barbosa, jurunense e comunista que morava próximo à escola. (N.A.).

O fato a que David Miguel se refere é explicado por Oliveira (2006). O Sindicato dos Petroleiros¹⁵⁹ era presidido pelo comunista Carlos Sá Pereira e a letra do samba, com clara menção ao nacionalismo de Vargas, somando-se ao fato deste sindicato ter ajudado a escola de samba, provocou a “aversão dos conspiradores da direita local” (OLIVEIRA, 2006, p. 267). Manito (2000) afirma que as consequências políticas se fizeram acontecer dois meses após o carnaval. David Miguel, neste momento, por estar como presidente da escola, tornou-se o nome que encabeçava a lista dos procurados pela ditadura.

A ditadura militar¹⁶⁰ no Pará teve censura e repressões, atingindo a música e o carnaval: “desde carnavais anteriores, os militares já se imiscuíam em todos os setores da sociedade e principalmente nas manifestações de cunho popular, pois ali, viam a ‘infiltração vermelha’ que pretendia ‘comunizar’ o país (MANITO, 2000, p. 187).

Não se tem notícias de como David Miguel conseguiu burlar a ditadura militar neste momento, mas não foi preso e nem se tem conhecimento que tenha sofrido outras punições. O que se sabe através de Oliveira (idem) é que o *Rancho* foi invadido sob o pretexto da recuperação de um gerador, emprestado pelo Sindicato dos Petroleiros e que ainda não havia sido devolvido. Não encontrando David Miguel e nem ninguém da diretoria, prenderam o zelador da sede da escola. Raimundo Manito revela que o zelador, conhecido como Zaca, era “um grande sujeito; Trabalhador abnegado, chefe da bigorna, uma espécie de responsável pela alegoria (MANITO, 2000, p. 447). Zaca foi solto posteriormente. David Miguel em entrevista, contou que “para soltá-lo tivemos que acionar o irmão do Jarbas Passarinho¹⁶¹, o Saint-Clair¹⁶², que era nosso colega de trabalho lá nos correios. (MANITO, 2000, p. 459).

¹⁵⁹ David Miguel e Manito (2000) usam o termo Petrobras (N. A.).

¹⁶⁰ O golpe militar que instalou a ditadura no Brasil teve início em 1º de abril de 1964 “A ditadura começou mansa. Envergonhada na definição do jornalista Elio Gaspari. Lideranças civis que apoiaram o golpe acreditavam que os militares sairiam de cena com a mesma facilidade com que deixaram a caserna. Os golpistas tentavam ostentar verniz democrático. Preferiam ser chamados de revolucionários”. (AVENTURAS NA HISTÓRIA, 2014, p. 49). “[...] O Ato institucional número 5 (AI 5) foi aprovado pelo Conselho de Segurança Nacional, comandado pelo presidente do país, o marechal Costa e Silva, em 13 de dezembro de 1968. Foi um desfecho autoritário para um ano em que o sonho de liberdade soprou como nunca: as lutas estudiantis viraram de cabeça para baixo cidades do Brasil e do mundo.” (idem, p. 66).

¹⁶¹ Nascido em Xapuri, no Acre, em 1920, Jarbas Passarinho iniciou sua trajetória política no Pará. Foi oficial do Exército e, na ditadura militar, assumiu, em 1964, o governo do Pará, indicado pelo presidente Castelo Branco. Como ministro, participou da reunião que decretou o Ato Institucional nº 5, conhecido como AI-5, no dia 13 de dezembro de 1968, e que deu amplos poderes para o regime militar. Na ocasião, Jarbas Passarinho proferiu uma frase que ficou marcada na história brasileira. “Às favas, senhor presidente, neste momento, todos os escrúpulos de consciência”, disse ao justificar por que estava votando a favor do AI-5. Faleceu em 2016. Disponível em: <http://g1.globo.com/politica/noticia/2016/06/ex-ministro-e-ex-governador-do-para-jarbas-passarinho-morre-em-brasil.html>. Acesso em: 19 dez. 2017.

¹⁶² Saint-Clair Passarinho (N.A.).

O desfile do *Rancho* naquele ano foi assim descrito: “A escola jurunense se exibiu debaixo dos aplausos de sua torcida fanática, mas sob a visão distorcida da maioria dos membros do júri, que tinham em mãos a sinopse do enredo ranchista com seu caráter nitidamente nacionalista...” (MANITO, 2000, p. 190). O desfile foi notícia de jornal:

Com sua indumentária azul e branco, muito ritmo e muito garbo, surgiu na pista da Castilho França, conduzindo 4 carros alegóricos, representando o ex-presidente Getúlio Vargas, o BCA, a SPVEA, VOLTA REDONDA, e a PETROBRÁS. Muito bonitas, as alegorias demonstravam talvez o espírito nacionalista que deve acompanhar o povo brasileiro. (FOLHA VESPERTINA, 10/2/1964 apud MANITO, 2000, p. 190).

Ao analisar um samba-enredo em sua estrutura é necessário se ater para o que Mussa;Simas (2010) alertam. Existe um ponto fundamental que o distancia bastante das outras modalidades e que, embora não seja lírico, é épico, “O único gênero genuinamente brasileiro que nasceu e se desenvolveu espontaneamente, livremente sem ter sofrido a mínima influência de qualquer outra modalidade épica, literária ou musical, nacional ou estrangeira.” (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 10).

A este respeito cabe esta elucidação proveniente da literatura: “E com uma diversidade de expressão correspondente: o instantâneo em tom menor (Lírica), a narrativa de largo fôlego (Épica), a teatralização de conflitos existenciais (Drama), com suas múltiplas formas.” (LYRA, 2010, p. 42).

Se faz necessária portanto, para o bom entendimento da estrutura de um samba-enredo, uma abordagem com relação a esta interação literária, isto, porque, ele não se comporta apenas como uma música carnavalesca apresentada nos desfiles oficiais e uma das explicações para este importante fato seria:

O estudo das letras de música deve merecer uma atenção particular – porque nelas talvez esteja o que há de mais representativo e mais original em toda a nossa produção poética. Isto porque herdamos grandes legados fundamentalmente orais – indígenas e africanos; e porque nossas raízes europeias estão fortemente fincadas na Iberia medieval, onde a poesia ainda era cantada. (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 9).

Existem dois tipos de samba-enredo, o descritivo e o interpretativo. “Getúlio Vargas; sua vida, sua obra” se comporta como um samba descritivo, desde que o compositor “ procura contar detalhes do enredo.” (FARIAS, 2002, p. 30). Com relação ao interpretativo, Farias (idem) se caracteriza pelo fato de o tema ser contado sem se prender à detalhes, que estão implícitos. Este samba, por ser um samba-enredo, é temático:

no temático, encontram-se glorificações, exaltações, descrições ou comentários a respeito de determinado ser por intermédio de verbos atemporais e estáticos com o intuito de se apresentar de forma laudatória o tema proposto no enredo (SOARES 2000, p.115, apud FARIAS, 2002, p. 31).

Este samba apresenta uma das características obrigatórias deste sub-gênero do samba: ser um gênero épico:

Desse modo, percebemos que a epopeia era, em suas origens, um texto destinado à oralidade (como o samba-enredo), no qual o autor colocava-se diante do objeto para apresentá-lo. Não obstante, a exibição da matéria épica dava-se através da grandiloquência, da exaltação de heróis, em luta contra o destino (FARIAS, 2002, p. 36).

Outra das principais características do samba-enredo é “a revelação antecipada do que se pretende abordar no samba.” (FARIAS, 2002, p. 41). Eis o texto: “*Está faltando alguém, no Panteon dos heróis / Alguém que tudo fez pelo nosso Brasil / Lutou pela pátria querida / E por ela sacrificou a sua vida*”. Embora não especifique o *quem*, o compositor demonstra que se trata de uma figura pública do Brasil.

A seguir, David Miguel adentra nas informações a respeito do personagem-tema que neste caso se apresenta de forma explícita: “Para a compreensão das explícitas, basta compreender o significado das palavras” (FARIAS, 2002, p. 45).

O samba se apresenta em 25 versos organizados em quatro estrofes e dois refrões¹⁶³.

1ª Estrofe - em quadra (quatro versos). Os dois primeiros versos brancos (sem rimas). Rimas externas emparelhadas: *querida/vida*;

*Está faltando alguém no Panteon dos heróis
Alguem que tudo fez pelo nosso Brasil
Lutou pela pátria **querida**
E por ela sacrificou a sua **vida***

Os conceitos de totalitarismo vem apresentando reavaliações e críticas (Cf. PARANHOS, 2015): “Apesar de tudo, continuam prosperando obras que enxergam com lentes de aumento o poder estatal ou o poder pessoal de Getúlio Vargas, a encarnação simbólica do ‘Estado Novo’.” (idem, p. 39). Nestes primeiros versos percebe-se o uso do pensamento ideológico do compositor de forma um tanto mítica. Existe uma expressão de glorificação, principalmente no uso do termo, *Panteon (pantheon)* – “monumento para perpetuar a memória de homens ilustres e que geralmente contém seus restos mortais.” (FERREIRA, 2010, p. 560). Os últimos versos se referem à política paternalista com a qual Vargas conquistou a admiração e o respeito de grande parte do povo brasileiro e a referência ao seu suicídio em 1954.

2º Estrofe - em sextilha (seis versos). Rimas internas: independência/Previdência; Rimas externas emparelhadas: *implantou/emancipou; elevou/deixou*;

*Deu a **independência** ao trabalhador*

¹⁶³ Este tópico literário e todos dos outros sambas analisados foi fundamentado em Cereja e Cochar (2009).

*Criou a **Previdência Social**
 Volta Redonda Cidade do Aço ele **implantou**
 E com a Petrobrás o Brasil se **emancipou**
 Bem alto no país seu nome se **elevou**
 E hoje vivemos felizes com as obras que ele **deixou***

Nestes versos o compositor continua glorificando a figura de Vargas e seus feitos. Em 1930, durante a Era Vargas, foram estabelecidas mudanças com relação ao trabalhador brasileiro quando então foram criados o Ministério do Trabalho Indústria e Comércio e os Institutos de Aposentadorias e Pensões. A partir daí foi iniciada a criação relativas à Previdência Social que, passando por várias etapas, finalmente pela Constituição de 1988, chega aos moldes de como conhecida atualmente.¹⁶⁴ O projeto para a construção da Usina Siderúrgica de Volta Redonda foi elaborado no governo de Vargas, sendo considerado o seu grande incentivador, porém, sua inauguração ocorreu em 12 de outubro de 1946, na gestão do presidente Eurico Dantas. Getúlio Vargas nesta ocasião já fora deposto¹⁶⁵. Em continuação à glorificação de Getúlio Vargas, o compositor cita a Petrobras, criada no governo Vargas, em 1953, e atualmente presente em vários países¹⁶⁶.

3ª Estrofe - em septilha (sete versos). Inicia com versos brancos e no final apresenta rimas externas intercaladas: *realizador/trabalhador*;

*O Banco da Amazônia e SPVEA
 Foram suas realizações
 Que vem resolvendo os problemas
 Dos homens da região
 Político e estadista, grande **realizador**
 Presidente Getúlio Vargas
 O pai do **trabalhador***

De forma ainda a enaltecer a figura de Vargas, o compositor usa duas instituições que, acredita, resolveram os problemas do povo amazônico: o Banco da Amazônia e a Superintendência do Plano de Valorização Econômica da Amazônia - SPVEA, criada pela Lei nº 1806, em janeiro de 1953, que tinha relação direta com a presidência da república. O objetivo da SPVEA incrementar o desenvolvimento da Região Amazônica através da produção extrativista, agrícola, pecuária, mineral e industrial. O projeto teve início durante a 2ª Guerra Mundial através do Acordo de Washington, com o intuito de prover matéria prima

¹⁶⁴ História da Previdência Social Brasileira. Disponível em: <https://www.politize.com.br/historia-da-previdencia-no-brasil/>. Acesso em: 13 jun. 2019.

¹⁶⁵ CSN, uma decisão política – CPDOC – Fundação Getúlio Vargas. Autoria: Regina da Luz Moreira. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/CSN>. Acesso em: 13 jun. 2019;

¹⁶⁶ Toda Matéria – Histórico da PETROBRAS. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/historia-da-petrobras/>. Acesso em: 13 jun. 2019.

para o material bélico dos Estados Unidos. A SPVEA não alcançou seus objetivos e foi substituída pela Superintendência do Desenvolvimento da Amazônia - SUDAM, em 27 de outubro de 1966. Com relação ao Banco da Amazônia criado em 9 de julho de 1942, na Era Vargas, inicialmente com o nome de Banco de Crédito da Borracha, tinha como objetivo inicial financiar a plantação de seringais da Região Amazônica com o intuito de fomentar o desenvolvimento. Posteriormente, na presidência de Gaspar Dutra, em 1950, passa a ser denominado Banco de Crédito da Amazônia, aumentando suas atividades em relação à indústria, ao comércio e a agricultura desta região. Somente em 1966, na Ditadura Militar no Governo de Castelo Branco, é que passa a ser denominado Banco da Amazônia S/A, assumindo o agenciamento financeiro e político do Governo Federal em prol do desenvolvimento da Amazônia Legal. “Político e estadista, grande realizador / Presidente Getúlio Vargas / O pai do trabalhador” David Miguel constrói estes versos se reportando à política paternalista usada por Vargas durante seu governo naquilo que passou a ser conhecido como “populismo”.

4ª Estrofe - em oitava (oito versos). Novamente inicia com versos brancos e no final faz uso de rimas externas alternadas: *deixado/escravo, bem/ninguém*;

*E quando as forças ocultas
A guerra fizeram ao Brasil
Morreu como um herói
Para o seu povo não sofrer
E o testamento **deixado**
O Brasil entendeu **bem**
O povo de quem foi **escravo**
Não será de **ninguém***

David Miguel usa destes versos para se referir aos inimigos (não tão ocultos) de Vargas, que através de diversas animosidades políticas o levaram ao suicídio, levando com isso à convicção que Vargas doou a sua vida em prol do povo brasileiro, deixando um legado através das obras referidas nos versos anteriores.

Refrões - se apresentam iguais. Localizados entre a primeira e a segunda estrofes e entre a segunda e a terceira. Usa apenas um tipo de louvação:

*Oh, oh, oh, oh, oh, oh,
Oh, oh, oh, oh, oh, oh*

Esclarecendo a importância, os objetivos e a característica do refrão:

(...) um caráter laudatório, ou seja através desse trecho da letra de uma música (no nosso caso um samba de enredo) faz-se uma exaltação, uma louvação em relação ao tema (enredo). Na maioria das vezes, os sambas possuem dois refrões, estando um no meio da letra e um no final da mesma (SOARES, 2000 apud FARIAS, 2002, p. 31).

Estas palavras não tem um significado formal. Fundamentado em Spina (2000), Souza (2018) contribui elucidando que, representa o canto interjeccional que é usado como forma de superioridade do ritmo sobre a melodia, portanto um ajustamento rítmico.

Figura 63 – Partitura Getúlio Vargas¹⁶⁷.

Getúlio Vargas

David Miguel

Es tá fal tan al guém no pan te

on dos he rois al guém que tu do fez

pe lo nos so Bra sil lu tou

pe la pá tria que ri da e por

e la sa cri fi cou a su.....a ví..... da

deu ain de pen dên cia ao tra ba lha dor cri ou a pre vi

dên cia so ci al Vol ta re don da ci da de do aço e le im plan tou e

e com a Pe tro brás o Bra sil se eman ci pou bem au to no

pa is seu no me se e le vou

Transição Idalcy Pamplona Filho
cizinhopamplona@yahoo.com.br

¹⁶⁷ O título integral do samba é Getúlio Vargas: sua vida e sua obra; popularmente passou a ser conhecido como Getúlio Vargas. (N.A).

Getúlio Vargas

55 A⁷ Dm G⁷

e ho je vi ve mos fe li zes com as o bras que

61 C C⁷ F G⁷ C

e le dei xou oh oh oh oh oh oh

67 A⁷ Dm G⁷ C Dm

oh oh oh oh oh o ban co da A ma

73 C G⁷ C

zo nia e s p vea fo ram su as re a li za ções

79 C⁷ F G⁷

que vem re sol ven doos pro ble.....mas dos ho mens

85 C C⁷ F

da re gi ão po li tí cos e es ta dis ta

91 D⁷ F Dm

gran de re a li za dor pre si den te Ge

97 G⁷ C A⁷ Dm G⁷ C

tu lio Var gas o pai do tra ba lha dor

103 C⁷ F G C A⁷ Dm

oh oh oh oh oh oh oh oh

Getúlio Vargas

109 G7 C Dm
oh oh oh e quan do as for ças o cul tas

115 C G7 C Gm7
a guer ra qui se ram fa zer mor reu

121 C7 F D7 G7
co moum he rói pro seu po vo não so frer

127 F G7 C A7 Dm
eo tes ta men to dei xa.....do o Bra sil

133 G7 C Dm G7 C9
en ten deu bem o po vo de quem foi es cra

139 C Dm G7 C F
vo não se rá de nin guém oh oh

145 G7 C Dm G7 C
oh oh oh oh oh oh oh oh oh

152 F G7 C Dm G7 C
oh oh oh oh oh oh oh oh oh

Fonte: Transcrição Idalcy Pamplona Filho – Cizinho.

Em compasso binário 2/4 como todo samba¹⁶⁸, este é tonal em C - Dó maior, forma A/B/C/D/C/E/F/C, não modulante e como todo samba, ritmicamente sincopado. A parte A tem seu início a partir do compasso 1 finalizando no compasso 30. A progressão harmônica se estabelece em C (I) / G7 (V) / C (I) / C7 (V/IV) / F (IV) / G7 (V) / C (I) até o compasso 16. A partir do compasso 17 a progressão continua em A7 (V/II) / F (IV) / G7 (V) / C (I) / A7 (V/II) / D7 (V/V) / G7 (V) / C (I) / Dm (II) / C (I).

A parte B inicia no compasso 31 e finaliza no compasso 63. A progressão harmônica se estrutura em: Dm (II) / C (I) / G7 (V) / C (I) / C7 (V/IV) / F (IV) / D7 (V/V) / G7 (V) / F (IV) / G7 (V) / C (I) / A7 (V/II) / Dm (II) / G7 (V) / C (I) / G7 (V) / C (I) / C7 (V/IV).

¹⁶⁸ Por esta elucidação, penso que se torna repetitivo se referir a cada samba (N.A.).

A Seção C é curta, inicia no compasso 64 e corresponde ao refrão indo até o compasso 70 em progressão harmônica F (IV) / G7 (V) / C (I) / A7 (V/II) / Dm (II) / G7 (V) / C (I).

A seção D começa no compasso 71 e termina no compasso 103, a harmonia se desenvolve em Dm (II) / C (I) / G7 (V) / C (I) / C7 (V/IV) / F (IV) / G7 (V) / C (I) / C7 (V/IV) / Dm (II) / G7 (V) / C (I) / A7 (V/II) / Dm (II) / G7 (V) / C (I) / C7 (V/IV).

Em seguida há a repetição de C (refrão) que acontece do compasso 104 ao compasso 110 e, em continuação, aparece a seção E, do compasso 104 ao compasso 118, também sem modulação, com sequência harmônica: F (IV) / G (V) / C (I) / A7 (V/II) / Dm (II) / G7 (V) / C (I) / Dm (II) / C (I) / G7 (V) / C (I).

A seção F aparece sem modulação, do compasso 119 ao 142, em progressão harmônica Gm7 (AEM¹⁶⁹) / C7 (V/IV) / F (IV) / D7 (V/V) / G7 (V) / F (IV) / G7 (V) / C (I) / Dm (II) / G7 (V) / C (I). A seção C reaparece para finalizar o samba.

Sambas do Quem São Eles

Figura 64 – Brasão da Associação Cultural e Carnavalesca Império de Samba Quem São Eles.



Fonte: Companhia de Samba de Belém do Pará.

¹⁶⁹ Acorde de Empréstimo Modal - Trata-se de um acorde que não pertence ao campo harmônico da tonalidade. São acordes de passagem. Surgem de repente e pertencem ao campo harmônico da tonalidade homônima. Disponível em: <https://www.descomplicandoamusica.com/acorde-de-emprestimo-modal/>. Acesso em: 22 out. 2019.

2 - Theatro da Paz: Cem anos de arte no Pará

Figura 65 – Teatro da Paz em 1899.



Fonte: Álbum do Pará (SILVEIRA, 2010, p. 114-115).

*Cercado de mangueiras seculares
Testemunho de uma era que o tempo conservou
Tua fachada sustentada por pilares
Colunatas que da Grécia o artista copiou
Dos salões e da plateia ainda ecoam
Os murmúrios e os aplausos triunfais
De uma época distante e muito boa
Da borracha, do champanhe e dos vitrais*

*No rufar de um tambor
Ou no compasso de um piano
Quem São Eles na avenida
Vem reviver os cem anos*

*Desde a sua inauguração
Com o nome de Nossa Senhora da Paz
Fizeram muitas apresentações
Músicos e artista geniais
E quando o pano de boca se abria
Enchia o povo de emoção
O maestro Carlos Gomes
A batuta suspendia
Era a consagração*

*E aí Ceci beijou Peri
Ao som,
Ao som do Guarani*

Escolhido como samba-enredo da *Associação Cultural Recreativa Carnavalesca Império de Samba Quem São Eles*, para o carnaval do ano de 1978, o Theatro da Paz completando 100 anos de sua inauguração se transforma pela composição de David Miguel em um samba-enredo que alude não só a este teatro em sua estrutura física e seus espetáculos, como também à figura do maestro Carlos Gomes e sua mais importante obra: *O*

Guarany. O samba teve autoria somente de David Miguel. O Theatro da Paz é um dos mais importantes prédios da capital paraense, não só pelo seu aspecto arquitetônico como também pelo grande valor artístico-cultural. Falar deste importante prédio-monumento paraense é enveredar pelas trilhas de um passado que felizmente parece não ter sido esquecido pelos historiadores. Situado no centro da Praça da República, sua construção teve início em 1869 se prolongando até 1874, sendo inaugurado em 1878 (SILVEIRA, 2010).

A Praça da República também possui um histórico e seu conhecimento se torna relevante para se abarcar e compreender o processo da construção e inauguração deste que também é conhecido como “o verdadeiro templo da Cultura Paraense.”¹⁷⁰ Antes que se tornasse a atual Praça da República (Cf, SILVEIRA, idem) o seu espaço era floresta ainda não habitada, por conta da existência do Igarapé do Piri¹⁷¹ que até os fins do século XVIII não possibilitava a expansão da cidade de Belém, tendo a sua modificação entendida como de uma grande importância no crescimento e urbanização da cidade de Belém:

Esse caminho que partia do Piri, defronte a uma ponte de estiva que o ligava à outra margem ocupada pelo núcleo original de Belém, o que ia até a citada igreja dos capuchinhos, onde ‘findava a cidade pelo lado do norte e continuava a dominar erecta a floresta secular’ pode ser considerado como o eixo de expansão urbana mais importante desta época. (BARATA, s.d, p.120, apud PENTEADO, 1968a, p. 106).

Em 1803 este igarapé começou a ser “canalizado e ensecado,” (SILVEIRA, idem, p.74) propiciando a que segundo ainda Silveira (idem) o bairro da Campina se expandisse no sentido do interior da floresta, onde se estabeleceu uma clareira, obtendo a denominação de Largo da Campina. Este Largo inicialmente foi usado como ‘cemitério dos supliciados, dos católicos e dos indigentes falecidos de varíola’¹⁷².(SILVEIRA, 2010, p.76).

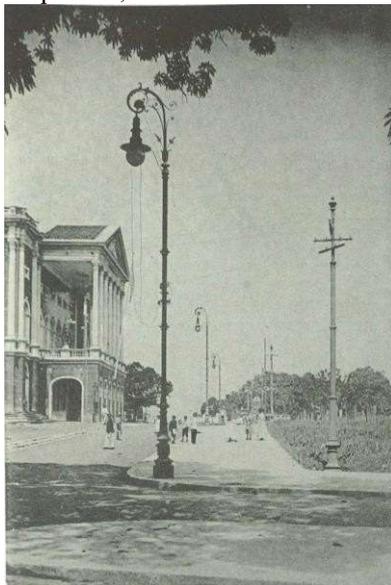
Com a necessidade de novo local para armazenar a pólvora do Largo do Palácio, em 1840 o Largo da Campina se configurou como “o melhor lugar para receber o material explosivo e o armamento bélico do governo.” (Cf. SILVEIRA, 2010, p. 76). Durante a 2ª Regência este local passou a ter a denominação de Praça Dom Pedro II.

¹⁷⁰ Este título foi dado pelo Engenheiro civil, historiador e jornalista Augusto Meira Filho e publicado no jornal *A Província do Pará* (12/02/1978) conforme Silveira (2010).

¹⁷¹ O Piri se ligava à Baía de Guajará. Atualmente faz parte da Avenida 16 de Novembro (Cf. SILVEIRA, 2010).

¹⁷² Me criei (como já abordado na Introdução desta pesquisa) no bairro da Campina e em minhas excursões infantis nesta praça, me deparava com uma placa em bronce onde se lia que ali havia sido um cemitério de escravos. Esta placa ficava na confluência das ruas Assis de Vasconcelos e Osvaldo Cruz. A placa foi retirada (não sei quando) tempos passados desde a infância, não tenho muita certeza do que li, e a oportunidade que deveria ter nos dias de hoje enquanto pesquisadora, se esvaiu com a retirada daquela indicação histórica. Quando a citação refere à supliciados fica a minha dúvida: seriam esses também os escravos?

Figura 66 – Fachada original do Teatro da Paz e parte da Praça da República, 1898.



Fonte: Álbum Descritivo do Pará, 1898 (SILVEIRA, 2010, p. 38).

Talvez a primeira ideia do projeto do teatro para o novo espaço tenha se iniciado em 1848, na administração (1848-1850) do catarinense Jerônimo Francisco Coelho. Este administrador deu impulso à urbanização e expansão da cidade de Belém:

não deveria se restringir à natureza pois esta ‘produz mas não edifica’[...] esta tarefa compete às artes e ao engenho humano; e uma grande Cidade se conhece à primeira vista pelos seus monumentos, pelas suas obras, pela sua architectura e pelas construções públicas ou particulares (FALLA, 1º de outubro 1848 apud SILVEIRA, 2010, p. 76).

Complementando sua ideia, este administrador apresentou uma lista onde citava as edificações que achava necessárias para o crescimento da cidade:

um mercado público, um quartel da tropa, o paço da Assembléia Provincial, uma casa ‘para aulas públicas,’ um cemitério, uma casa de prisão com trabalho, um edifício para as repartições fiscais e um teatro público.” (FALLA apud SILVEIRA, 2010, p. 76).

Por esta época Belém já dispunha do teatro Providência, mas que não condizia com uma cidade que se dispunha a ser uma cidade moderna, como arquitetava o presidente da Província. Se fundamentando em documentos do Barão de Marajó¹⁷³, Coelho (2015) aborda as condições deste teatro:

Esta situação revelava-se na dificuldade de transporte, na falta de luz e nas poucas atividades culturais. Ir ao teatro Providência, em 1847, era uma atividade que certamente diferia da ida ao teatro em países europeus. O público ia a pé e em grupo,

¹⁷³ José Coelho da Gama e Abreu (1832-1906), o Barão de Marajó, foi um intelectual e político que vivenciou intensamente a época de aceleradas transformações na capital paraense (COELHO, 2015).

ajudado por um moleque que à frente com uma lanterna iluminava o caminho, para poderem desviar dos charcos e covas do terreno (COELHO, 2015, p. 70).

Em fins da década de 40 uma era de impulso industrial estava acontecendo em Belém advinda do crescimento da “exportação de borracha através do porto de Belém” (CORDEIRO, s.d, p. 26, apud PENTEADO, 1968a, p. 127). Belém começa a mudar não só em relação ao seu aspecto físico como ao cultural:

Um certo arejamento cultural marca muito bem esta fase que antecede ao ciclo da borracha, quando o desenvolvimento econômico forçou um aumento geral do custo de vida, tornando a existência em Belém uma das mais caras do Continente Americano (PENTEADO, 1968a, p. 128).

Este período de tempo foi como pródromos para o que aconteceria mais tarde, quando se estabeleceu em Belém aquilo que se tornou para sempre conhecido como a *Belle-Époque*, entre os anos de 1870 a 1912. Neste período, com uma economia favorável, Belém apresentou uma grande expansão e embelezamento urbano, com conseqüente mudança nos padrões de vida da população paraense, notadamente a cultural:

A formação dessa nova elite industrial, posteriormente além de contribuir para o aumento de profissionais liberais, concorreu também para a introdução de novos hábitos de vida. Os donos de seringais, na maioria moravam na cidade, atraídos pelo conforto que esta lhe oferecia (...) Para seu entretenimento, mandavam buscar companhias artísticas na França, em Portugal e Rio de Janeiro, que fizeram época no Teatro da Paz. (SARGES, 2002, p. 82).

Vários pesquisadores (idem) reconhecem que este impulso do progresso se deve ao intendente Antonio Lemos¹⁷⁴ que, se fundamentando em ideias liberais projetou e realizou um projeto de saneamento e urbanização da cidade de Belém: “as ruas foram alargadas; calçadas renovadas, multiplicadas; que a edificação, que antes dele era modelada pela velha arquitetura colonial, deu lugar às construções elegantes, ao casario leve, às vilas graciosas.” (HUMBERTO DE CAMPOS¹⁷⁵ apud ROCQUE, 1996, p. 22).

Eis que, em 1863, após um longo período de ‘tranmites’ entre os poderes Legislativo e Judiciário é aprovada, pela Assembleia Legislativa Provincial, e sancionada pelo presidente da Província, Francisco Carlos de Araújo Brusque, a lei para a construção do teatro:

A Lei n° 426, de 29 de novembro, pela qual estava autorizada a construção do teatro provincial ao custo de 159 contos de réis. Em 25 de outubro do ano seguinte, nova legislação (461) assinada pelo presidente José Vieira Couto de Magalhães encaminhava providências para a concorrência entre empresas nacionais ou estrangeiras, a fim de realizar a construção, que dobrara de valor, chegando a 300 contos de réis. (SILVEIRA, 2010, p. 80).

¹⁷⁴ Antonio José de Lemos (MA 17 /12/ 1843 – RJ 2/10/1913 começou sua carreira política como deputado da Província pelo Partido Liberal. Em 1897, foi eleito intendente da cidade de Belém representando o Partido Republicano do Pará (...) até ser expulso da cidade no ano de 1912. Fonte: Rocque (1996).

¹⁷⁵ “(...) publicou uma crônica, após o falecimento do velho cacique (Antônio Lemos), incluída no livro *Carvalho e Roseirais*” (ROCQUE, 1996, p. 19).

Consta na lei, o local, as condições do projeto arquitetônico, sua capacidade de público e seus objetivos; o local definido recaiu na Praça Dom Pedro II. O teatro deveria ter a capacidade entre 1200 a 1500 pessoas, os seus objetivos, seriam o canto e o recitativo com no mínimo menos três ordens de camarotes e uma galeria, “tendo em atenção as condições higiênicas que o clima exige, e nas ordens mais distintas haveria uma tribuna imperial.” (SALLES, 1980, p. 240 apud SILVEIRA, 2010, p. 80).

Em 14 de outubro é promulgada a Lei nº 574 para a liberação das despesas da obra do teatro pela Assembleia Provincial e, em 1968, o presidente José Bento da Cunha autorizou esta despesa. Em fevereiro de 1869 aconteceu definitivamente a demarcação do terreno. A localização ficou deste modo fixada:

A frente será alinhada pela travessa da Paciência, ou de S, José do Bailique coincidindo o centro da linha do edificio com o centro da linha tirada segundo o alinhamento acima designado, e o fundo do edificio olhando para a estrada de Nazareth. (REPARTIÇÃO DAS OBRAS PÚBLICAS apud SILVEIRA, 2010, p. 82).

O teatro teve duas plantas arquitetônicas (Cf. SILVEIRA, idem), a primeira realizada pelo engenheiro Guilherme Francisco Cruz (1º orçamento) e a segunda (2º orçamento) pelo engenheiro militar José Tiburcio Pereira de Magalhães. O orçamento alcançou a cifra de 464:973\$461 (quatrocentos e sessenta quatro contos, novecentos e setenta e três mil, quatrocentos e sessenta e um reis). Eis que, no final da tarde do dia 3 de março de 1869, conforme Silveira (idem), aconteceu o assentamento da pedra fundamental do teatro e o seu batismo. A cerimônia (Cf. SILVEIRA, 2010) teve um caracter solene pela presença de 55 convidados entre funcionários públicos e políticos que representavam “a vida social e política de Belém”, encabeçados por Cunha Figueredo. Os convidados assinaram o documento e cada nome foi lido “em voz alta”. O assentamento da pedra fundamental se revestiu de um momento histórico-solene:

A pedra foi depositada em uma cavidade aberta no terreno e cimentada com cal e areia; dentro dela foi introduzida uma caixa de zinco soldada, contendo a medalha comemorativa e uma cópia da ata da cerimônia de lançamento. (...) A ata do lançamento traz a denominação Theatro de Nossa Senhora da Paz. (SILVEIRA, 2010, p. 83).

Um fato curioso reveste esta denominação escolhida pelo presidente Cunha Figueredo. Conforme Silveira (idem) ela prestava uma homenagem ao fim da Guerra do Paraguai (1864-1870), fato que só ocorreu posteriormente a este assentamento. A notícia deste término chegou em Belém em 7 de abril de 1870, tendo a referida guerra tido seu final em março deste mesmo ano:

em comemoração dos triunfos de nossas armas no Paraguay, triunfos que necessariamente nos deverão trazer as delícias de uma paz honrosa e desejada por todo coração bem formado (RELATÓRIO apud SILVEIRA, 2010, p. 85).

Desde o assentamento da pedra fundamental até sua inauguração, o teatro passou por momentos adversos: "A edificação do Teatro da Paz viveu de animosidades desde a fase da aprovação do projeto arquitetônico." (SILVEIRA, 2010, p. 85). As causas das animosidades, entre outras, englobavam erros de estrutura arquitetônica e financeira: "O problema era tão complexo que até mesmo formar a comissão foi difícil, pois ninguém queria se comprometer com o resultado das investigações." (idem, p. 97).

Após tantas dificuldades foi finalmente inaugurado o Theatro da Paz, em 15 de fevereiro de 1878, tendo como presidente da Província - João Capistrano Bandeira de Mello Filho: "Um dos acontecimentos sociais e políticos mais aguardados em Belém, na década de 1870." (SILVEIRA, idem, p. 117). A inauguração acarretou uma intensa atenção popular e jornalística: "Em compasso de espera pela inauguração, os jornais da capital aguçavam a curiosidade dos leitores, publicando, dia após dia, as novidades sobre o teatro e os preparativos para a festa de abertura..." (idem, p. 117). Teatro lotado, e por esta razão muitos se aglomeraram nas cercanias da praça para assistir a entrada das autoridades e a chegada dos carros que levavam os espectadores. O ato solene foi saudado pelo público presente:

Quando foi aberta a cena, o público se levantou solenemente para saudar a efigie do imperador D. Pedro II, apresentado em um dossel ornado. Foi cantado o Hino Nacional e, em seguida executada a marcha *Gram-Pará*, composta pelo maestro maranhense Libânio Colás especialmente para a ocasião. Na sequência, o presidente da Província levantou vivas ao imperador, à nação brasileira, à religião católica e ao povo paraense. Encerrando a cerimônia, o chefe de polícia deu vivas ao presidente da Província. (SILVEIRA, 2010, p. 118).

A apresentação artística como explica Silveira (idem) ficou por conta do drama "As duas órfãs", de autoria de A. D'Ennery, sob a batuta do maestro Libânio Colás e colocou em cena artistas já conhecidos do público paraense. Os jornais fizeram suas avaliações e críticas. Na *A Província do Pará* consta que a peça foi bastante aplaudida, embora que o figurino tenha sido considerado pobre e que alguns artistas falassem muito baixo. O jornal elogiava a atuação do maestro e o sistema de ventilação do teatro. A avaliação de José Veríssimo¹⁷⁶, publicada no jornal *O Liberal do Pará* sob o título *Chronica Theatral* considerada a mais pungente, dizia:

Até que afinal! Não há mal que sempre dure nem bem que nunca se acabe. Este pensamento popular é de inteira aplicação aqui. A primeira parte diz respeito ao público, ao thezouro provincial, ao arrematante da obra, etc.; a segunda aos

¹⁷⁶ José Veríssimo foi jornalista, escritor e comendador; nasceu em Oriximiná.- Pa em 8 de abril de 1857 e faleceu no RJ em 02 de dezembro de 1916. (Cf. SILVEIRA, 2010).

honrados senhores que tem tido a fortuna de serem engenheiros fiscais e... e muita gente mais. Foi ante-hontem, 15 de fevereiro deste bem aventurado anno de 1878 que aquelle monstro abriu as goéllas a todos nós que queríamos ver o que se passava nas suas entranhas. Era o dia marcado para a abertura provincial. Erão dous theatros que se deveriam abrir. Lucraram todos e principalmente os que pagam imposto (VERRÍSSIMO apud SILVEIRA, 2010, p. 120).

O Theatro da Paz ao longo do tempo sofreu avarias e, por apresentar erros estruturais, foram necessárias reformas, Silveira (2010) registra que a primeira ocorreu no período de 1887 a 1890 com a reinauguração em 1890. Outras reformas aconteceram mais tarde e talvez a mais evidenciável diz respeito ao seu frontão, que por um erro de cálculo de estrutura do engenheiro Antonio Calandrini de Chermont, apresentava inicialmente 7 colunas, o que foi considerado inconcebível pelas regras da arquitetura do Classicismo que se fundamenta na simetria e em números pares. Este erro foi corrigido em 1905, quando da gestão do governador Augusto Montenegro, dando ao teatro o aspecto com que o contemplamos atualmente.

Theatro da Paz: Cem Anos de Arte no Pará foi considerado por David Miguel como “quase que um batismo no *Quem São Eles*”:

quando chegou o ano do *Theatro da Paz* a coisa se tornou mais acirrada e foi mais interessante porque eu já tinha o segundo verso do samba todo pronto e não conseguia abrir o samba, não tinha jeito d’eu abrir o samba pra fazer a primeira parte, e já estava se aproximando a hora de fechar as inscrições dentro do *Quem São Eles* e não havia jeito d’eu conseguir fazer. Aconteceu um negócio interessante: um dia eu cheguei no Bar do Parque, me sentei, pedi uma cerveja e fiquei olhando assim pro Theatro da Paz, mesmo porque, o enredo era o Theatro da Paz. ‘O que é que está faltando?’. Olhei: Praça da República, não tem rima! Largo da Pólvora, muito menos, não tem rima! O que é que falta para eu abrir esse samba? (Que para mim eu achava muito difícil abrir um samba). Ficava pensando de um lado pro outro. Eu não sei, e de repente, ‘não tem mais nada, eu não vou concorrer!’. Ai, eu olhei assim de um lado pro outro e vi, aquele bando de mangueiras, eu digo: ‘Mas tá aqui, é a mangueira! Pronto! Matei lá mesmo. Pedi um pedaço de papel e completei todo o primeiro verso e aí o resto estava dentro da cabeça, saía assim como uma cachoeira. Eu digo: Está cercado de mangueiras, e pronto!’ (MPP ACÚSTICO – DAVI (sic) MIGUEL, 1994).

O desfile oficial do carnaval daquele ano aconteceu na avenida Presidente Vargas. Não só o samba como também o desfile se comportaram de forma a receber elogios até da concorrência:

foi um marco na historiografia do samba enredo de Belém (...) Foi a primeira vez que o autor se emocionou na avenida com o desfile de uma outra escola que não o *Rancho*. Desfile tecnicamente perfeito, um samba de arrepiar, o Quem São Eles?, ao término do desfile saiu realizado e glorificado. Acredita esse modesto escriba que nunca mais o Quem São Eles?, fará uma exibição tão primorosa.” (MANITO, 2000, p. 268).

Theatro da Paz teve o enredo de Fernando Luis Pessoa. David Miguel, não considerava este samba-enredo como o seu preferido, conforme seu depoimento no Programa

Davi Miguel: Programa Rádio e Tv Acústico da Série MPP Acústico da Tv Cultura, 1994. O processo composicional deste samba faz parte das lembranças de Loureiro:

Do processo de composição eu tenho apenas o testemunho de uma das músicas, de uma das coisas que eu acho que também outras pessoas têm, porque foi uma coisa declarada por ele mesmo também, que era para fazer aquela sobre o Teatro da Paz, que ele ganhou. Inclusive, o tema do Teatro da Paz foi eu que sugeri para escola, - o Quem São Eles. Nesse ponto, eu queria propor o Teatro da Paz porque no ano seguinte o Teatro da Paz faria cem anos e eu sabia que alguma escola vinha em cima desse tema. Para não ficar por trás eu quebrei uma tradição que era a pessoa só dizer o enredo no segundo semestre, quando anunciava o concurso do samba e tudo o mais. Eu quebrei, eu anunciei o enredo na festa da escola pela vitória do desfile do Marajó 'No ano que vem nós vamos sair com Teatro da Paz: Cem anos de Arte no Pará!'. Foi esse o título completo. E aí, como eu tinha criado a ala de compositores eu disse: 'Eu não vou mais concorrer, vou fazer os sambas da escola e não vou concorrer, porque eu não acho ético da minha parte com o envolvimento que eu tenho com a escola, escrevendo os enredos, e tendo criado a ala de compositores eu ir concorrer; vai criar uma coisa estranha de repente e parecer que se eu ganhar parece que foi proteção, por isso, então não quero!'. Aí foi quando fizeram o concurso, quer dizer, a ala de compositores faz concurso e o David ganha. E essa música ele mesmo declarou como é que ele fez. Ele não sabia como começar, não sabia como fazer porque ele fazia letra e música, mas como ele era da turma do Bar do Parque, e o Bar do Parque é vizinho do Teatro da Paz e o Bar do Parque é cercado de mangueiras, aquela área toda de mangueiras (...) Então, enquanto não vinha essa ideia inicial para deflagrar o restante, ele ia ali para o Bar do Parque para ficar olhando o teatro, para ficar ali observando, para ver se vinha alguma ideia. E dessa observação, dessa vivência brotou realmente a ideia que deflagrou o samba. É como se ele tivesse feito uma espécie assim de mergulho numa situação emocional ao lado do teatro, provocadora de uma intuição criadora no tema que ele queria compor. Quer dizer, ali a cerveja para ele era apenas uma oportunidade para estar ali, digamos assim, observando o Teatro da Paz. A finalidade ali dele era sentir o teatro. Porque uma coisa que eu acho espetacular, o que eu acho que a arte tem legitimidade quando ela nasce de uma verdade interior, quando ela nasce de uma relação da pessoa com a realidade, do artista com a realidade. Então esse exemplo relatado por ele de como brotou a ideia inicial do samba é uma clara demonstração de que nele, intuitivamente, espontaneamente por força da sua sensibilidade, o processo de criação nascia de uma relação dele com a sua realidade, e ao mesmo tempo nascia procurando compreender aquela realidade, entender aquela realidade. (LOUREIRO, 2017, p. 5-6).

O presidente do *Quem São Eles* neste ano era o Dr. Luiz Guilherme Pereira. Conforme Manito (2000) os planos era fazer um desfile com 1.300 brincantes e uma bateria de 150 componentes, porém, a escola estava com dificuldades financeiras devido a diminuição do público às rodas de samba da escola, isto porque estava em alta na mídia o filme de John Travolta “Os Embalos de Sábado à Noite”, que gerou a “febre Travolta”. Neste ano a escola desfilou pelo empenho do seu presidente. A escola de samba de David Miguel se apresentou com quarenta alas, doze carros alegóricos, uma bateria com cem integrantes, com figurinos e alegorias sob a responsabilidade do arquiteto e poeta Fernando Luiz Pessoa e de Neder Charone. Um dos carros alegóricos representava o camarote do governador no *Theatro da Paz*. Com este samba o *Quem São Eles* vence o concurso oficial do carnaval paraense neste ano de 1978. (Cf. OLIVEIRA, 2006).

O samba-enredo *Theatro da Paz: cem anos de arte no Pará* é um samba temático por se tratar de um samba-enredo. Neste caso o compositor não fez uso de metáforas, usa o imaginário em um retorno ao passado de uma terceira pessoa - o *Theatro da Paz*. Inicia com uma breve descrição dos aspectos arquitetônicos do teatro, as fundações do artista que o criou, citando as colunatas e suas origens e suas cercanias representadas pela vegetação. Em seguida descreve o que nele teria acontecido em suas funções espetaculares. Envolve nesta reminiscência: a plateia (público), os artistas, os instrumentos, a Belle Époque, o pano de boca, o maestro Carlos Gomes e os principais personagens da sua ópera - *O Guarany*. O samba se apresenta em 24 versos estruturados em duas estrofes e dois refrões.

1ª Estrofe - Construída em oitava (oito versos). Rimas externas alternadas: *seculares/pilares, conservou/copiou, ecoam/boa, triunfais/vitrais*;

*Cercado de mangueiras **seculares**
Testemunho de uma era que o tempo **conservou**
Tua fachada sustentada por **pilares**
Colunatas que da Grécia o artista **copiou**
Dos salões e da plateia ainda **ecoam**
Os murmúrios e os aplausos **triumfais**
De uma época distante e muito **boa**
Da borracha, do champanhe e dos **vitrais***

Seus significados são explícitos e levam a entender que existe por parte do compositor um conhecimento prévio acerca da história do teatro, embora aja uma exceção com respeito à apresentação do maestro Carlos Gomes. O *Theatro da Paz* se localiza na atual *Praça da República* que possui uma abundante vegetação representada por mangueiras:

A escolha desse local traz consigo a necessidade de ornar os espaços laterais da praça bem como o do fundo, com ringues de árvores formando um pequeno parque, convém que esta obra seja feita desde já para que quando terminado o teatro esteja o mesmo arvoredo bastante crescido (REPARTIÇÃO DA OBRAS PÚBLICAS apud SILVEIRA, 2010, p. 82).

As colunatas certamente têm origem na Grécia antiga, embora que as do *Theatro da Paz* tenham sido inspiradas em outros teatros:

Para respaldar-se sobre a aparência externa do teatro, o engenheiro citava os teatros Marinsky, de São Petersburgo (Rússia), e o de Bordeaux (França), que também possuem fachadas com colunatas, embora a descrita pelo engenheiro assemelhe-se à do teatro francês. (SILVEIRA, 2010, p. 86).

Nesses versos David Miguel alude aos públicos que se faziam presentes ao teatro durante o período áureo da borracha conhecido como Belle Époque (Cf. SARGES, 2002).

Figura 67 – Interior do Teatro da Paz, visto a partir do palco.



Fonte: Sarges (2002, p. 64).

1º Refrão - Em quadra (quatro versos). Rimas externas alternadas: *Piano/anos*;

*No rufar de um tambor
Ou no compasso de um **piano**
Quem São Eles na avenida
Vem reviver os cem **anos***

Existe um aproveitamento de elementos relacionados à música que se fazia no teatro para inserir o nome da escola de samba – a *Associação Cultural Recreativa e Carnavalesca Império de Samba Quem São Eles*, fazendo também uma referência aos cem anos da fundação do teatro.

2ª Estrofe - Estruturada em forma de nona (nove versos) apresenta duas rimas externas alternadas: *inauguração/apresentações, emoção/consagração*;

*Desde a sua **inauguração**
Com o nome de Nossa Senhora da Paz
Fizeram muitas **apresentações**
Músicos e artista geniais
E quando o pano de boca se abria
Enchia o povo de **emoção**
O maestro Carlos Gomes
A batuta suspendia
Era a **consagração***

Como já mencionado, o Theatro da Paz foi fundado em 15 de fevereiro de 1878, com o nome de Theatro de Nossa Senhora da Paz, em homenagem ao final da Guerra do Paraguai, e remissivamente evocando Nossa Senhora. A denominação reduzida (Cf. SILVEIRA, 2010) ocorreu em 26 de fevereiro de 1878. Muitas apresentações realmente aconteceram e vem acontecendo neste teatro: "calcula-se que de fevereiro a dezembro de 1878, foram apresentados no Teatro, aproximadamente 126 espetáculos." (SARGES, 2002, p. 82).

O pano de boca, também conhecido como telão, tem sua origem (Cf. SILVEIRA, 2010) em Roma, tendo sido introduzido como elemento cenográfico a partir de 56 a.C.

Anteriormente havia um elemento que servia para “esconder os elementos de cena” – o *sipatium*. A diferença entre os dois diz respeito a que o pano de boca se constituiu em um elemento de contemplação. O pano de boca do *Theatro da Paz* como afirma Silveira (idem) retrata uma alegoria da República, conforme ainda esta pesquisadora, a autoria desta obra de arte foi durante muito tempo tida como do Carpezat, um cenógrafo da ópera de Paris e se reveste de uma história que tem como protagonista a figura do pernambucano Chrispim do Amaral que cumulava as funções de cenógrafo, caricaturista, desenhista, chargista, músico, ator, jornalista e professor. A real autoria desta pintura do pano de boca é de Chrispim do Amaral e foi descoberta após pesquisas do historiador paraense Vicente Salles e do também historiador baiano Clarival do Prado Valladar.

David Miguel ao citar Carlos Gomes, comete uma falsa afirmação que pode se considerar como um desconhecimento histórico do compositor em relação ao maestro Carlos Gomes e sua obra, fato comprovado nesta citação: “A fantasia carnavalesca realizou a façanha de transformar em realidade um fato nunca ocorrido, ou seja, Carlos Gomes ter regido essa ópera no Teatro da Paz. Apesar de o programa de 1883 indicar a apresentação, o maestro voltou à Itália antes...” (SILVEIRA, 2010, p. 41).

2º refrão - Em terceto (três versos). Rima interna: *Ceci/Peri* e uma externa alternada: *Peri/Guarani*.

E aí Ceci beijou Peri
Ao som,
*Ao som do **Guarani***

Ainda em decorrência da falha no conhecimento histórico, David Miguel faz uso das personagens da ópera *O Guarani* - Ceci e Peri para construir rimas de fácil assimilação.

Figura 68 – Partitura Teatro da Paz: cem anos de arte no Pará¹⁷⁷.

Teatro da Paz
Projeto Gente da Gente

Música de David Miguel
Transcrição de Miguel Neto

Rubato ♩ = 60
Am

6 G Am
E'a -

Samba ♩ = 90
Bm7 E7 A F#7 Bm7

11
i Ce - ci - bei - jou Pe - ri - ao som -

E7 Aadd9 A#dim Bm7 E7

16
ao som - do Gua - ra - ni e'a - i Ce - ci - bei - jou

A F#7 Bm7 E7 A

21
Pe - ri - ao som - ao som - do Gua - ra - ni

E7 Aadd9 E7 A

26
Cer - ca - do de man - guei - ras se - cu - la - res tes - te - mu -

C#m7 Cm7 Bm7 F#7(b9) Bm7

31
- nho de'u - ma e - ra que'o - tem - po - con - ser - vou tua fai - xa - da sus - ten -

Copyright © L&M Produções 2018
E-mail: miguel17chaves@gmail.com
Fones: (96) 9 8129-3830 / (96) 9 9176-2231

¹⁷⁷ Este é o título completo do referido samba. A referência abaixo diz respeito ao projeto de gravação da obra e não ao seu título. (N.A).

Teatro da Paz

36 E7 Bm7 E7

- ta - da por pi - la - res co - lu - na - das que da Gré - cia o ar -

41 A E7 A F#7

- tis - ta co - pi - ou dos sa - lões e da pla - téia a - in - da'e - co - am -

46 C#m7(b5) F#7 Bm7

os mur - mú - rios e'os a - plau - sos tri - un - fais de'u - ma é -

51 Dm7 G7 Aadd9 F#7 Bm7

- po - ca dis - tan - te mui - to bo - a da bor - ra - cha - do cham - pag -

56 E7 A A#dim Bm7 E7

- ne'e dos vi - trais no ru - far de um tam - bor ou no com - pas - so de'um pi - a -

61 Aadd9 F#7 Bm7 E7 Aadd9

- no quem são e - les na'a - ve - ni - da vem re - vi - ver os cem a - nos no ru -

66 A#dim Bm7 E7 Aadd9 F#7

far de um tam - bor ou no com - pas - so de'um pi - a - no quem são e - les na'a - ve - ni -

Teatro da Paz
Aadd9

71 Bm7 E7 E7 A

- da vem re - vi - ver os cem a - nos des - de'a

76 Bm7 A/C# Bm7 C#m7 F#7

su - a i - nau - gu - ra - ção — no no - me de nos - sa se - nho - ra — da paz

81 Bm7 F#7(b9) Bm7 E7

— fi - ze - ram mui - tas a - pre - sen - ta - ções

86 Bm7 E7 A E7

mú - si - cos e'ar - tis - tas ge - ni - ais —

91 A F#m7 Bm7

e quan - do'o pa - no — de bo - ca se'a - bri - a — en - chi - a'o po -

96 E7 A C#m7 F#7

- vo de'e - mo - ção — o ma - es - tro — Car - los Go -

101 Bm7 E7 A

- mes a ba - tu - ta sus - pen - di - a e - ra a con - sa - gra - ção —

Teatro da Paz

106 A#dim Bm7 E7 Aadd9 F#7(b9)

e'a - í Ce - ci bei - jou Pe - ri ao som

111 Bm7 E7 Aadd9 A#dim Bm7

ao som do Gua - ra - ni e'a - í Ce -

116 E7 Aadd9 F#7(b9) Bm7 E7

ci bei - jou Pe - ri ao som ao som

121 Aadd9 E7 E7 A *Samba* ♩ = 120

do Gua - ra - ni Cer - ca - a con - sa - gra - ção e'a - í

126 Bm7 E7 Aadd9 F#7(b9) Bm7

Ce - ci bei - jou Pe - ri ao som

131 E7 Aadd9 A#dim **Fade Out**

ao som do Gua - ra - ni e'a - í

Pg. 4

Fonte: Transcrição de Miguel Neto.

Este samba é tonal, em Lá maior, forma A/B/C/D/A. Introdução /Seção A (1º refrão) / seção B/seção C/ seção D (2º refrão) e seção A (1º refrão).

O samba tem início com uma introdução fundamentada em um trecho da profonia de *O Guarani*, na tonalidade de Am e sequência harmônica em Am / G. Em seguida modula para A (Lá maior). A seção A corresponde ao primeiro refrão, na tonalidade de A com ritmo sincopado, iniciando no compasso 10 e finalizando no compasso 25, com encadeamento harmônico Bm7 (II) / E7 (V) / A (I) / F#7 (V/II) / Bm7 (II) / E7/Aadd9 (I) / A#dim (VII/II) com uma repetição. A seção B continua na tonalidade de A a partir do compasso 26 finalizando no compasso 56 com sequência harmônica E7 (V) / A (I) / E7 (V) / A (I) / C#m (III) / Cm7 (III) / Bm7 (II) / F#7/b9 (V/II) / Bm7 (II) / E7 (V) / Bm7 (II) / E7 (V) / A (I) / E7 (V) / A (I) / F# (V/II) / C#m7 (b9) (AEM) / F#7 (V/II) / Bm7 (II) / A (I) / F#7 (V/II) / C#m7 (b5) (AEM) / F#7 (V/II) / Bm7 (II) / Dm7 (AEM) / G7 (V/III) / (Aadd9) (I) / F#7 (V/II) / Bm7 (II) / E7 (V) / A (I). O 2º refrão corresponde à seção C, distinto do primeiro refrão; tem início no compasso 57 na mesma tonalidade, terminando no compasso 74, com desenvolvimento harmônico: A#dim (VI/II) / Bm7 (II) / E7 (V) / Aadd9 (I) / F#7 (V/II) / Bm7 (II) / E7 (V) com uma repetição. A seção D inicia no compasso 75 indo até o compasso 105, continuando na tonalidade de A com a introdução do acorde de A/C# (I). O desenvolvimento harmônico se estabelece com a sequência iniciada na tônica A (I) com progressão: Bm7 (II) / A/C# (I) / Bm7 (II) / C#m7 (III) / F#7 (V/II) / Bm7 (II) / F#7 (b9) (V/II) / Bm7 (II) / E7 (V) / Bm7 (II) / E7 (V) / A (I) / C#m7 (III) / F#7 (V/II) / Bm7 (II) / E7 (V) / A (I). A seção A (1º refrão) é repetida na finalização do samba sem alterações em relação à primeira.

3 - Delírio Amazônico

*A noite boiando no fundo das águas
E o dia das entranhas da floresta
Ao cantar da passarada acorda
Para despertar a grande festa
E o despertar da aurora
E o futuro promissor
Roda engrenagem do progresso
E da à terra o seu valor
E como é lindo
O encontro das marés
Porto de samambaias, aningas e mururés
O misticismo, a ladainha e a procissão
Os mastros festivos
Com o povo cantando o refrão*

*Maneiro pau
Oh! Oh! Maneiro pau
Quem São Eles na Avenida
Canta a Amazônia legal*

*Agora vejo chaminés distantes
E a fumaça fazendo desenhos no ar
Tratores e caçambas basculantes
Barcos pesqueiros tirando
As riquezas do mar
Oh! Minha Amazônia
Com teu solo tão fecundo
No conceito das nações
O celeiro do mundo*

*Barco encheu, maré vazou
O verde está acabando
Com o progresso que chegou*

Composto para o carnaval de 1979, este samba tem como enredo a região amazônica, tema que vem despertando a atenção de inúmeros pesquisadores no âmbito regional, nacional e internacional não só nas áreas científica e político-social como também nas artes. Esta temática já é de muito tempo motivo para a realização de debates científicos sob forma de conferências, congressos, colóquios e demais formas de encontros desta ordem¹⁷⁸. Nas artes é comum a realização de pesquisas e concretizações de obras de arte notadamente se reportando aos aspectos do imaginário amazônico.

A Amazônia (Cf. REIS, 1982) integra uma imensa área tropical e se caracteriza, entre outros fatores, por uma extensa e densa floresta considerada a maior em extensão continuada do planeta, além de apresentar alta pluviosidade com clima úmido e quente. Parte desta área se encontra em solo brasileiro no que se considera como Amazônia Legal, a outra parte pertence à Bolívia, Peru, Equador, Colômbia e Venezuela. A Amazônia Legal¹⁷⁹ está representada por uma área de 5.217.423 km³ que corresponde a 61% do território brasileiro. Os estados do Acre, Amapá, Amazonas, Pará, Rondônia, Roraima, Tocantins, parte do estado do Maranhão, e parte dos estados do Mato Grosso integram esta região. Uma de suas particularidades (idem) diz respeito à sua bacia hidrográfica integrada pelo rio maior que lhe dá o nome, seus dezoito volumosos afluentes principais além de centenas de outros rios menores. Apresenta fauna e flora características, ainda sendo objetos de pesquisas catalográficas. A região (Cf. REIS, 1982) foi descoberta no século XVI, ano de 1541, quando o navegador espanhol Francisco de Orellana, vindo de Quito percorreu o rio em sua extensão,

¹⁷⁸ Entre inúmeras das publicações destacamos: A Amazônia e a crise da Modernização, organizado por Maria Manoela D'Icao e Isolda da Silveira. Instituto de Ciências Aplicadas; ICSA/UFPA. Museu Paraense Emílio Goeldi 2009.

¹⁷⁹ Disponível em: <https://www.oeco.org.br/dicionario-ambiental/28783-o-que-e-a-amazonia-legal/>. Acesso em: 8 ago. 2019.

momento em que conheceu a sua importância e, tendo contato com silvícolas teve a impressão de serem mulheres guerreiras. A notícia se espalhou, despertando o interesse e a cobiça de diversos navegadores e seus países, inclusive os portugueses. Em continuação Reis (idem) informa que a Amazônia foi anexada ao Brasil no período imperial após inúmeras contendas empreendidas contra ingleses, irlandeses, holandeses, espanhóis e franceses. Após este período Portugal conseguiu a posse da região através de diversos tratados que oficializaram seus limites territoriais. Atualmente a Amazônia é vista através de olhares que visam suas diversidades e complexidade:

A Amazônia está no imaginário de todo o mundo, como a vastidão das águas, matas e ares, o emblema primordial da vida vegetal, animal e humana; o emaranhado de lutas entre o navio e o conquistador; o colonialismo; o imperialismo e o globalismo; o nativismo e o nacionalismo; a ideia de um país imaginário; o paraíso perdido; o eldorado escondido; a realidade prosaica, promissora, brutal; uma interrogação perdida em uma floresta de mitos (IANNI, 1979, s. p. apud LOUREIRO, 2015, p. 24).

Este samba tem enredo de Fernando Luis Pessoa e venceu o *Festival Eneida de Moraes*, no ano de 1979, e o *I Festival de Músicas de Carnaval*, evento promovido pelo DETUR¹⁸⁰ e a Rádio Clube do Pará (OLIVEIRA, 2006). Foi para o desfile oficial, mas sua escola ficou em segundo lugar na classificação que foi ganha pela escola maior concorrente - o *Rancho Não Posso Me Amofiná*.

Embora que não se tenha conhecimento da sinopse deste samba, se percebe que o enredo pede a composição de um samba-enredo que exaltasse a grandeza e as belezas da Amazônia, ao mesmo tempo em que fizesse uma denúncia com relação à exploração e degradação da sua biodiversidade e do seu território, fato que vem ocorrendo há muitos anos:

Trata-se, a região, de um **desafio nacional**. Talvez o maior de todos. Pois implica o resgate social e simbólico, ainda que tardio, das populações do Norte a um projeto contemporâneo de nação, tarefa que nunca foi completamente cumprida desde que a colônia do Grão-Pará – que até 1823 não fazia parte do Brasil (e nem se chamava Amazônia) - foi anexada, pela força ao Império, destruídos seus focos de prosperidade, arruinadas suas indústrias nascentes e dizimada parte significativa de sua gente. (MELLO, 2007, p. 133).

Desde meados de 1980 se tem conhecimento que a Amazônia se tornou o centro de debate mundial tendo como cerne o seu desmatamento que “parecia interligar num cenário catastrófico, três grandes tendências contemporâneas que podem conduzir a um desastre ambiental: o efeito estufa, a destruição da camada de ozônio e a perda da biodiversidade. (SANTOS, 2009, p. 133).

¹⁸⁰ Departamento de Turismo do Município de Belém.

Como todo samba-enredo, este também é um samba temático. O autor, no entanto, tem liberdade para fazer uso de signos que fazem parte de um universo linguístico fundamentado no seu contexto cultural para expressar o tema exigido pela sinopse. Para tanto, foi necessário também um estudo a priori aprofundado do tema para que pudesse construir um samba-enredo o mais fidedigno a que se propôs.

Delírio Amazônico foi configurado em 29 versos compondo duas estrofes e dois refrões. Os versos são distribuídos de forma a apresentar em sua primeira estrofe uma descrição/exaltação das belezas da região amazônica. Na segunda estrofe o samba se define em uma denúncia à exploração da região.

1ª Estrofe - Se apresenta em quatorze versos. O compositor inicia com um verso branco e em seguida faz uso de rimas alternadas e uma rima emparelhada. Rimas alternadas: *floresta/festa, acorda/aurora, promissor/valor, procissão/refrão*. Rima emparelhada: *marés/mururé*.

*A noite boiando no fundo das águas
E o dia das entranhas da **floresta**
Ao cantar da passarada **acorda**
Para despertar a grande **festa**
E o despertar da **aurora**
E o futuro **promissor**
Roda engrenagem do progresso
E da à terra o seu **valor**
E como é lindo
O encontro das **marés**
Porto de samambaias, aningas e **mururés**
O misticismo, a ladainha e a **procissão**
Os mastros festivos
Com o povo cantando o **refrão***

Este início expressa através do imaginário, a visão da região amazônica em toda sua plenitude e beleza: “é o imaginário poético estetizante que preside o sistema cultural na Amazônia.” (LOUREIRO, 2015, p. 61). O compositor descreve o dia e a noite da floresta amazônica fazendo alusão ao canto dos pássaros que povoam a imensa região:

Observa-se na cultura amazônica, o resultado de uma atitude de admiração do homem diante da natureza magnífica em torno. A presença do homem diante de algo que ele sente como elevado e superior. Suas interpretações da natureza têm caráter de elevação. (LOUREIRO, 2015, p. 203).

Saindo do imaginário, o compositor adentra na realidade amazônica e, em uma projeção, profetiza o progresso amazônico e um grande futuro proporcionado por suas riquezas naturais. Em seguida, o compositor em devaneios retorna à descrição da região. Inicialmente se reportando à flora e em seguida adentrando no misticismo quando se refere a alguns elementos da cultura representados pelas lendas e pela religiosidade das manifestações

festivas aos santos padroeiros. As lendas englobam o que se designa por *encantarias* “são inúmeros os mitos que povoam as encantarias amazônicas” (LOUREIRO, 2015, p. 208).

1º Refrão - Organizado em quatro versos com uma única rima alternada: *pau/legal*.

Maneiro pau
Oh! Oh! Maneiro pau
Quem São Eles na Avenida
Canta a Amazônia legal

Neste primeiro refrão David Miguel apresenta à passarela do samba a sua escola de samba e o seu enredo. Para tanto usa dos vocábulos *maneiro* e *pau* para conciliar a rima poética com o vocábulo *legal*. Maneiro significa fácil de manejar; Que exige pouco esforço. É possível, também, que o emprego do vocábulo *maneiro* associado ao vocábulo *pau* possa ter um significado de *manejar* o desmatamento ou seja remediar ou resolver o problema, dificuldade; diminuir a intensidade, abrandar (FERREIRA, 2010, p. 485).

2ª Estrofe - constituída em nove versos (nona). Tem seu início com rima alternada: *distante/basculante*. Além desta, outras rimas alternadas são usadas pelo compositor: *ar/mar*, *fecundo/mundo*. Não existe rima emparelhada;

Agora vejo chaminés distantes
E a fumaça fazendo desenhos no ar
Tratores e caçambas basculantes
Barcos pesqueiros tirando
As riquezas do mar
Oh! Minha Amazônia
Com teu solo tão fecundo
No conceito das nações
O celeiro do mundo

David Miguel usando de um interlúdio poético denuncia a poluição e a exploração pelas quais a Amazônia vem passando, ocasionando problemas de várias ordens.

A complicada equação da Amazônia contemporânea, o uso de uma única chave-mestra para decifrar os múltiplos processos da recente expansão destrutiva em curso pode revelar-se falso, ou quando menos insuficiente. A adjetivação da expansão já impõe seu preço semântico, qual a expansão que não é destrutiva de algum modo de vida anterior? (OLIVEIRA, 1994, p. 3).

Em uma exclamação em forma de lamento o compositor em posição êmica reforça a grandeza da Amazônia, enfatizando a riqueza do seu solo. Faz uso de uma termo já amplamente conhecido, *o celeiro do mundo*, que representa a importância da Amazônia para a vida do planeta.

2º Refrão - O segundo e último refrão se apresenta em três versos com uma única rima alternada: *vazou/chegou*;

Barco encheu, maré vazou

O verde está acabando
Com o progresso que chegou

Em uma provável alusão ao antes e depois no contexto da exploração amazônica, David Miguel utiliza, (para finalizar esta obra musical) os vocábulos *encheu* e *vazou* e frases explícitas que denunciam o desmatamento e a exploração abusiva dos recursos naturais desta região brasileira.

Figura 69 – Partitura Delírio Amazônico.

Delírio Amazônico 1

David Miguel

A noi te bo iando nos fun dos das águas eo di
 a das en tra nhas da flo res ta
 ao can tar da pas sa ra da a cor da pra des per
 pa a gran de fes ta éo des per tar daau ro ra
 e o fu tu ro pro mi s sor ro da in gre na
 gem do pro gres so e dá a ter ra o seu va lor
 e co moé lin do
 o en con tro das ma rés por to
 de sa mam ba ias a nin gas e mu ru rés

2

DELÍRIO AMAZÔNICO

48 G D7 G E7 Am7

o mis tí cis mo

53 D7 G

a la da i nha e a pro ci ssão

58 G#° Am7 D7

os mas tros fes ti vos com o po vo can

63 G Am D7 G

tan doo re frão ma nei ro pau oh oh ma nei ro pau Quem São

69 E7 Am 1. D7 G 2. D7

E les es te a no can taa ma zô nia le gal zô nia le gal

74 G D7 G D7 G

a go ra ve jo cha mi nés dis tan tes

79 G/B Bb° Am E7

e a fu ma ça fa zen do de se nhos no ar tra to

84 Am D7 Am

res e ca çam bas bas cu lan tes Bar cos pes quei ros tí rando as ri

89 D7 G D7 G/B F E7

que zas do mar oh mi nhaa ma zô nia

DELÍRIO AMAZÔNICO

95 Am D7 G

com teu so lo tão fe cun do

100 E7 Am D7

no con cei to das na ções és o ce

105 G E7 Am D7

lei ro do mun do bar coen cheu ma ré va zou

110 G E7 Am7

o ver de está sea ca ban do com pro

113 1. D7 G 2. D7 G

gres so que che gou gres so que che gou

Fonte: Transcrição de Idalcy Pamplona Filho – Cizinho.

Delírio Amazônico é um samba-enredo tonal, na tonalidade de G (Sol maior), forma A/B/C/D, sem modulação. Contém dois refrões e não apresenta introdução¹⁸¹. Em toda a sua extensão este samba apresenta uma das características do gênero, a rítmica sincopada. A seção A se apresenta do compasso 1 ao compasso 64 com desenvolvimento harmônico G (I) / D7 (V) / G (I) / G/B (I) / Bb° (AEM) / Am7 (II) / E7 (V/II) / Am7 (I) / D7 (V) / G (I) / D7 (V) / G (I) / Dm (II/IV) / E7 (V/II) / Am7 (II) / D7 (V) / G (I) / G/B (I) / Bb° (AEM) / Am7 (II) / D7 (V) / G (I) / D7 (V) / G (I) / E7 (V/II) / Am7 (II) / D7 (V) / G (I) / G#° (VI/II) / Am7 (II) / D7 (V) / G (I). A seção B (1º refrão) aparece na mesma tonalidade a partir do compasso 65, finalizando no compasso 74 em sequência harmônica iniciando na tônica G (I) com desenvolvimento em Am (II) / D7 (V) / G (I) / E7 (V/II) / Am (I) / D7 (V) / G (I) / D7. A terceira seção, C continua na tonalidade de G, a partir do compasso 75 terminando no compasso 106, com encadeamento harmônico iniciando na tônica e progredindo em D7 (V) / G (I) / G/B (I) / Bb° (AEM) / Am (II) / E7 (V/II) / Am (II) / D7 (V) / Am (II) / D7 (V) / G (I) /

¹⁸¹ Idem.

D7 (V) / G/B (I) / F (VI/II) / E7 (V/II) / Am (II) / D7 (V) / G (I) / E7 (V/II) / Am (II) / D7 (V) finalizando na tônica – G (I). A última seção corresponde ao segundo refrão, em mesma tonalidade, início no compasso 107 e finalizando no compasso 116, com desenvolvimento harmônico E7 (V/II) / Am (II) / D7 (V) / G (I) / E7 (V/II) / Am7 (II) / D7 (V) / G (I).

Escola de Samba Crias do Curro Velho

Figura 70 – Crias do Curro Velho.



Fonte: GRES Crias do Curro Velho (CD).

4 - Pira-paz não, quero mais!¹⁸²

*As Crias do Curro Velho
Novamente vem sambar
Cantando com alegria
Uma brincadeira popular
Deixada pelos avós
Do tempo de criança
Brincando feliz
Muito amor e carinho
Como todo mundo sempre quis
Pira pirou
A paz acabou
Eu quero é vida
Quero muito amor*

*Café com leite
Arroz e feijão
Vendo sempre o sol
Quero pisar o chão
Com o céu azul
Na sua imensidão
Também quero ser livre
E ter educação*

¹⁸² O texto foi retirado do encarte que consta no CD – GRES - CRIAS DO CURRO VELHO; 15 sambas inesquecíveis. O CD foi realizado pelo Governo do Estado do Pará – Secretaria de Promoção Social, através da Fundação Curro Velho. (N.A.). Na partitura consta o título Pira Paz Não, Quero Mais.

Este samba-enredo, composto em 1994, tem como enredo um jogo-brincadeira infantil geralmente realizado em espaços amplos como ruas e quintais. É muito conhecido em Belém do Pará, principalmente por parte de pessoas de gerações mais antigas. Também é conhecido simplesmente como *Pira ou Pega-pega*. A brincadeira não tem limite de participantes e consiste em, escolhida uma criança ela passa a ser identificada como *a mãe ou pegador*. A *mãe* passa a correr atrás dos outros participantes que são os que tentam fugir dela, e quando ela consegue tocar em alguma delas esta passa a ser a nova *mãe*. A brincadeira só termina quando os participantes vão desistindo um a um frente ao cansaço ou o avançar das horas, e neste momento gritam: *Pira-paz não, quero mais!*

A brincadeira é transmitida assim como outros jogos infantis, de geração à geração. Tem origem na Holanda, em 1830, se popularizando por toda Europa¹⁸³. Existem variações desta brincadeira, uma delas é a *Bruxa*¹⁸⁴ que não se diferencia muito do *Pira-paz*, onde a *mãe* é a *bruxa* e após a sua escolha se conta um tempo estipulado no início da brincadeira; após esse tempo a *bruxa* corre atrás dos outros participantes que tentam se esquivar, e quando consegue tocar em alguém grita, *bruxa*; este participante ao ser tocado vai ser a nova *bruxa*. As brincadeiras infantis fazem parte da cultura popular e se comportam como importantes elementos no contexto da Educação Infantil, nesta citação fundamentada em Vygotsky¹⁸⁵:

Portanto, o desenvolvimento da criança é muito influenciável pelo brincar, é com ele que ela aprende a agir cognitivamente, ou seja, aos mecanismos mentais pelos quais, faz presente na percepção, no pensamento, na memória, na resolução de problemas. (VANZELLA; BATISTA, 2017, s/p).

Este samba demonstra um objetivo muito além de simplesmente compor um samba-enredo para o desfile; se percebe nele a preocupação de David Miguel enquanto compositor que interagiu diretamente em parceria com as crianças carentes da periferia desta instituição com relação ao futuro daquelas crianças. Esta preocupação é um dos objetivos fundamentais da *Fundação Curro Velho*. David Miguel tinha um modo peculiar de compor os sambas para as *Crias do Curro Velho*:

o Projeto era assim: Vinham as crianças para cá, pra Fundação e você dava papel, tinta, caneta, lápis pra eles imaginarem; fazer o que eles pensassem, o que eles pensavam do tema x, da vida. O que eles pensavam do amanhã, o que eles pensavam da vida deles na Vila, a casa deles, como é que eles moravam. Então, a

¹⁸³ Disponível em: <http://ovanguardista.ig.com.br/velha-infancia/2017-01-26/brincadeiras-crianca-origem.html>. Acesso em: 15 jun. 2019.

¹⁸⁴ Disponível em: <https://brasileirinhos.wordpress.com/brincadeiras/>. Acesso em: 17 jun. 2019.

¹⁸⁵ O psicólogo e educador russo Lev Vygotsky – cursou direito, filosofia, psicologia, literatura e história – nasceu em 17 de novembro de 1896, em Orsha (Rússia) e morreu em 11 de junho de 1934, vítima de tuberculose. Sua obra é hoje a fonte de inspiração do socioconstrutivismo. (LOPES, 1996, p. 38).

partir daí, eles começavam a escrever, pintar, desenhar. David Miguel pegava aquele material e fazia um samba, geralmente com um tema: poluição; o que você quer ser amanhã; esses temas bem didáticos mesmo: Eu quero ser médico; eu quero ser isso; eu quero ser professor; eu quero ser músico; eu quero ser pedreiro. Ai ele compunha o samba. (SOUSA, 2018, p. 1).

O processo de composição em parceria com as crianças e adolescentes, incluindo portadores de necessidades especiais, é descrito pelo próprio David Miguel:

o Curro escolhe um tema, por exemplo, ‘barca’, e cada um daqueles meninos escreve num papel o que que é a barca. Sabe o que é que eu faço? Simplesmente copio tudo aquilo, tiro uma palavra daqui, uma palavra dali e faço o samba. No final, sabe o que é que eu digo? Que o samba não é meu. É dos meninos do Curro Velho. Eu simplesmente, acrescento coisas e dou a melodia. (DO SAMBA E DA BOEMIA, O LIBERAL, CARTAZ, 20/02/1996).

É notório que os sambas compostos para as Crias do *Curro Velho* fogem um pouco das outras formas composicionais deste compositor. É provável que não existisse sinopse, apenas palavras que, unidas em um texto coerente criavam um tema em uma composição, sempre considerando os objetivos fundamentais desta escola de samba voltados para ações sócio-educativas através da arte e ofícios. David Miguel assim justificou essa criação diferenciada:

Tô fazendo samba-enredo pras crianças do Curro Velho que é mais interessante. Então, pras crianças do Curro Velho eu faço um samba bem pequenininho, porque elas ainda são crianças, não podem decorar totalmente. Então eu faço um samba bem pequenininho (MPP ACÚSTICO – DAVI (sic) MIGUEL, 1994).

O samba é temático-infantil e descritivo. O compositor se utiliza de uma brincadeira infantil tradicional usando o simbolismo para a projeção de um futuro promissor para as crianças. Tem 21 versos divididos em duas estrofes e um refrão.

1ª Estrofe - Em nona (nove versos). Rimas externas alternadas: *sambar/popular, feliz/quis*;

*As Crias do Curro Velho
Novamente vem **sambar**
Cantando com alegria
Uma brincadeira **popular**
Deixada pelos avós
Do tempo de criança
Brincando **feliz**
Muito amor e carinho
Como todo mundo sempre **quis***

Os significados estão bem explícitos. Há uma introdução do título da escola de samba e em seguida se reporta à tradição da brincadeira infantil, introduzindo os ancestrais e os sentimentos relacionados à infância.

Refrão - Em quadra (4 versos). Rimas externas alternadas: *acabou/amor*;

*Pira pirou
A paz **acabou***

*Eu quero é vida
Quero muito amor*

Existe um retorno à uma possível realidade onde não existe mais a paz. Nota-se que neste refrão há uma preocupação implícita com a violência, as guerras, a segurança e o futuro.

2ª Estrofe Em oitava (oito versos). Rimas externas alternadas: *feijão/chão*, *imensidão/educação*;

*Café com leite
Arroz e feijão
Vendo sempre o sol
Quero pisar o chão
Com o céu azul
Na sua imensidão
Também quero ser livre
E ter educação*

Esta estrofe corrobora todo o contexto da primeira estrofe e do refrão. O uso das palavras *arroz* e *feijão* se comporta como um simbolismo, “uma palavra é simbólica sempre que representa algo mais que seu significado imediato e óbvio.” (FARIAS, 2002, p. 34), um apelo infantil para que sempre tenham comida e liberdade.

Figura 71 – Partitura Pira-paz não, quero mais.¹⁸⁶

Pira Paz Não Quero Mais

1

David Miguel

G E7 Am D7 G
 pi rá pi rou a paz a ca bou eu
 6 E7 Am D7 G E7
 que ro vi da que ro mui toa mor pi rá pi rou
 11 Am D7 G E7 Am
 a paz a ca bou eu que ro vi da que ro
 16 D7 G D7 G Am B^bm G/B
 mui toa mor as cri as do cur ro ve lho
 22 Am B^bm G/B B^o Am E7 Am₃
 no va men te vem sam bar can tan do
 28 Am/G₃ D/F# D7 D7/13^b G
 com a le gri a u ma brin ca dei ra po pu lar
 34 G7
 dei xa do pe los a vó os no tem po de cri
 40 C C^o G
 an ça brin can doe fe liz mui to a mor e ca ri.....

transcrição Prof. Cizinho
 cizinhopamplona@yahoo.com.br

¹⁸⁶ O Título do samba é Pira paz não, quero mais – faltando uma vírgula no título da transcrição.

2

Pira Paz Não Quero Mais

46

 nho co mo to do mun do sem pre quiz

51

 mui to a mor e ca ri..... nho co mo to do mun

56

 do sem pre quiz pi rá pi rou a paz a ca bou

61

 eu que ro vi da que ro mui toa mor pi

66

 rá pi rou a paz a ca bou eu que ro vi

71

 da que ro mui toa mor ca

76

 fé com lei te ar roz e fei jão

82

 ven do sem preo sol

Pira Paz Não Quero Mais

87 D^7 G
que ro pi sar o chão com

92 G^7 C D^7 G
céu a zul na su ai men si dão

98 G^7 C D^7 G E^7 Am
tam bém que ro.....ser li vre e ter e

104 D^7 G E^7 Am D^7
du ca ção pi rá pi rou a paz a ca bou

109 G E^7 Am D^7 G
eu que ro vi da que ro mui toa mor pi

114 E^7 Am D^7 G E^7
rá pi rou a paz a ca bou eu que ro vi

119 Am D^7 G
da que ro mui toa mor

Fonte: Transcrição de Idalcy Pamplona Filho – Cizinho.

Este samba-enredo é tonal, estruturado na tonalidade G (Sol maior) sem modulação, sem introdução, apresentando-se sincopado em sua estrutura rítmica na forma A/B/A/C/A, se comportando como uma forma rondó (repetição de um tema após partes contrastantes). A parte A é o refrão que inicia e finaliza o samba e se estrutura em progressão harmônica do compasso 1 ao compasso 18 em G (I) / E7 (V/II) / Am (II) / D7 (V) / G (I) / E7 (V/II) / Am (II) / D7 (V) / G (I) / E7 (V/II) / Am (II) / D7 (V) / G (I) / E7 (V/II) / Am (II) / D7 (V) / G (I) / E7 (V/II) / Am (II) / D7 (V) / G (I) / E7 (V/II) / Am (II) / D7 (V) / G (I) / D7 (V). A seção B tem início no compasso 19 e termina no compasso 56, continuando na tonalidade de G. Campo harmônico estruturado em G (I) /

Am/Bbm (II) / G/B (I) / Am/Bbm (II) / G/B (I) / Bb^o (AEM) / Am (II) / E7 (V/II) / Am (II) / D/F# (V) / D7 (V) / D7¹³ (V) / G (I) / G7 (V/IV) / C (IV) / C#^o (IV) / G (I) / Am (II). Aparece a repetição da seção A e em seguida aparece a seção C, que se estrutura na mesma tonalidade de G a partir do compasso 75 finalizando no compasso 104 em desenvolvimento harmônico: G (I) / E7 (V/II) / Am (II) / D7 (V) / G (I) / Am/A#m (I) / Am (II) / Bbm (AEM) / Am (II) / D7 (V) / G (I) / G7 (V/IV) / C (IV) / D7 (V) / G (I) / E7 (V/II) / Am (II) / D7 (V) / G (I). O samba tem seu final na repetição da seção A a partir do compasso 105.

5 - **Brasileirinho**¹⁸⁷

*Da Praça Brasil
Minha mãe terra gentil
Encontrada por Cabral
No dia 22 de abril*

*Solo cheio de riquezas
Da madeira aos minerais
Nosso povo era tupy
Que falava o guarany*

*O negro aqui chegou
Que tristeza a escravidão
Trouxe força e cultura
Fez-se a miscigenação*

*A história já contada
Importante deve ser
Porem quero ser hoje
Brasileiro pra valer
Indio, branco, negro eu sou
É hora de transformar
Cantando paz, cantando amor
Pra justiça alcançar*

*Sou cria do Curro Velho
Sou brasileiro
São 500 anos
Procurando meu caminho*

Este samba tem como título um vocábulo homônimo do choro “Brasileirinho”¹⁸⁸. O choro é um gênero musical brasileiro (Cf. DINIZ, 2003) nascido no Rio de Janeiro a partir 1870. Sua origem e denominação são controversas. Existe o consenso (Cf. CAZES, 1998) que

¹⁸⁷ Idem.

¹⁸⁸ O choro *Brasileirinho* é de autoria do carioca Waldir Azevedo (27/01/1923 – 20/9/1980), considerado “o músico de maior sucesso de toda história do choro” (CAZES, 1998, p. 106).

ele é uma mistura de sotaques e estilos musicais. Este choro tem um texto cantado que louva a figura do próprio brasileiro enquanto choro, exaltando as suas qualidades musicais e instrumentais. Com relação ao samba-enredo “Brasileirinho”, o texto alude à história do Brasil enquanto país, suas riquezas, o processo da escravidão, o ganho econômico e cultural advindo desta escravidão e a miscigenação, não desfocando dos objetivos instituídos pela *Fundação Curro Velho*. A referência ao choro *Brasileirinho* se processa somente ao título e ao solo instrumental de alguns compassos. Este samba-enredo parece que foi a última composição musical de David Miguel, visto que a sua saúde já estava deveras abalada. O samba foi composto em parceria com o amigo Silva (Admir do Cavaco). Quando os dois estavam compondo esta obra musical na casa de David Miguel, o colega da Ala dos Compositores, Alfredo Oliveira (Cf. OLIVEIRA, 2006), foi fazer uma visita ao enfermo e constatou a gravidade do estado da saúde do amigo. Nestes últimos dias, David Miguel já apresentava algumas falhas no processo cognitivo. Esta situação é confirmada pelo parceiro Silva (Admir do Cavaco).

e ele sorria, porque, ele falava, mas já não direcionada, era preciso prestar muita atenção no que ele falava por que ele cruzava informações, eu acho que já era do problema que ele tinha. Então eu até cheguei a pensar eu mesmo, ‘Poxa! Eu acho que eu não vou mais fazer samba com o David, porque ele não vai mais ter as condições de saúde para expressar a sua inspiração!’. E foi assim, foi o último ano que eu fiz um samba com ele. Depois o Curro Velho fez um resgate, desde toda a sua história, não do David, mas das Crias do Curro Velho e lá tem um CD dos 15 anos das Crias do Curro Velho (SILVA, A., 2017, p. 4).

No dia 26 de Fevereiro de 2000 o jornal paraense *Diário do Pará* faz uma publicação, e embora que tinham se passado apenas sete dias que David Miguel havia falecido, não se verifica nenhuma alusão a este fato, se detendo apenas ao desfile das *Crias*.¹⁸⁹

Este ano as Crias do Curro Velho vão desfilar sob o tema ‘Brasileirinho’ contando com 300 crianças orientadas por 10 oficinairos. O bloco conta todos os ingredientes de um bloco composto por adultos: porta-bandeira, bateria, carros alegóricos, samba enredo, além das alas que dão harmonia a cada um destes elementos. O tema ‘Brasileirinho’ contará com três carros alegóricos: o primeiro tem como base uma caravela, e representa a chegada dos portugueses ao Brasil. O segundo carro alegórico aborda a atual realidade brasileira, mostrando favelas, prédios em estilo moderno, patrimônio histórico deteriorado, insalubridade na rede de saneamento. O terceiro carro traz a ‘Fábrica de Sonhos’, representada por uma grande chaminé que em vez da fumaça espalha elementos da natureza (DIÁRIO DO PARÁ, 26/02/2000).

Os desfiles das *Crias do Curro Velho* sempre aconteceram próximo ao Curro Velho - na Praça Brasil, neste ano o local foi o mesmo. O jornal também publicou a letra do samba-enredo *Brasileirinho* e seus compositores: Silva (Admir do Cavaco), David Miguel e *Crias do Curro Velho*.

¹⁸⁹ Quem assina esta matéria é Aduino Rodrigues. (N.A.).

Os sambas-enredo de David Miguel com as *Crias do Curro Velho* foram gravados no CD – GRES CRIAS DO CURRO VELHO, 15 sambas inesquecíveis. Neste CD estão incluídas dez composições de David Miguel compreendendo seis em parceria com as *Crias do Curro Velho* e quatro tendo como parceiro o cavaquinhista e compositor Silva (Admir do Cavaco). Cinco sambas foram compostos pelo violonista e compositor Paulinho Moura¹⁹⁰, que vem compondo os sambas-enredo juntamente com as *Crias* desde o falecimento de David Miguel, tendo como parceria também as *Crias do Curro Velho*.

“Brasileirinho” se configura como um samba-enredo temático descritivo não existindo rebuscamento no uso da linguagem, facilitando o entendimento. Não apresenta metáforas, mas utiliza um recurso de projeção ao futuro propiciado pela própria temática e os objetivos fundamentais a que se propõe. Se apresenta em 24 versos divididos em três estrofes e dois refrões.

1º refrão - composto em quadra (quatro versos). Rimas extenas emparelhadas (paronomásia): *Brasil/gentil*; rima externa alternada: *gentil/abril*;

*Brás, brasa, **Brasil**
Minha mãe terra **gentil**
Encontrada por Cabral
No dia 22 de **abril***

Com significado explícito, conta de forma compactada o descobrimento do Brasil, porém já incorporando um desejo de mudança social. Lembrando que (Cf. FARIAS, 2002) os significados só se tornam plenamente compreensíveis durante o desfile, quando são apresentados todos os elementos do enredo, tais como; fantasias, alegorias e adereços;

1ª Estrofe - se apresenta em quadra, com dois primeiros versos brancos e dois versos finais em paronomásia, rima externa emparelhada: *tupy/Guarany*;

*Solo cheio de riquezas
Da madeira aos minerais
Nosso povo era **tupy**
Que falava o **Guarany***

Nesta primeira estrofe o compositor expõe também de forma explícita alguns elementos considerados como riqueza do Brasil, quando do seu descobrimento. Se verifica também o destaque relacionado à língua falada pelos povos indígenas, seus possíveis primeiros habitantes.

¹⁹⁰ Paulo Ernesto Braga Moura. Nasceu em Belém do Pará em 30/11/1960. Arquiteto, músico autodidata. Entre seus projetos destaca: *Sala de Cordas* (desde 2007); *Choro do Pará* (desde 2006); *Luthieria do Curro Velho* (desde 2011). CDs: *Terças de Cordas*, com parceria de Biratan Porto e Cardoso; *Jogos de Ilusão*, com parceria de Dudú Neves (2010) e *Marola*, de parceria com Trio Lobita e o quarto elemento (2018).

2ª Estrofe - como a primeira estrofe, esta se configura em quadra. Apresenta uma rima externa alternada: *escravidão/miscigenação*:

*O negro aqui chegou
Que tristeza a **escravidão**
Trouxe força e cultura
Fez-se a **miscigenação***

Neste momento criador, David Miguel insere a escravidão negra no Brasil não só relacionando o seu aspecto desumano¹⁹¹, como também à sua importância no desenvolvimento da economia e da cultura brasileira. Finalizando, cita a mistura das etnias na formação do povo brasileiro.

3ª Estrofe - constituída por uma oitava. Nela se encontram duas rimas externas alternadas: *ser/valer, transformar/alcançar*;

*A história já contada
Importante deve **ser**
Porem quero ser hoje
Brasileiro pra **valer**
Indio,branco, negro eu sou
É hora de **transformar**
Cantando paz, cantando amor
Pra justiça **alcançar***

Nesta terceira estrofe o compositor louva a história do Brasil e a sua importância que não deve ser esquecida pelas novas gerações. A palavra “brasileirinho” é usada como forma de exaltação patriótica. Em seguida, de modo implícito, repreende as formas de preconceito racial, conclamando o povo para um futuro livre das guerras e das injustiças sociais.

2º Refrão – estruturado em quadra. Apresenta uma rima externa alternada: *brasileirinho/caminho*;

*Sou cria do Curro Velho
Sou **brasileirinho**
São 500 anos
Procurando meu **caminho***

O segundo e último refrão reforça o sentimento de brasilidade, demonstrando de modo simbólico que, desde o descobrimento o povo brasileiro vem atravessando grandes lutas e obstáculos por melhores dias.

¹⁹¹ “Desde a captura na África, passando pelo sofrimento nos tumbeiros que os trouxeram ao Brasil, os negros foram vítimas de desumanidades que a escravidão gerou.” (CHIAVENATO, 2012, p. 10).

Figura 72 – Partitura Brasileirinho.

Brasileirinho

1

David Miguel

Em B7 Em Bm7(♯5)

Sou cri a do cur ru ve.....lho sou bra

6 E7 Am B7 Em

si lei ri..... nho são qui nhen tos a..... nos

12 G7 C7 1. B7 Em

pro cu ran doo meu ça mi..... nho sou

16 2. B7 Em D7 G

meu ca mi..... nho

21 C7/9 G D7 G

26 B7 Em B7 Em

da pra ça bra sil..... mi nha

31 E7 Am

mãe te ra gen til des co ber ta

36 D7 G

por ca bral no di a vin te dois dea bril

42 B7 Em 3 Am

so lo che io de ri que za

2

Brasileirinho

47 D^7 G B^7 Em
da ma dei ra aos mi ne ra.....is nos so

52 Am B^7 Em
po voe ra tu py que fa la 'vao Gua ra ny o

58 D^7 G
ne groa qui che gou que tris te zaes cra vi dão trou xe

62 B^7 Em B^7
for ça e cul tu ra fez -sea mis si ge na ção ahis tó ria

67 E $F\#m^7$ E $G\#m^7$
a his tó ria já con ta da im por tan te

72 $F\#m^7$ $C\#^7$ $F\#m$
de ve ser po rém que ro é ser ho

78 B^7 E Em
je bra si lei ro pra va ler in dio bran co

85 Am D^7 G Am
ne groeu sou é ho ra de trans for mar can tan do paz

92 B^7 Em C B^7 Em *D.S.*
can tan doa mor pra jus tí ça al can çar sou

Fonte: Transcrição Idalcy Pamplona Filho – Cizinho.

Brasileirinho é um samba-enredo tonal com modulações, na forma A/B/C/D/E/F. A seção A corresponde ao primeiro refrão em Em (Mi menor), iniciando no compasso 1 e finalizando no compasso 17, desenvolvimento harmônico: Em (I) / B7 (V) / Em (I) / Bm7 (b5) (AEM) / E7 (V/IV) / Am (IV) / B7 (V) / Em (I) / G7 (V/VI) / B7 (V) / Em (I). A seção B

corresponde a alguns compassos do choro “Brasileirinho” que tem início no compasso 18, com modulação para a tonalidade de G (Sol maior), finalizando no compasso 25. O desenvolvimento harmônico iniciando na tônica e em sequência C7/9 (AEM) / G (I) / D7 (V) / G (I). A seção C inicia no compasso 26 modulando para o modo menor, tonalidade E (Mi menor), e conclui no compasso 56 com sequência harmônica iniciando com B7 (V) / Em (I) / B7 (V) / Em (I) / E7 (V/IV) / Am (IV) / D7 (V/III) / G (III) / B7 (V) / Em (I) / Am (IV) / D7 (V/III) / G (III) / B7 (V) / Em (I) / Am (IV) / B7 (V) / concluindo na tônica. A seção D continua na tonalidade de Em (Mi menor) a partir do último tempo do compasso 56 com desenvolvimento harmônico iniciando na tônica e progredindo em D7 (V/III) / G (III) / B7 (V/VI) / Em (I) / B7 (V) / Em (I), finalizando na dominante B7 no compasso 66. Em sequência, a seção E modula para a tonalidade de D (Ré maior), tem início no compasso 67, iniciando harmonicamente na tônica e se desenvolvendo em F#m (II) / E (I) / G #m (III) / F#m (II) / C#7 (VI) / F#m (II) / B7 (V), concluindo na tônica no compasso 82. O último grupamento harmônico - F - retorna para modo menor, tonalidade E (Mi menor) no compasso 83, com início na tônica e progredindo para Am (IV) / D7 (V) / G (III) / Am (IV) / B7 (V) / Em (I) / C (VI) / B7 (V), finalizando na tônica no compasso final.

Sambas não carnavalescos

6 - Amanhecendo¹⁹²

*O Sol já estava de fora
Foi a hora que eu cheguei
Deitada fingias dormir
Desse jeito eu te encontrei
Não passou nenhum minuto
E começou a discussão
Juntando pessoas curiosas
Na porta do meu barracão
Não adiantou os argumentos
Você não deixava eu falar
Dizias que era tudo boemia
E não ias acreditar
Sem poder me explicar
Ou sequer tomar café
Peguei o dinheiro da despesa
Botei em cima da mesa
E tratei de dar no pé*

¹⁹² Texto retirado do encarte do CD *David Miguel- Projeto Gente da Gente*. Produção executiva : FUMBEL – DEAC, produzido por Jango. Realização : Prefeitura Municipal de Belém- Fundação Cultural do Município de Belém – FUMBEL.

Amanhecendo, do verbo amanhecer (Cf. FERREIRA, 2010), tem os significados de: romper o dia; encontrar-se amanhecendo em algum lugar. É um samba inspirado em um momento relacionado à vida boêmia do compositor, sem data conhecida. A palavra título reflete um dos aspectos relacionados à boemia, ou seja, passar as noites em algum tipo de divertimento nas ruas. Ainda em Ferreira (2010) verifica-se que o termo *boemia* significa: vida airada; vadiagem, pândega, estroinice. A história dos acontecimentos que deram origem à composição deste samba é contada de forma divertida por todos que o conheceram, de certa forma como uma homenagem ao compositor.

É uma das composições em que se pode adentrar mais intimamente nos sentimentos que motivaram David Miguel na composição de uma obra musical. Fato interessante é que a motivação ou inspiração foram formalizadas e eternizadas pelas palavras dele mesmo nesta narrativa:

Aconteceu numa sexta feira! Eu estava decidido naquela sexta feira de ficar em casa: eu estava doméstico naquela sexta-feira. Eu estava em casa e disse: 'Hoje eu vou ficar na televisão até a hora da televisão parar e então eu vou dormir!'. Mas nesse tempo eu fumava e ai olhei – 'Não tem cigarro! Que faço? Vou comprar uma carteira de cigarro pra ficar olhando a televisão, tomando um cafezinho, fumando um cigarrinho!'. Ai, de bermudão e chinelo (eu morava numa vila na Pedro Miranda) ai eu saio de casa. Quando eu saio da vila vem passando uma ilustre figura que se chamava José Serra num carro, e disse assim – 'Oh negão! Numa sexta feira, essa hora você de bermudão e chinelo? Você está doente?'. Eu digo - : 'Não! Eu vou comprar cigarro! Hoje eu estou doméstico! Hoje eu vou ficar em casa assistindo televisão!' - Ai, ele: 'Eu não aceito! Não! Hoje não!'. E eu - 'Com certeza, não!' - E ele - 'É dinheiro?', Eu – 'Não! Não é dinheiro, não é nada. Eu vou ficar em casa mesmo, já decidi!'. E ele - 'Então nós vamos fazer o seguinte: Tú vais comigo ali no canto tomar nem que seja só uma; a gente toma só uma e depois eu venho te deixar aqui!'. Eu digo - 'Bom! Se é pra tomar só uma eu vou lá contigo; a gente toma uma cervejinha, bate um papo e tú vens me deixar!'. Entre no carro, chego lá tem mais uns quatro ou cinco parceiros que eu conhecia e foi aquela alegria – 'Ah! Toma aqui um copo!'. Ai, toma outra, toma duas, toma três, toma quatro. Quando eu olhei pro relógio era uma e meia para as duas horas da manhã. Eu disse – 'Meu Deus do Céu! Já perdi o trem, já perdi o bonde, já perdi a condução. Barco perdido, bem carregado. E agora?' E a turma: 'Nós vamos pra Mosqueiro, tú topas?'. E eu 'Que jeito? V'umbora!'. Ai passamos o sábado todo no Mosqueiro. Quando de noite, na madrugada, ai que me lembrei: 'Olha gente! No domingo eu tenho que ir embora!'. Que eu trabalhava em Val de Cans lá no aeroporto e estava de plantão no domingo de manhã. Eu digo: 'Serviço é coisa séria! Domingo eu tenho que estar cedinho lá em Belém. Se vocês não me levarem eu vou a pé, peço uma carona, qualquer coisa, mas eu vou embora!'. Ai de fato! Ficamos até na madrugada e ai amanhecendo (é por isso que botei o nome do samba Amanhecendo) os caras vieram embora. Eu cheguei em casa umas cinco e meia pras 6 horas (já era 6 horas). Ai, quando meti a chave na porta que eu abri, a minha filha estava fazendo café. Eu morava numa casa de dois pavimentos e ela disse: 'Poxa papai! A mamãe está por aqui com o senhor!'. Eu disse: 'Eu fui quase sequestrado, porque me pegaram de qualquer jeito e me levaram. Eu fui quase sequestrado! Não teve jeito, eu tive que ir!' – 'Vá lá se entender!' - 'Cadê ela?' – 'Está lá em cima dormindo!'. Ai, eu subi a escada com muito cuidado. É por isso que no samba diz - Deitada fingias dormir. Ai quando abri a porta: Meu Deus do Céu!. (MPP ACÚSTICO – DAVI (sic) MIGUEL, 1994).

Este samba é uma narrativa explícita de tema trágico/cômico/passional. O eu lírico é o sujeito da narrativa, ou seja, a voz que fala é a voz do poeta-compositor expressando o que sente e pensa. Embora faça uso de uma figura de linguagem na introdução - *O sol já estava de fora* - amanhecer ou o sol já tinha aparecido, o sentido e a compreensão do texto são de compreensão clara. Tem 17 versos, em única estrofe; sem refrão. Nestes primeiros versos encontra-se uma rima externa alternada: *cheguei/encontrei*;

*O Sol já estava de fora
Foi a hora que eu **cheguei**
Deitada fingias dormir
Desse jeito eu te **encontrei***

Nos versos seguintes existe rima externa alternada entre as palavras discussão e barracão.

*Não passou nenhum minuto
E começou a **discussão**
Juntando pessoas curiosas
Na porta do meu **barracão***

Nos próximos versos há uma rima externa alternada: *falar/acreditar*;

*Não adiantou os argumentos
Você não deixava eu **falar**
Dizias que era tudo boemia
E não ias **acreditar***

Nos últimos versos, David Miguel utiliza uma rima externa alternada: *café/pé* e uma rima emparelhada: *despesa/ mesa*. O texto finaliza com o uso de uma linguagem figurada: *dar no pé*;

*Sem poder me explicar
Ou sequer tomar **café**
Peguei o dinheiro da despesa
Botei em cima da mesa
E tratei de **dar no pé***

A compreensão do texto é clara. Houve um desentendimento com a companhia advindo do seu desaparecimento por conta de mais de 24 horas de boemia em companhia de amigos. Ao chegar em casa já amanhecendo, a esposa “que fingia dormir” inicia a discussão não aceitando os argumentos que o boêmio apresentou. As vozes alteradas fizeram com que fossem ouvidas por terceiros, provavelmente vizinhos. O compositor usa a expressão *barracão* para identificar a sua residência. Esta expressão pode ser considerada como uma

conotação, visto que aqui ela é empregada de forma criativa-artística (Cf. CEREJA; COCCHAR, 2009).¹⁹³

David Miguel finaliza este samba de um modo explícito. O conhecimento prévio da vida deste compositor simplifica esta compreensão. Não havendo argumentos plausíveis diante da situação, ele sai de cena ou seja sai de casa. Neste final utiliza uma forma popular de expressão “dar no pé” que significa sair, ir embora.

Figura 73 – Partitura Amanhecendo.

Amanhecendo 1

David Miguel

The musical score for "Amanhecendo" is written in 2/4 time. It consists of 37 measures. The melody is in the treble clef. The lyrics are in Portuguese. The chords are indicated above the notes. The score includes a key signature of one flat (Bb) and a common time signature of 2/4. The lyrics are: "O sol já es ta va de fo ra foi a ho ra que eu che guei dei ta da fin gi a em dor mir e des te jei toeu teen con tre i não pas sou ne nhum mo men to e co me çou a dis cu ssão jun tan do pes so as cu ri o sas na por ta do meu bar ra cão 1. G7 C7 2. G7 C".

Transcrição: Prof. Cizinho
cizinhopamplona@yahoo.com.br

¹⁹³ Sabe-se que a casa do compositor a que ele se refere, não era um barracão, mas uma casa de alvenaria que nada lembra um barracão. (N.A).

2

Amanhecendo

43 G^7 C A^7 D^7 G^7 3
 não a di an ta ram-os ar gu men tos vo cê não dei

49 C G^7 C D^7 G
 xa va eu fa lar e di zi a que-era tu do bo e mi a

55 Bm^7 Am^7 D^7 G^7 $G^7/13b$ C
 e não ia a cre di tar sem po der

61 A^7 D E^7 Am
 me ex pli car e nem se quer to mar ca fé

67 C^7 F 3 $F^\#$ C A^7 D^7
 pe guei o di nhei ro da des pe sa bo tei em ci ma da me sa e tra

73 1. G^7 A^7 2. G^7 C D.C.
 tei de dar no pé tei de dar no pé

Fonte: Transcrição de Idalcy Pamplona Filho.

O samba é tonal, em C maior (Dó maior), forma A/B/C/D/E, sincopado, sem refrão e sem modulação. A seção A corresponde à introdução¹⁹⁴ que termina no compasso 8, se desenvolvendo em: C (I) / E^7 (V/V) / Am (VI) / C^7 (V/IV) / F (IV) / G^7 (V) / C (I) / G^7 (V). A seção B inicia no compasso 10 na mesma tonalidade terminando no compasso 26 evoluindo harmonicamente em: C (I) / G^7 (V) / C (I) / Eb° (AEM) / Dm (II) / A^7 (V/II) / Dm (II) / G^7 (V) / C (I) / A^7 (V/II) / Dm7 (II) / G^7 (V) / C (I). A seção C inicia no compasso 26 e termina no compasso 42, sem modulação, em seqüência harmônica: C (I) / Bb^7 (AEM) / A^7 (V/II) / Bb^7 (AEM) / A^7 (V/II) / Dm (II) / Fm (II/III) / $Bb^7/9$ (AEM) / C (I) / A^7 (V/II) / Dm (II) /

¹⁹⁴ Provavelmente não criada pelo compositor, aparecendo como arranjo (N.A.).

G7 (V) / C7 (V/IV) / G7 (V) / C (I). A seção D começa no compasso 43 e finaliza no compasso 59, na mesma tonalidade de C (Dó maior), em progressão harmônica: G7 (V) / C (I) / A7 (V/II) / D7 (V/V) / G7 (V) / C (I) / G7 (V) / C (I) / D7 (V/V) / G (V) / Bm7 (III/V) / Am (II/V) / D7 (V/V) / G7 (V) / G7/13b (V). A última seção E, tem início no compasso 60 na tônica, e apresenta desenvolvimento harmônico em: C (I) / A7 (V/II) / D (AEM) / E7 (V/VI) / Am (VI) / C7 (V/IV) / F (IV) / F#º (AEM) / C (I) / A7 (V/II) / D7 (V/V) / G7 (V) / A7 (V/II) / G7 (V) finalizando na tônica C (I).

7 - Sinos de Belém¹⁹⁵

Figura 74 – Belém, Rua 15 de Novembro, bondes e casarões.



Fonte: Sarges (2002, p. 104).

*És santa, és Maria, és Belém
Tens tudo que as outras tem
E acrescento algo mais
Tens chuva que chove todas as tardes
Um sol que brilha e que arde
Um grande rio e um cais
Tuas ruas sombreadas de mangueiras
Onde as morenas faceiras
Curtem o clima tropical
Tens uma praça, um quiosque e um teatro
Onde artistas e boêmios de fato
Representam um ato original*

Pra que falar de saudades

¹⁹⁵ Texto retirado do encarte do CD *David Miguel- Projeto Gente da Gente*. Produção executiva: FUMBEL – DEAC, produzido por Jango. Realização: Prefeitura Municipal de Belém- Fundação Cultural do Município de Belém – FUMBEL. Neste CD existem divergências entre o texto do encarte e o que o intérprete canta nos seguintes momentos: tens-tem; tuas-suas; onde-aonde; saudades-saudade; falar-chorar; agora-hoje; hoje-já; somente-penas; não existe-não tem (N.A).

*Daquela velha cidade
De bondes e casarões
Agora o cimento é que impera
Hoje não temos mais tapera
Só imponentes espigões
Somente nossa fé ainda persiste
Nosso Círio ainda existe
Festa maior não tem
Lindo é ver nossa santa milagreira
Com os sinos repinicando*

*Blem, blém, blém
Blem, blém, blém*

Este samba, desconhecida a data da sua composição, tem como tema a cidade de Belém do Pará, cidade onde David Miguel nasceu, viveu toda a sua vida e criou sua obra musical.

Como atestam vários historiadores, inclusive Penteado (1968a), fundamentado em Vianna (1900), Francisco Caldeira Castelo Branco chegou à que seria a cidade de Belém em 1616 provindo do Maranhão com 150 homens distribuídos em três embarcações. Seu percurso de navegação acompanhava o recorte geográfico da região. Deste modo alcançou a Baía de Marajó e, contornando as ilhas da Baía de Guajará, finalmente encontrou um local que lhe pareceu favorável à edificação de um forte. Em torno deste forte, Penteado (idem), baseando-se em Cruz (1963), noticia que se originou uma colônia a que se deu o nome de *Feliz Lusitânia*, a partir da qual foram se abrindo caminhos que posteriormente se estruturaram na formação das primeiras ruas de Belém. Esta capital está situada “a pouco mais de um grau de latitude sul, junto à foz do rio Amazonas, às margens de um braço secundário, localmente conhecido como Baía de Guajará...” (PENTEADO, 1968a, p. 38).

Este samba é um dos mais conhecidos de David Miguel. É cantado em diversos locais onde se faz música e em rodas da boemia paraense. Muitos destes locais provavelmente David Miguel frequentou e participou desenvolvendo deste modo a sua história musical. Como paraense, cultuava a sua cidade, seus aspectos históricos, culturais e climáticos mais importantes como o velho casario do bairro da Cidade Velha (onde Belém teve seu início enquanto cidade), o Círio de Nazaré¹⁹⁶, o Theatro da Paz, a Baía de Guajará, o rio Guamá e as

¹⁹⁶ “Em Belém do Pará o mito de Nossa Senhora de Nazaré está ligado a Plácido de José de Souza, caboclo da região, agricultor e caçador que, em outubro de 1700, saindo para caçar nas matas próximas do igarapé Murucutu, parou para beber água quando enxergou a pequena imagem da Santa junto a uma árvore. Plácido levou então a pequena imagem da Santa talhada em madeira para a tosca barraca onde morava. Colocou-a sobre um pequeno altar e começou a venerá-la, dando início à devoção e à peregrinação, peregrinação que atraiu o culto de muitos devotos que rezavam pagando promessas por milagres e graças alcançadas [...] O primeiro Círio ocorreu em 1793, quando o governador luso Francisco Coutinho oficializou a procissão. A população de Belém

mangueiras seculares, entre outros. O compositor parece lamentar a chegada do progresso que fez com que desaparecessem alguns aspectos arquitetônicos-históricos da sua cidade.

O texto trata de uma temática descritiva saudosista da cidade de Belém em uma fala cotidiana e em linguagem impessoal. Embora que o *eu lírico* seja impessoal, ele se porta como o poeta em sua visão da cidade, demonstrando os sentimentos que ela lhe suscita. O texto se apresenta em duas estrofes e um refrão.

1ª Estrofe - em dodecassílabo, faz uso de 4 rimas externas emparelhadas: *Belém/tem, tarde/arde, mangueiras/faceiras, teatro/fato*. Finalizando com uma rima externa intercalada: *tropical/original*;

*És santa, és Maria, és **Belém**
Tens tudo que as outras **tem**
E acrescento algo mais
Tens chuvas que chovem todas as **tardes**
Um sol que brilha e que **arde**
Um grande rio e um cais
Tuas ruas sombreadas de **mangueiras**
Onde as morenas **faceiras**
Curtem o clima **tropical**
Tens uma praça, um quiosque e um **teatro**
Onde artistas e boêmios de **fato**
Representam um ato **original***

Na primeira frase David Miguel se reporta à denominação da cidade de Belém que passou por algumas mudanças ao longo do tempo. Inicialmente denominada *Feliz Lusitânia*, a recém criada cidade após ter sido palco de diversas contendas originadas por parte de invasões holandesas, inglesas e francesas perdeu esta primeira denominação passando a ser designada como Nossa Senhora de Belém do Grão Pará e, finalmente, Belém do Pará¹⁹⁷, quando então foi elevada à categoria de município: “O ano de 1655, talvez, tenha sido a data da elevação de Belém à categoria de cidade, de conformidade com o Ofício, de 29 de abril de 1733, existente no Arquivo Público do Pará.” (GOVERNO DO ESTADO DO PARÁ SECRETARIA DE ESTADO DE PLANEJAMENTO, ORÇAMENTO E FINANÇAS INSTITUTO DE DESENVOLVIMENTO ECONOMICO, SOCIAL E AMBIENTAL DO PARÁ ESTATÍSTICA MUNICIPAL – BELÉM). Em uma retrospectiva à denominação antiga de *santa*, o compositor a utiliza como forma de exaltação mística. introduzindo em seguida uma descrição da cidade em seus aspectos mais característicos, relacionados à

deu origem à romaria que se tornaria séculos mais tarde na maior procissão religiosa do Brasil.” (SANTA BRIGIDA, 2014, p. 87-88). O Círio acontece todos os anos no segundo domingo de outubro (N.A).

¹⁹⁷ Disponível em: https://jornalggn.com.br/sites/default/files/documentos/belem_do_para_-_caio.pdf. Acesso em 04 ago. 2019.

geografia e ao clima. Alude às mangueiras que se encontram em grande parte na região central da cidade; menciona as mulheres paraenses em sua faceirice morena advindas da localização geográfica de Belém onde o sol se faz presente em quase todos os meses do ano, e ao cais do porto onde acontecem as saídas e partidas da cidade. David Miguel finaliza esta estrofe citando três locais que de forma implícita representam alguns locais da cultura e boemia paraense: a praça (Praça da República), o quiosque (o Bar do Parque), o teatro (o Theatro da Paz). Estes locais são cartões postais de Belém. O quiosque foi durante muito tempo ponto de encontro de artistas, boêmios e um público notívago que lá permanecia noites à dentro.

2ª Estrofe - estruturada em onze versos, com três rimas externas emparelhadas: *saudades/cidade, impera/tapera, persiste/existe*. Há uma rima alternada: *casarões/espigões*. Esta estrofe é finalizada com versos brancos.

*Pra que falar de **saudades**
Daquela velha **cidade**
De bondes e **casarões**
Agora o cimento é que **impera**
Hoje não tem mais **tapera**
Sò imponentes **espigões**
Somente nossa fé ainda **persiste**
Nosso Círio ainda **existe**
Festa maior não tem
Lindo é ver nossa santa milagreira
Com os sinos repinicando*

A partir da segunda estrofe percebe-se o saudosismo de certo modo mascarado quando utiliza a expressão “pra que falar de saudade”, em seguida faz referência à uma antiga Belém, onde haviam “bondes e casarões”. É provável que exista neste ponto uma referência à Belle-Époque. Com relação aos bondes, o texto a seguir é elucidativo:

Junto à construção de prédios, criação de parques e do calçamento de ruas, um outro fator viria compor o quadro da modernidade em Belém. O serviço de viação urbana por bondes elétricos se constituiu num dos ‘grandes’ exemplos de transformação na dinâmica da vida urbana de Belém do início do século XX, pois o bonde era uma dessas obras nascidas do progresso técnico apresentando-se de um modo fantasmagórico, quando causa impactos tecnológicos nas ‘mentalidades da população e quando mostram suas articulações internas, na medida em que características como tamanho e automativo acabaram redundando em construções monstruosas. A inauguração do serviço de viação pública deu-se em 15 de agosto de 1907. (SARGES, 2002, p. 167-168).

A transformação das características urbanísticas que descaracterizaram a cidade é demonstrada nesta estrofe no momento em que o verso revela a presença dos *espigões*, termo utilizado em sentido figurado significando - edifícios. A fé ¹⁹⁸é representada pelo Círio de

¹⁹⁸ Idem.

Nazaré como a maior festa da religiosidade paraense. A frase final faz referência à Nossa Senhora de Nazaré, motivo maior da espetacularidade da romaria do Círio, quando a sua imagem passa pelas ruas de Belém.

Refrão - O refrão é representado pela palavra onomatopeica *blem*, repetidas em número de seis vezes. Esta palavra faz rima com a palavra *tem* da segunda estrofe.“

David Miguel utiliza esta onomatopeia do badalar dos sinos das igrejas, notadamente da Basílica de Nossa Senhora de Nazaré, para finalizar este samba.

Figura 75 – Partitura Sinos de Belém.

Sinos de Belém 1

David Miguel

The musical score for "Sinos de Belém" is written in treble clef with a key signature of two sharps (D major) and a 2/4 time signature. The melody is accompanied by a bass line with chords. The lyrics are in Portuguese and describe the religious festival of Nazaré in Belém. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Chords: D, D7, G, D, B7, Em, A7, D, B7, Em, A7, D, Em7, F#m7, Em, D, B7, Em, B7, Em, A7, D°, D, D, Em7, F#m7, D, Am, D7, G, Gm7, C7/9, D, B7, E7, A7, D, D7, Gm7.

Lyrics:

És san ta és Ma ri a és Be lém tens tu do que as ou tras tem
e acres cen to al go mais tem chu va que
cho ve to das as tar des um sol que bri lha e que ar de um gran de ri o um cá
is suas ru as som bre a das de man guei ras a
on deas mo re nas fa cei ras cur tem um cli ma tro pi cal tens
u ma pra ça um qui os que um te atro aon de ar tis tas e bo e mios de fa
to re pre sen ta um a too ri gi nal tens u ma

Senhora de Nazaré – “Vós sois o Lírio Mimoso”¹⁹⁹. A introdução termina no compasso 9. A seção A inicia no compasso 10 e finaliza no compasso 50, em desenvolvimento harmônico: A7 (V) / D (I) / Em7 (II) / F#7 (AEM) / Em (II) / D (I) / B7 (V/II) / Em (II) / A7 (V) / D° (AEM) / Em7 (II) / F#m7 (III) / D (I) / Am (II/IV) / D7 (V/IV) / G (IV) / Gm7/9 (AEM) / C7/9 (AEM) / D (I) / B7 (V/II) / E7 (V/V) / A7 (V) / D (I) / D7 (V/IV) / Gm7 (AEM) / C7/9 (AEM) / D (I) / B7 (V/II) / E7 (V/V) / A7 (V) / D (I) / A7 (V) / D (I). A seção B inicia na tônica, no compasso 51 e termina no compasso 73, sem modulação, em desenvolvimento harmônico: B7 (V/II) / E7/9 (V/V) / A7 (V) / D (I) / Dm7 (II/VII) / A7 (V) / A/C# (V) / F#7 (AEM) / Bm7 (VI) / E7 (V/V) / Bb7 (AEM) / A7 (V) / D (I) / B7 (V/IV) / Em7 (II) / A7 (V) / D (I) / Am (II/VII) / D7 (V/IV) / G (IV). A última seção inicia no compasso 74 e finaliza a obra no compasso 88. Apresenta harmonia em sequência: G (IV) / Gm7 (AEM) / C7/9 (AEM) / D (I) / B7 (V/II) / E7 (V/V) / A7 (V) / D (I) / B7 (V/II) / Em7 (II) / A7 (V) finalizando na tônica.

Composições não carnavalescas - temáticas e significados

Consulta

Este samba faz uma breve descrição do atendimento médico prestado quando o compositor apresentou um agravamento da patologia cardíaca de que era portador. Embora o tema seja relacionado ao seu estado de saúde, David Miguel finaliza expondo uma de suas características relacionada ao aspecto passional - sexual.

*Jovem doutor
Eu agora vou sarar
Senti firmeza no seu modo de curar
Pedi eletrocardiograma
Só pra chegar à conclusão
E de estetoscópio escutou meu coração
Que de batucada mudou a cadência
Pra samba canção
Que apesar do sopro no fundo
De vinte pra quinze baixou a pressão*

*Minhas fibras musculares
Melhoraram as contrações
E o miocárdio
Comprime com maior pressão
Pode ter sido o potássio
Que o senhor me receitou
Que tomo de seis em seis horas
Só precisa dar um jeito na agonia e na dor
Que sinto no peito toda vez*

¹⁹⁹ Em 1909, Euclides Faria compõe “Vós Sois o Lírio Mimoso,” hino oficial do Círio. (IPHAN, 2006, p. 90).

*Que faço amor***Cheque Sem Fundo**

Neste samba o compositor aborda um acontecimento relacionado à sua vida financeira e que lhe trouxe consequências negativas. Todavia, existe uma evidente conotação passional neste desabafo musical revelada na frase “E hoje ainda que te tenho amor”;

*Cristo também foi traído
Por trinta dinheiros
Cambiando através da história
Por trinta cruzeiros
Voce me entregou
Sabias que aquele cheque
Não tinha fundo naquele momento
Mas cheia de ressentimentos voce
Houve a causa de seus efeitos
Nada mais andou direito
Entre duas pessoas normais
E hoje ainda que te tenho amor
Mas sinto também grande dor
Quando olho para trás*

*Sofri vexame
Pela tua atitude impensada
Colegas, amigos e chefe
Me olhavam de maneira errada
Senti vexame e comi
O pão que o diabo amassou
Mas dei a volta por cima
E hoje eu sou um vencedor
Quanto a você
Não debes te desculpar
Também sou um pecador
Deus é quem vai perdoar.*

Fim de Festa

Este samba tem temática passional. Nele David Miguel demonstra mais uma vez o dissabor pelo fato de ter um compromisso matrimonial que tolhe a sua liberdade enquanto boêmio.

*A festa está animada
Mas vou me retirar
A responsabilidade me chama
Vou para casa descansar
Gosto de um pagode
E o samba fala por mim
Mas quando assumi compromisso
Sabia que seria assim*

*Se chego em casa mais tarde
Tenho que dar explicação
A patroa não se conforma
Ai começa a discussão
Sou chamado de irresponsável
De boêmio e homem mau
E pra acabar com esta querela
Eu vou dando o meu tchau.*

Devolução

Neste samba que tem um tema amoroso, David Miguel descreve o término de uma relação provavelmente extraconjugal.

*Quando você tiver tempo
Devolva os retratos
E minhas cartas de amor
Pra que guardar como lembrança
Se o nosso amor pouco tempo durou
Me esqueça
Que eu também já lhe esqueci
Desculpe mas a vida é mesmo assim*

*Há muito tempo atrás
Quando nos conhecemos
Tentamos levar nosso sonho
Em completa união
Mas o destino cruel
Não aceitou nosso amor
E destruiu nossas vidas
Com a separação*

Indecisão

É um samba de significação amorosa que poderia cronologicamente estar associado à composição anterior, “Devolução”. Através do texto podemos conhecer um fato de grande importância na vida do compositor. Nele David Miguel expõe o momento em que toma a decisão de romper uma relação que se identifica nas palavras “pra laços antigos romper” para viver ao lado de outra pessoa, deixando para trás o compromisso anteriormente assumido possivelmente com sua esposa.

*Vai acabar tua incerteza
Que te enche de tristeza
Quando digo vou embora
Tenho vontade de ficar
Nos teus braços e te amar
Não ligando o dia ou a hora
Mas existe um outro ser
Que antes de te conhecer
Assumi um compromisso
Está na hora da decisão*

*Quem vai dar o resultado
É este velho coração*

*Não pensei mais
Nenhum momento
Me enchi de argumentos
Pra laços antigos romper
E quando cheguei à conclusão
Vim correndo a teu encontro
Para a notícia dizer*

*E o que mais me emocionou
Foi ver dos teus olhos
Uma lágrima rolar
Quando eu te disse meu amor
Fica tranquila desta vez
Vim pra ficar*

13 de Maio

Neste samba David Miguel utiliza a temática da escravidão negra no Brasil, glorificando o momento em que ela foi abolida, e que ficou historicamente registrado como a *Abolição da Escravidão*.

*Quebraram-se os grilhões do cativo
Anunciando a nova aurora
Começa nova era de esperança
E toda a raça negra,
Alegra, canta e chora
Chora de alegria
Chora de tanta emoção
Pois a princesa lá no Paço
Às onze horas assinou a libertação*

*Foi um dia de alegria, toda a cidade cantava
Acabou-se a escravidão que o povo já esperava
E o grito retumbante por todo Brasil ecoou
Liberdade! Liberdade para toda gente de cor
Saravá a Zumbi que a sua luta iniciou
Glória a Patrocínio que a vitória alcançou
E o Brasil todo feliz na rua cantou e dançou*

*ÔÔÔÔ! Liberdade! Liberdade Senhor
ÔÔÔÔ! Liberdade! Liberdade Senhor*

Noite Vazia

Este samba tem como tema um momento amoroso passional do compositor.

*Você entrou em minha vida
Sem se apresentar
A porta só estava encostada
Você empurrou e entrou
Dizendo que ia ficar*

*Aproveitou tudo de bom que encontrou
 Depois esfriou, enjoou e foi embora
 Sem despedida nem a porta fechou
 E até a luz que acendeu em mim você não apagou
 E agora fechado entre quatro paredes
 Fico da cama pra rede
 Olhando o despertador
 Que marca a caminhada da noite
 E fustiga como açoite
 Aumentando a minha dor
 De visões e fantasias
 Rolo na cama fria
 Curtindo o teu desamor
 E aí peço tanto que amanheça
 Que o sono me vença e eu esqueça
 Meu sofrimento de dor*

Aboio

Em um momento de diversificação de gênero musical David Miguel compõe esta toada com tema relacionado ao cotidiano dos vaqueiros, usando expressões típicas;

*Vaqueiro tange a boiada
 Que o dia já vai morrer
 Leva o gado pro teso
 Que o rio começou a crescer*

*É noite de lua cheia
 E vai haver pororoca
 Num remanso diferente
 Sobe o rio contra a corrente
 E sulapa o barranco que tomba
 Corta o capim-canarana
 E leva o gado pra maromba*

*Quando enche a planície
 É amolece o casco do gado
 Touceiras de capim boiando
 Transformam em mar nosso prado
 E a tarde sonolenta
 Com o mormaço a queimar
 Canta o vaqueiro o aboio
 Para a manada juntar*

Hospital em Casa

Este samba provavelmente foi inspirado na sua vivência de portador de patologias crônicas que exigiam medicação e controle médico constante.

*Vou pedir uma licença pro ministro da saúde
 E lá em casa vou abrir um hospital
 Quando amanhece são tantas reclamações
 Ninguém está bem ou todo mundo passa mal
 Do posto médico já sei que vou contratar
 Um analista para os nervos curar*

*Uma nutricionista para tratar do feijão
Já não sei mais o que compro pra nossa refeição*

*Vou pedir uma licença
Há os que dormem profundo
Outros não, ficam a rolar
Há os que falam dormindo
Outros roncam sem parar
E há também os nervosos com o silêncio
Do amanhecer
Ligam a televisão sem ter nada para ver
Vou pedir uma licença*

*Há o meu caso também
Pois não sou uma exceção
Um Capoten todo dia
Para baixar a pressão
Um Tiaminase pro açúcar não aumentar
Um Digoxina pro coração não parar
E um Dormonid pra perna não bambear*

Meu sapato furou

Neste samba David Miguel nos apresenta o sambista malandro, aproveitador das situações favoráveis que a “nega” lhe proporciona. Aspecto característico do malandro carioca que povoa a história do samba.

*Meu sapato furou, furou, furou, furou
Como é que eu vou pro samba
Como é que eu vou*

*Fui convidado prum samba
Na casa da Lucimar
Mas sem sapato
Como é que eu vou sambar
Mas esse galho
Minha nega vai quebrar
Tira um no crediário
Que mais tarde eu vou pagar*

*Pra alimentar a moçada
Vai ter frango com arroz
Vai ter peixada e também baião de dois
Pra garganta não secar
Eu dou logo a opção
É batida de caju e muita pinga com limão.*

Pérola aos porcos

David Miguel neste samba, narra um momento de contrariedade relacionado a um caso amoroso. Este samba tem parceria como o compositor Alcyr Guimarães.

Não te fica bem, tanto desgosto

*E essa mágoa no teu rosto
 Não fica bem!
 E nem te combina o despeito
 Se o que te aperta o peito
 Já me fez sofrer também*

*Foram tantas coisas prometidas
 Tantas noites mal dormidas
 E rum e gim
 E hoje quando passas debochada
 Cospes no prato magoada
 Desdenhando então de mim*

*Cedes para mim
 Olhares de censura
 Demonstras ser tão pura
 Quando não é bem assim*

*E esse olhar vitorioso
 De quem venceu a maldade
 E tudo que é ruim*

*Controla teus impulsos
 Não sorria dos meus soluços
 Saiba que o menos pior sou eu!
 Certo de ter a certeza
 Que me queres na franqueza
 Foi você que de nós perdeu!*

O galo cantou

Esta obra musical se desenvolve com tema trágico/cômico/passional desenvolvido no gênero samba.

*O galo cantou no terreiro
 Corococo cantou
 Anunciando a batucada
 Nessa hora ela chegou*

*Falou que estava trabalhando
 Que estava fazendo serão
 E que não chegou mais cedo
 Pois perdeu a condução
 Aceitei a sua palavra
 Mas dei-lhe explicação
 Antena é muito bonita
 Mas é em televisão*

*Se fingiu de aborrecida
 Com a minha chavecada
 E não aceitava o serão
 Até alta madrugada
 Malandragem não é bobagem
 Na vida eu aprendi*

*Arrange outra desculpa
Porque nessa eu não caí*

Porta-retrato

Esta composição, no gênero samba, foi composta por David Miguel em parceria com Antonio Carlos Maranhão²⁰⁰ e Camilo Delduque. Mais uma vez aqui aparece a temática passional revelando sentimentos amorosos reprimidos.

*Sonhar sonhei
E te encontrei no meu caminho
Acreditei (Ai acreditei)
Na paixão cega do destino
Quem fica cego por amor
Tropeça e cai em desatinos
Nas fendas que o ciúme abriu de dor
No coração de um sonhador*

*Vai tristeza
Sai de mim
Eu sou um pedaço de saudade
Retrato amargo da solidão
Que o abandono deixou rasgado
Meu amor. meu amor
É nos meus sonhos que eu traço
A ilusão sorte furta-cor
De sempre acordar no teu abraço*

*Infeliz coração
Porta-retrato da solidão
Infeliz coração
Porta-retrato da solidão.*

Voltei!

Este samba foi composto quando da integração de David Miguel à *Associação Cultural Recreativa Carnavalesca Império de Samba Quem São Eles*. Como já abordado, ele havia estado afastado das atividades carnavalescas desde que saíra da escola de samba do seu bairro, o *Grêmio Recreativo Esportivo Beneficente Jurunense Rancho Não Posso Me Amofiná*, em 1971. O texto expressa euforia ao mesmo tempo em que demonstra uma possível mágoa em relação a esta escola de samba quando usa a frase: “Voltei para mostrar que o samba existe / Voltei pra mostrar que não morri.”;

*Agora outra vez sou feliz
Poderei sorrir
Voltei para mostrar*

²⁰⁰ Antonio Carlos Ferreira Carvalho – adotou o nome artístico Antonio Maranhão em homenagem à sua cidade natal; nasceu em 17/01/1948 e faleceu em Belém em 24/10/2003. Engenheiro agrônomo, violonista e compositor. (OLIVEIRA, 2006).

*Que o samba existe
Voltei para mostrar
Que não morri
O samba é a razão
Do meu viver
O samba é minha grande
Inspiração
O samba é o sangue
Que controla
As batidas do meu coração*

CODA

Esta tese não teve seu início em 2016, como indica o calendário acadêmico do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará – PPGARTES. Teve seu embrião gestado muitos anos antes, na mente de uma menina que se apaixonou perdidamente pelo poema *Navio Negreiro*, do escritor-poeta baiano Antônio Frederico Castro Alves, jovem que durante sua curta existência lutou com as armas da poesia e da arrebatada retórica em prol da libertação da raça negra e da instalação da República no Brasil.

Ao conhecer David Miguel e suas origens africanas anos depois, como que em um processo de amalgamento da paixão da menina pela poesia da escravidão negra à paixão por sambas e sambas-enredo daquela criança que se fez compositora, fez surgir o tema desta tese. E, assim David Miguel dos Santos, compositor paraense nascido na capital Belém, em 29. De dezembro de 1926, no bairro do Jurunas, e falecido nesta mesma cidade em 19 de fevereiro de 2000, se tornou o foco desta pesquisa

Partindo de revisões bibliográficas, do uso de elementos da história oral através de entrevistas e depoimento, e da pesquisa do trajeto antropológico, fatores que propiciaram a que se abrissem janelas para o conhecimento de fatos relevantes não só do caráter como ser humano como, também, enquanto compositor. foi possível traçar o perfil da personalidade de David Miguel, permitindo que seu processo composicional fosse conhecido e se elaborasse análises das suas composições.

A Etnomusicologia em suas fundamentações segundo as quais, a musicalidade deve considerar em suas análises não só seus elementos sonoros, mas também processos extramusicais, embasaram a compreensão e análise das composições de David Miguel, desde que, o contexto sócio histórico onde a música foi gerada, percebida e consumidas conjuntamente com seus elementos constitutivos, se integram, formando um sistema complexo.

David Miguel foi um compositor com pouca escolaridade, sem conhecimentos musicais formais, que sem tocar qualquer instrumento musical, apenas fazendo uso da percussão em caixa de fósforos, desenvolvia letras e melodias de forma fragmentada em *insights*, sem saber definir como isso acontecia. Compunha principalmente quando estava só e triste, usando da beleza, da pureza das palavras e da poesia para expressar sentimentos pessoais relacionados ao seu cotidiano, aos envolvimento amorosos e à relação com a sua cidade. Através destes depoimentos foi possível identificar as fases do seu processo

composicional enquadrando-as nas pesquisas realizadas por estudiosos desta área do conhecimento.

Mesmo conservando características composicionais fundamentais, seu processo composicional apresenta variações ao longo do tempo. Compôs sambas-enredo em quatro escolas de samba em momentos diferenciados, tendo vivenciado, conseqüentemente, diferentes realidades não só relacionadas ao tempo, mas também à sua vida e ao contexto cultural em que esteve inserido e que por certo influenciaram a sua obra. Em relação aos sambas-enredo estas diferenças podem ter como causa também a instituição das regras impostas para os desfiles oficiais e pelo próprio processo evolutivo das composições, a partir das composições advindas do carnaval carioca que, possivelmente serviam de modelo aos compositores das escolas de samba. Com relação ao *Grêmio Recreativo Escola de Samba Crias do Curro Velho*, além das regras gerais que regem os sambas-enredo, o compositor precisava se adequar aos objetivos específicos da *Fundação Curro Velho*.

As análises dos sambas-enredo demonstram uma preferência por tonalidades maiores, embora, que, alguns apresentem modulações para tonalidades menores. Não existe preferência por formas, elas se apresentam de modo diversificado. As harmonias, por vezes, se apresentam complexas, se evidenciando no emprego de empréstimos modais. Com relação aos textos, o compositor demonstra conhecimento dos temas abordados e utiliza linguagem de fácil leitura sem perder a beleza poética.

Com relação aos sambas não carnavalescos, também existe a preponderância por tonalidades maiores. Não se evidencia fixação em uma única forma. Os desenvolvimentos harmônicos também apresentam complexidade no uso de empréstimos modais. Nestes sambas, por não existir a exigência de temas obrigatórios, como acontece nos sambas-enredo, é neles que David Miguel revela a inspiração advinda do seu cotidiano, expressando sentimentos relacionados aos fatos da sua vida, das inúmeras relações amorosas que o compositor colecionou em sua vida de boêmio. Cada samba narra uma desdita, um momento passional revelado sem pudor ou censura, utilizando uma linguagem clara e objetiva, sem fazer uso de termos pejorativos, por vezes de forma jocosa, e assim os sentimentos se tornam poesia. David Miguel usa a música fundamentalmente como um desabafo da sua existência, da sua vida amorosa e cumpre o seu papel nos presenteando com a beleza da sua obra.

Embora o carnaval em Belém do Pará apresente em seu bojo um histórico importante no cenário brasileiro com a participação de diversas agremiações carnavalescas entre escolas de samba, blocos carnavalescos, grupos musicais de samba, e sambas-enredo de indiscutível qualidade musical, é notório ainda o pouco interesse acadêmico com relação a pesquisas que

abarquem este mundo em que o deus pagão Dionísio domina. Se atentarmos para a área musical que concentra as marchinhas e sambas-enredo, o cenário ainda é mais carente. David Miguel embora tenha seu nome denominando o sambódromo de Belém, ainda não teve, lamentavelmente, o reconhecimento da grande mídia.

Almejo que esta pesquisa possa se constituir em uma referência não só sobre David Miguel, mas que possa vir a contribuir para diversas áreas do conhecimento visto que ela representa um recorte da cultura paraense e brasileira de interesse para a Etnomusicologia, a Etnocologia, a Música, a Musicologia, a Sociologia, a Antropologia, a História, a Música Popular Brasileira (MPB), a Música Popular Paraense, o Carnaval, enfim, para a Cultura Paraense, ampliando distintos acervos, entre os quais o do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA – PPGARTES e o do Laboratório de Etnomusicologia da UFPA – LabEtno, e grupos de pesquisa interessados nesta temática, em Belém representados pelo Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia – GPMIA, Grupo de Estudos Musicais na Amazônia – GEMAM, Grupo de Estudos sobre a Música no Pará – GEMPA e Grupo de Pesquisa em Carnaval e Etnocologia – TAMBOR, entre outros.

Que a obra de David Miguel seja conhecida, cantada e eternizada. Que esta pesquisa se torne um rizoma de Deleuze e Guattari, que, se ramificando em raízes e galhos intermináveis permita que o pensamento se lance em busca de tantos outros pensamentos, originando outras tantas pesquisas, enriquecendo o cerne do pesquisador – o conhecimento.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Renato. **História da Música Brasileira**. F. Briguet, 1942. Boletim Trimestral da Comissão Catarinense de Folclore, 1952.
- AVENTURAS NA HISTÓRIA. **50 anos do golpe: a ditadura militar no Brasil**. São Paulo: Ed. Abril, 2014.
- AZEVEDO, Ricardo. **Abençoado & danado do samba: um estudo sobre o discurso popular**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
- BARATA, Paulo André. **Entrevista Paulo André Barata**. Em 24 de fevereiro de 2015, Belém do Pará. Disponível no Laboratório de Etnomusicologia do PPGARTES – UFPA.
- BARBOSA JÚNIOR, Ademir. **O livro essencial da Umbanda**. São Paulo: Universo dos Livros, 2014.
- BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.
- BÈHAGUE, Gerard. **Fundamento Sócio Cultural da Criação Musical**. Art 19 (ago) 5-17, 1992.
- BEZERRA, Josué Alencar. Como Definir O Bairro? uma breve revisão. **GeoTemas**, Pau dos Ferros, v. 1, n. 1, p. 21-31, 2011.
- BEZERRA NETO, José Maria. A Belém dos escravos. Meados do século XVIII aos últimos anos da década de 1880. *In*: LACERDA, Franciane Gama; SARGES, Maria de Nazaré. **Belém do Pará: História. Cultura e Sociedade**. Belém: Editora Açai, 2016.
- BLACKING, John. **How Musical is Man?** Seattle and London: University of Washington Press, 2000.
- BLASS, Leila Maria da Silva. **Desfile na avenida, trabalho na escola de samba: a dupla face do carnaval**. São Paulo: Annablume, 2007.
- BRANDI, Paulo. **Vargas: da vida para a História**. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1985.
- BRASIL. Ministério do Desenvolvimento Social e Combate à Fome. **Plano Nacional de Promoção, Proteção e Defesa do Direito de Crianças e Adolescentes à Convivência Familiar e Comunitária**. Brasília: 2006.
- CABRAL, Francisca Edna de Melo. **Entrevista Edna Cabral**. Em 16 de outubro de 2017. Belém do Pará. Disponível no Laboratório de Etnomusicologia do PPGARTES - UFPA.
- CABRAL, Sérgio. **Escolas de Samba do Rio de Janeiro**. 1. ed. São Paulo: Lazuli Editora; Companhia Editora Nacional, 2011.
- CALDEIRA, Jorge. **Noël Rosa: De Costas para o Mar**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. Tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. Tradução da introdução Gênese Andrade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- CANDEAU, Joël. **Memória e Identidade**. Tradução Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.
- CAVALCANTE, Fred Siqueira. **Criatividade Musical: conceitos e práticas**. São Carlos: EdUFSCar, 2009

- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros e Castro. **Carnaval, ritual e arte**. 1. ed. Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras, 2015.
- CAZES, Henrique. **Choro: do quintal ao Municipal**. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- CEREJA, William Roberto; COCHAR, Thereza. **Texto & Interação: uma proposta de produção textual a partir de gêneros e projetos**. São Paulo: Atual, 2009.
- CHADA, Sonia. **A Prática Musical no Culto ao Caboclo nos Candomblés Baianos**. In: Simpósio de Cognição e Artes Musicais, III, 2007, Salvador. **ANAIS [...]**. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 137-144.
- CHADA, Sonia. **Caminhos e Fronteiras da Etnomusicologia**. In: Liliam Barros e Guerreiro do Amaral (Orgs.). **Cadernos do Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia – GPMIA**. V2. Belém: Paka-Tatu, 2011. p. 9-22.
- CHARONE, Neder Roberto. **Voltei com a Estrela** (depoimento). Disponível no Laboratório de Etnomusicologia do PPGARTES – UFPA, 2018.
- CHIAVENATO, José Júlio. **O negro no Brasil**. 1. ed. São Paulo: Cortez Editora, 2012.
- COELHO, Anna Carolina de Abreu. **Barão de Marajó: um intelectual e político entre a Amazônia e a Europa (1855-1906)**. Tese (Doutorado em História Social da Amazônia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2015.
- COSTA, Pedro Paulo Amaral. **Entrevista Pedro Paulo Amaral Costa**. Em 15 de setembro de 2017. Belém do Pará. Disponível no Laboratório de Etnomusicologia do PPGARTES – UFPA.
- DAMATTA, Roberto. **Carnavais, Malandros e Heróis: Para Uma Sociologia do Dilema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DIÁRIO DO PARÁ – CADERNO D, 29/01/1994.
- DIAS, Juliana Maddalena Trifilio; MIRANDA, Sonia Regina. Notas sobre espaço, lugar e identidades territoriais em espaços de formação de professores. **Instrumento: R. Est. Pesq. Educ.**, Juiz de Fora, v. 17, n. 2, jul./dez. 2015, p. 223-236.
- DIAS, Luiz Sergio. Da Revolução de 1930 aos tempos atuais. In: AQUINO, Rubim Santos L. de; DIAS, Luiz Sérgio (Orgs.). **O samba-enredo visita a história do Brasil – O Samba-de-Enredo e os Movimentos Sociais**. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna Ltda, 2009.
- DIAS JUNIOR, José do Espírito Santo. Boi Bumbá em Belém: Uma expressão urbana e popular. **Revista de Estudos Amazônicos**, vol. V, n. 2, 2010, p. 75-103.
- DIAS JUNIOR, José do Espírito Santo. Entre Cabarés e Gafieiras: Um estudo das Representações boemias na periferia de Belém do Pará, 1960-1980. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, XXVI, 2011, São Paulo. **Anais...** São Paulo, julho 2011.
- DICIONÁRIO HOUAISS ILUSTRADO. **Música Popular Brasileira**. Criação e Supervisão Geral: Ricardo Cravo Albin. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006.
- DINIZ, André. **Almanaque do Choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- DINIZ, André. **Almanaque do Samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

DOURADO, Auceia Matos; VARGAS, Maria Augusta Mundim. **Entre Tradições e Traduções: Identidade Territorial nos Assentamentos de Reforma Agrária.** [Artigo]. s. d., p. 1-14. Disponível em: <http://www.geociencias.ufpb.br/posgrad/sernne/artigo9.pdf>.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral.** Tradução Helder Godinho. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: samba e choro. Editor: Marcos Marcondes; Seleção dos verbetes: Zuza Homem de Mello. São Paulo: Art Editora; Publifolha, 2000.

ESPINA BARRIO, Angel B. **Manual de Antropologia Cultural.** Recife: Editora Massangana, 1996.

FARIAS, Júlio Cesar. **Para Tudo Não Se Acabar Na Quarta Feira: a linguagem do samba-enedo.** Rio de Janeiro: Literris Ed., 2002.

FERNANDES, Nelson da Mota. **Escolas de Samba: Sujeitos Celebrantes e Objetos Celebrados.** Rio de Janeiro: Secretarias das Culturas, Departamento Geral de Documentação, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini Aurélio: o dicionário da língua portuguesa.** Curitiba: Positivo, 2010.

FERREIRA, Felipe. **O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FERREIRA, Fernando Carmina. **Entrevista Fernando Carmina Ferreira.** Em 15 de setembro de 2017. Belém do Pará. Disponível no Laboratório de Etnomusicologia do PPGARTES - UFPA.

FOLHA DO NORTE, 7/01/1934.

FOLHA DO NORTE, 21/01/1934.

FUNDAÇÃO PIERRE VERGER. **Biografia: Introdução.** Disponível em: <http://www.pierreverger.org/br/pierre-fatumbi-verger/biografia/biografia.html>. Acesso em: 30 abr. 2018.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Ao som do samba: Uma leitura do Carnaval carioca.** São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2009.

GARCIA, Laury. **Entrevista Laury Garcia - 13 de outubro de 2015.** Belém do Pará. Disponível no Laboratório de Etnomusicologia do PPGARTES - UFPA.

GARCIA, Osvaldo. **Entrevista Osvaldo Garcia.** Em 04 de dezembro de 2015. Belém do Pará. Disponível no Laboratório de Etnomusicologia do PPGARTES - UFPA.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas.** 1. ed. [Reimpr.]. Rio de Janeiro: Editora LTC, 2015.

GOÉS, Marcus. **Carlos Gomes: a força indômita.** Belém: SECULT, 1996.

GUEIROS, Dalva Azevedo. Família e Trabalho Social: intervenções no âmbito do Serviço Social. **Revista Katálysis**, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 126-132, jan./jun. 2010.

GUIMARÃES, Alcyr. **Entrevista Alcyr Guimarães.** Em 28 de fevereiro de 2015. Belém do Pará. Disponível no Laboratório de Etnomusicologia do PPGARTES - UFPA.

GUIMARÃES, Alcyr. **Entrevista Alcyr Guimarães.** Em 30 de março de 2017. Belém do Pará. Disponível no Laboratório de Etnomusicologia do PPGARTES - UFPA.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 12. ed. Tradução Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HURLEY, Jorge. **Belém do Pará sob o domínio português: de 1616 a 1823**. Belém: Oficina Gráfica – Livraria Clássica, 1940.

IKEDA, Alberto. Pesquisa em música popular urbana no Brasil: entre o intrínseco e o extrínseco. *In: CONGRESO LATINOAMERICANO DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL PARA EL ESTUDIO DE LA MUSICA POPULAR, III. Anais...* Bogotá, Colômbia, 2000. Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – IPHAN. **Círio de Nazaré**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2006.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – IPHAN. **Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: partido-alto, samba de terreiro, samba-enredo**. Brasília: IPHAN, 2014.

LANGER, Suzanne K. **Sentimento e forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir de filosofia em nova chave**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução Bernardo Leitão. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

LEVY, Dan Rodrigues. A Mercantilização do Espaço Urbano Amazônico: O caso do Bar do Parque em Belém-Pa. **Revista de Direito Urbanístico, Cidade e Alteridade**, Salvador, v. 4, n. 1, p. 39-58, Jan/Jun. 2018.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a Corpo: estudo das performances brasileiras**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LIRA NETO. **Uma história do samba: as origens**. Vol. I. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

LOBATO, Isabel Mendes dos Santos. **Entrevista Isabel Mendes dos Santos Lobato**. Em 18 de setembro de 2017. Belém do Pará. Disponível no Laboratório de Etnomusicologia do PPGARTES – UFPA.

LOBO, Maria de Nazaré. **Entrevista Maria de Nazaré Lobo**. Em 06 de novembro de 2017. Belém do Pará. Disponível no Laboratório de Etnomusicologia do PPGARTES – UFPA.

LOPES, Josiane. Vygotsky – O teórico social da inteligência. **Nova Escola**, dezembro, 1996, p. 33-38.

LOPES, Nei. **Partido Alto; Samba de bambas**. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Dicionário História Social do Samba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica: uma poética do imaginário**. Belém: Cultural Brasil, 2015.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Entrevista João de Jesus Paes Loureiro**. Em 17 de julho de 2017. Belém do Pará. Disponível no Laboratório de Etnomusicologia do PPGARTES - UFPA.

LYRA, Pedro. **Poema e Letra-de-música: Um confronto entre duas formas de exploração poética das palavras**. 1. ed. Curitiba: CRV, 2010.

- MANITO, João. **Foi no Bairro do Jurunas**. Belém: Editora Bresser Comunicação e Produções Gráficas, 2000.
- MATOS, Cláudia Neiva. **Acertei no milhar: Samba e Malandragem no Tempo de Getúlio**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- MATTOS, Marcelo Badaró. O manifesto comunista no Brasil. **VARIA HISTÓRIA**, Belo Horizonte, n. 22, jan. 2000, p. 170-182.
- MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. **Noël Rosa: uma biografia**. Brasília: Editora Universidade de Brasília: Linha Gráfica Editora, 1990.
- MELLO, Alex Fiúza de. **Para construir uma universidades na Amazônia: realidade e utopia**. Belém: EDUFPA, 2007.
- MERRIAM, Alan, P. **The Anthropology of Music**. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1964.
- MORAES, Eneida. **História do Carnaval Carioca**. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- MOURA, Roberto. **No princípio, era a roda: Um estudo sobre samba, partido alto, e outros pagodes**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- MPP ACÚSTICO – **DAVI MIGUEL**. Programa apresentado por Edgar Proença. Belém: TV Cultura do Pará, 1994.
- MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz Antonio. **Samba de enredo: história e arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- NETTL, Bruno. **The study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concept**. Urbana: University of Illinois, 2005.
- O LIBERAL – CARTAZ, 29/01/1994.
- O LIBERAL – CARTAZ, 19/04/1998.
- OLIVEIRA, Alfredo. **Cabanos & Camaradas**. Belém: Alfredo Oliveira, 2010.
- OLIVEIRA, Alfredo. **Carnaval Paraense**. Belém: SECULT, 2006.
- OLIVEIRA, Alfredo. **Entrevista Alfredo Oliveira**. Em 03 de fevereiro de 2017. Belém do Pará. Disponível no Laboratório de Etnomusicologia do PPGARTES - UFPA.
- OLIVEIRA, Alfredo. **Paranatinga**. Belém: Secretaria de Estado de Cultura, Esporte e Turismo, 1984.
- OLIVEIRA, Alfredo. **Ritmos e Cantares**. Belém: SECULT, 2000.
- OLIVEIRA, Francisco de. A Reconquista da Amazônia. **Novos Estudos CEBRAP**, n. 38, março 1994, p. 3-14.
- OLIVEIRA, José Aldemir de. A margem e o centro na produção do urbano na Amazônia. *In*: SIMONIAN, Lígia T. L. (Org.). **Belém do Pará: História, Cultura e Sociedade**. Belém: Editora do NAEA, 2010.
- PARANHOS, Adalberto. **Os desafinados: Sambas e Bambas no “Estado Novo”**. São Paulo: Intermeios, CNPq, Fapemig, 2015.
- PENTEADO, Antonio Rocha. **Belém do Pará (Estudo de Geografia Urbana) – 1º volume**. Tese apresentada em março de 1966, ao Concurso de Livre-Docência na Cadeira de Geografia do Brasil, da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. Belém: Universidade Federal do Pará, 1968a.

- PENTEADO, Antonio Rocha. **Belém do Pará** (Estudo de Geografia Urbana) – 2º volume. Tese apresentada em março de 1966, ao Concurso de Livre –Docência na Cadeira de Geografia do Brasil, da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. Belém: Universidade Federal do Pará, 1968b.
- PEREIRA, Luiz Guilherme. **Entrevista Luiz Guilherme Pereira**. Em 01 de maio de 2015, Belém do Pará. Disponível no Laboratório de Etnomusicologia do PPGARTES - UFPA.
- PRASS, Luciana. **Saberes Musicais em uma Bateria de Escola de Samba: Uma Etnografia entre os Bambas da Orgia**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2004.
- PROENÇA, Edgar. **Entrevista Edgar Proença**. Em 17 de abril 2015. Belém do Pará. Disponível no Laboratório de Etnomusicologia do PPGARTES-UFPA.
- PROENÇA, Edgar. **Entrevista Edgar Proença**. Em 11 de agosto de 2017. Belém do Pará. Disponível no Laboratório de Etnomusicologia do PPGARTES-UFPA.
- PUGET, Dayse Maria Pamplona. **Amanheceu, Paidégua! O Sonho Cabano Faz Samba de Enredo no Carnaval Paraense**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2016.
- RAYMUNDO, Jackson. **Samba-enredo: a canção de uma arte moderna**. Porto Alegre: Editora Bestiário, 2012.
- REIS, Arthur César Ferreira. **A Amazônia e a cobiça internacional**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- REVISTA LEAL MOREIRA, 5/12/2013.
- RIBEIRO, Krishina Day. **Direitos e necessidades fundamentais na cidade de Belém**. Belém: Editora CESUPA, 2005.
- ROCHA, Samir. Geografia Humanista: História, Conceitos e o uso da Paisagem Percebida Como Perspectiva de Estudo. **RA’EGA**, Curitiba, n. 13, p. 19-27, Editora UFPR, 2007.
- ROCQUE, Carlos. **Antonio Lemos e sua época: história política do Pará**. Belém: Cejup, 1996.
- RODRIGUES, Carmem Izabel. **Vem do bairro do Jurunas: sociabilidade e construção de identidades em espaço urbano**. Belém: Editora do NAEA, 2008.
- RODRIGUES, José Gilson Borges. **Entrevista José Gilson Borges Rodrigues**. Em 2 de fevereiro de 2017. Belém do Pará. Disponível no Laboratório de Etnomusicologia do PPGARTES-UFPA.
- ROZO L., Bernardo. **Ético e Êmico: Insiders e Outsiders, Nós e Eles**. Texto publicado em 29 de agosto de 2006 na página Etnomusicologia: um laboratório em Etnomusicologia da Escola Música da UFBA. Disponível em: <http://etnomusicologia.wikifoundry.com/page/>. Acesso em: 20 abr. 2017.
- SALLES, Vicente. **Marxismo, socialismo e os militantes excluídos**. Belém: Paka-Tatu, 2001.
- SALLES, Vicente. **O negro na formação da sociedade paraense**. Belém: Paka-Tatu, 2015.
- SALLES, Vicente. **O negro no Pará sob o regime da escravidão**. Belém: IAP; Programa Raízes, 2005.

- SAMPAIO, Simaia. **Dificuldades de Aprendizagem**: A psicopedagogia na relação sujeito, família e escola. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Wak, 2011.
- SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente**: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., Ed. UFRJ, 2001.
- SANTA BRIGIDA, Miguel. **O Auto do Círio**: Drama, Fé e Carnaval em Belém do Pará. Organizadores: Miguel Santa Brigida; Waldete Brito e Wlad Lima. Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes/ICA/UFPA, 2014.
- SANTOS, Karina Lobo dos. **Entrevista Karina Lobo dos Santos**. Em 15 de dezembro de 2017. Belém do Pará. Disponível no Laboratório de Etnomusicologia do PPGARTES-UFPA.
- SANTOS, Laymert Garcia dos. Encruzilhada da Política Ambiental Brasileira. *In*: D'INCAO, Maria Angela; SILVEIRA, Isolda Maciel da. (Orgs.). **A Amazônia e a crise da modernização**. Belém: Instituto de Ciências Sociais Aplicadas (ICSA/UFPA); Museu Paraense Emílio Goeldi, 2009.
- SANTOS, Marlene Schlup. Um Olhar Sobre as Praças de Belém: Estética e História no Roteiro dos Coretos. *In*: SIMONIAN, Lígia T. L. (Org.). **Belém do Pará: História, Cultura e Sociedade**. Belém: Editora do NAEA, 2010.
- SANTOS, Raimunda dos. **Entrevista Raimunda dos Santos**. Em 23 de janeiro de 2017. Belém do Pará. Disponível no Laboratório de Etnomusicologia do PPGARTES-UFPA.
- SANTOS, Regina Celi dos. **Entrevista Regina Celi dos Santos**. Em 16 de março de 2015. Belém do Pará. Disponível no Laboratório de Etnomusicologia do PPGARTES-UFPA.
- SANTOS, Regina Celi dos. **Entrevista Regina Celi dos Santos**. Em 23 de janeiro de 2017. Belém do Pará. Disponível no Laboratório de Etnomusicologia do PPGARTES-UFPA.
- SARGES, Maria de Nazaré. **Belém**: Riquezas produzindo a Belle-Époque (1870-1912). Belém-Pará: Paka-Tatu, 2002.
- SEEGER, Anthony. Etnografia da Música. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 17, p. 237-260, 2008.
- SILVA, Ademir Ferreira Dias da (Marcação). **Entrevista Ademir Ferreira Dias da Silva**. Em 23 de março de 2015, Belém do Pará. Disponível no Laboratório de Etnomusicologia do PPGARTES - UFPA.
- SILVA, Admir dos Santos. **Entrevista Admir dos Santos Silva**. Em 28 de janeiro de 2017. Belém do Pará. Disponível no Laboratório de Etnomusicologia do PPGARTES-UFPA.
- SILVA, Manoel Matias Pereira da Silva. **Entrevista Manoel Matias Pereira da Silva**. Em 14 de dezembro de 2017. Belém do Pará. Disponível no Laboratório de Etnomusicologia do PPGARTES-UFPA.
- SILVA, Maria de Fátima. **Entrevista Maria de Fátima da Silva - Fatinha** Em 24 de novembro de 2017. Belém do Pará. Disponível no Laboratório de Etnomusicologia do PPGARTES-UFPA.
- SILVEIRA, Rose. **Histórias Invisíveis do Teatro da Paz**: da construção à primeira reforma Belém do Grão-Pará (1869-1890). Belém: Paka-Tatu, 2010.
- SIQUEIRA, Magno Bissoli. **Samba e Identidade Nacional**: das origens à Era Vargas. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- SOARES, Karol Gillet. **As formas de morar na Belém da Belle-Époque (1870-1910)**. Belém, Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e

Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Belém, 2008.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUSA, Jurandir Brígido de. **Entrevista com Jurandir Brígido de Sousa – Muka**. Em 19 de agosto de 2018. Belém do Pará. Disponível no Laboratório de Etnomusicologia do PPGARTES-UFFPA.

SOUZA, Yuri Prado Brandão de. **Estruturas musicais do samba-enredo**. 348 p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Departamento de Música, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

TAVARES DA COSTA, Victória Ester. Reforma do Bar do Parque em Belém do Pará: dinâmicas de ocupação e repercussão. *In*: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 31. **Anais...** Brasília, 09 a 12 de dezembro de 2018.

THOMPSON, Paul. **A Voz do Passado: História Oral**. Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

TINHORÃO, José Ramos. **Os Sons dos Negros no Brasil: Cantos, danças, folguedos: origens**. São Paulo, Ed. 34, 2008.

VANZELLA, Carla Moreira; BATISTA, Floida M. R. C. A importância dos jogos e brincadeiras na educação infantil. **Revista Eletrônica de Tecnologia**, v. 8, n. 15, 2017. Disponível em: <https://periodicos.utfpr.edu.br/recit/article/view/e-4781/pdf>. Acesso em: 02 jun. 2019.

VIANNA, Hermano. **O mistério do Samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.; UFRJ, 2002.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em Arte**. Campinas, SP: Autores Associados, 2012.