



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
FACULDADE DE HISTÓRIA**

MAURO DE OLIVEIRA TORRES

**ADELRMO MATOS E A CULTURA POPULAR PARAENSE, NO
CONTEXTO DA DITADURA MILITAR NO BRASIL.**

**Belém
2025**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
FACULDADE DE HISTÓRIA**

MAURO DE OLIVEIRA TORRES

**ADELERMO MATOS E A CULTURA POPULAR PARAENSE, NO
CONTEXTO DA DITADURA MILITAR NO BRASIL.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
para obtenção do grau de Bacharel em História.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Maurício Dias da Costa

**Belém
2025**

MAURO DE OLIVEIRA TORRES

**ADELERMO MATOS E A CULTURA POPULAR
PARAENSE, NO CONTEXTO DA DITADURA MILITAR
NO BRASIL.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
para obtenção do grau de Bacharel em História.

Data da Defesa: 04 de Setembro de 2025
Conceito: Excelente.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Maurício Costa
Faculdade de História - UFPA
Orientador

Prof. Dr. Pere Petit
Faculdade de História - UFPA
Membro da Banca

Belém
2025

Uns confiam em carros e outros em cavalos, mas nós faremos menção do nome do Senhor nosso Deus.

Salmos 20:7

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, que me permitiu passar no curso de Bacharelado em História da UFPA, sendo um sonho antigo, somente ele (Deus) e minha família sabem o quão difícil foi chegar até aqui. Agradeço também a toda a minha família; Maria Torres (mãe), Celina Torres (irmã), Analice Torres (irmã) e Maura Torres (irmã gêmea), que me deram todo o apoio que precisava, e em especial a minha mãe que foi minha principal apoiadora, não só nessa caminhada acadêmica mas na vida. E ao meu pai (Lourival Torres), que mesmo não residindo mais com a gente, tem me dado suporte também.

Continuando com os agradecimentos gostaria de citar meu orientador e professor Dr. Maurício Costa que aceitou me orientar logo quando lhe procurei e lhe informei sobre meu projeto. Tendo também muita paciência, pois por vezes, tive que pausar minha pesquisa, seja pela trajetória na própria faculdade, seja pelo meu estágio, ou por questões pessoais, onde minha família passou por perdas irreparáveis, como a de meu tio (Teófilo Gonzaga) que infelizmente veio a falacer de forma precoce.

Agradeço a todos os professores que ajudaram na minha formação, e a todos os amigos e colegas de turma, onde gostaria de destacar as pessoas com quem sempre (ou quase sempre) fiz meus trabalhos, sendo; Aline Nascimento, Ayla Martins, Caroline Barros, Caroline Medeiros e Lucas Gavinho. Também, a Dra. Rosa Arraes e ao Dr. Jonas Arraes pela ajuda prestada nesta pesquisa, as pessoas que entrevistei (Aluizio Freitas e o professor Paulo Corrêa), pois somaram muito no desenvolvimento deste trabalho. E a todos que de alguma forma fizeram parte de minha vida, ajudando a me moldar e ser o que hoje eu sou.

“O amor tem razões que a própria razão desconhece.”
Blaise Pascal (1623-1662).

RESUMO

Este trabalho investiga a trajetória de Adelermo Matos, destacando sua contribuição como músico, educador e agente cultural no Pará, no contexto da ditadura militar. Com base na História Cultural, a pesquisa analisa sua atuação na valorização do folclore amazônico, especialmente por meio da educação musical, e da criação do grupo folclórico. A metodologia emprega fontes diversas, como entrevistas, livros e artigos acadêmicos. Conclui-se que Matos foi figura central na construção da identidade cultural paraense, atuando como mediador entre o popular e o erudito.

Palavras-chave: Adelermo Matos; História Cultural; Música; Folclore; Cultura; Ditadura Militar.

ABSTRACT

This work investigates the trajectory of Adelermo Matos, highlighting his contributions as a musician, educator, and cultural agent in Pará during the military dictatorship. Based on cultural history, the research analyzes his role in promoting Amazonian folklore, especially through music education, and the creation of the folklore group. The methodology uses diverse sources, such as interviews, books, and academic articles. It concludes that Matos was a central figure in the construction of Pará's cultural identity, acting as a mediator between the popular and the erudite.

Keywords: Adelermo Matos; Cultural History; Music; Folklore; Culture; Military Dictatorship.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 A POLÍTICA CULTURAL DURANTE O REGIME MILITAR (1964-1985)	15
3. O MOVIMENTO FOLCÓRICO E OS FOLCLORISTAS (1947-1964).....	22
3.1 O MOVIMENTO FOLCLÓRICO E A SUA ATUAÇÃO	25
4 ADELERMO MATOS E OS FOLCLORISTAS REGIONAIS	29
4.1 DITADURA MILITAR NO PARÁ	29
4.1.2 ADELERMO MATOS.....	30
4.1.3 ADELERMO E A QUESTÃO FOLCLÓRICA	34
4.1.4 OS FOLCLORISTAS E O PARÁ.....	35
4.1.5 CONTEXTO DA MÚSICA POPULAR PARAENSE	38
4.1.6 A PROBLEMÁTICA FOLCLÓRICA	40
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	44
6 REFERÊNCIAS	50
7 ANEXOS	53

INTRODUÇÃO

Quando falamos em cultura, as pessoas têm noções e ou conceitos pré-definidos, podendo ocorrer divergências conceituais sobre o tema. Isso se dá por diversos fatores, como por exemplo; nacionalidade, religião, diferentes informações sobre o tema, classe social, interesses políticos, dentre outras questões. De início traremos um resumo sobre o conceito de cultura do Dicionário Online de Português (DICIO)¹, segundo este, cultura é: (substantivo feminino). Conjunto das estruturas sociais, religiosas etc., das manifestações intelectuais, artísticas etc., que caracteriza uma sociedade, diferenciando-a de outras: a cultura inca; a cultura helenística. [Sociologia] Normas de comportamento, saberes, hábitos ou crenças que diferenciam um grupo de outro: provêm de culturas distintas.

O termo CULTURA não manteve o significado original, sendo modificado no decorrer do tempo, por diversas culturas (povos, sociedades), recebendo atenção especial de algumas áreas do conhecimento como por exemplo as Ciências Sociais (Sociologia e Antropologia) e posteriormente a História.

O termo remonta ao século XIII, de origem latina, advindo da palavra Cultura que deriva do verbo “colere” (cultivar, cuidar), (EAGLETON, 2005)². Passando no século XVI a significar competência intelectual. Surgindo no século XVII ramificações do termo como “cultura das artes”, “cultura das ciências”, dentre outras. Também poderia significar modo de ser de povos rurais, como na vertente alemã do termo (kultur). Mas para chegarmos ao conceito atual de cultura, não poderíamos deixar de citar as antigas civilizações da Grécia e de Roma, que tiveram fundamental importância para as civilizações modernas, influenciando as artes, a filosofia, a política e a literatura. Na Europa do século XVIII (no contexto do Iluminismo) o termo cultura se confunde com o termo civilização, surgindo uma “hierarquia cultural”, onde a elite era portadora de uma cultura erudita, “superior” e “desenvolvida”, enquanto o restante da população (a grande maioria pobre) de uma “cultura popular” vista com desdém.

Na França e na Inglaterra, os usos das palavras "cultura" e "civilização" se sobrepuseram: ambas foram, progressivamente, sendo usadas para descrever um processo geral de desenvolvimento urbano, de tonar-se "culto" ou "civilizado". (THOMPSON, 1995).

¹ Dicio: Dicionário Online de Português. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/cultura/>

² EAGLETON, Terry. A ideia de cultura. São Paulo: Editora da Unesp, 2005.

Só para basear futuras pesquisas sobre a temática folclórica e cultural, discorreremos alguns nomes que podem ajudar na pesquisa, enriquecendo sua historiografia. Como por exemplo; Peter Burke, relações entre cultura elitista e popular, Jacob Burckhardt (1818–1897), considerado um dos fundadores da História Cultural, Hayden White (1928–2018), História como forma de Narrativa, Simon Schama (Visualidade e Cultura Material), E. P. Thompson (1924-1993) Consciência de Classe e Relações Culturais de Produção, Eric Hobsbawm (História Marxista dentro do viés cultural), Christopher Hill, Revolução Inglesa do século XVII, onde analisou o papel da religião e das classes sociais na sociedade, Pierre Nora (1939–2025) História e Memória, Roger Chartier (Práticas e Representações), Lynn Hunt (Gênero e Cultura), Michel de Certeau (1925-1986), História do Cotidiano. No Brasil poderíamos citar; Gilberto Freyre (1900-1987), História Social e mestiçagem, Luís da Câmara Cascudo (1898-1986), folclorista assim como Sílvio Romero, Amadeu Amaral e Mário de Andrade (vale destacar que não fizeram uma “História Cultural”, mas foram precursores nas pesquisas folclóricas, no contexto que estamos abordando, Renato Ortiz (Dominação Simbólica e Globalização), Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982), Formação da Identidade Nacional, Lília Schwarcz, História e Cultura sob a perspectiva racial, José D’Assunção Barros, que faz um apanhado geral sobre a História Cultural no século XX, Florestan Fernandes (1920-1995), Folclore como um fenômeno Social, Laura de Mello e Souza (História Colonial e Mentalidades), Ronaldo Vainfas (Mentalidades e Micro-História), Emília Viotti da Costa (Marxismo e Colônia), dentre outros.

Depois de apresentarmos alguns dos principais nomes da História Cultural, iremos fazer um breve contexto histórico sobre a Cultura no Brasil, que pode ser observada desde os tempos do Brasil Colônia, passando pelo Império, e pela República, chegando aos dias atuais.

A Cultura no Brasil Colônia (1530-1822) foi marcada por alguns agentes sociais tendo a Igreja Católica como sua precursora, junto às elites de cada região, que mantinham o controle cultural sobre a população. Contudo, indígenas e africanos escravizados também ajudaram a moldar uma cultura rica e miscigenada, gerando com isso conflitos, processos de resistências e adaptações. Nossa abordagem inicial se distancia do nosso objeto de estudo pois segundo Gramsci; “Não é suficiente conhecer o conjunto das relações enquanto existem em um dado momento como um dado sistema, mas importa conhecê-los geneticamente, em seu movimento de formação, já que todo indivíduo é não somente a síntese das relações existentes, mas também da história destas

relações, isto é, o resumo de todo o passado.” (GRAMSCI, 1995)³.

Do Brasil Colônia para o Brasil Império (1822-1889), poderíamos destacar o mecenato de Dom Pedro II. A historiadora e antropóloga Lilia Moritz Schwarcz, ressalta que o período Imperial é marcado pela formação da identidade nacional e pelas relações raciais. Devido ao processo nada popular, a Independência brasileira criou um Estado, mas não uma Nação, tendo bases elitistas seguindo um padrão europeu.

Com relação a Cultura nesse período, Dom Pedro II destacou-se no Segundo Império do Brasil (1831-1889), por se voltar para as artes e a cultura, sendo considerado por muitos como um grande mecenas brasileiro. Seu governo foi marcado pelo financiamento de novos artistas que seguiriam uma tendência europeia do final do século XVIII, chegando ao Brasil no começo do século XIX; o chamado ROMANTISMO, onde se destacavam o Nacionalismo e o Ufanismo. Neste período surgiram vários artistas, como por exemplo, na pintura; Pedro Américo e Debret, na literatura o indígena ganha uma conotação positiva, onde destacam-se os escritores Machado de Assis e Gonçalves de Magalhães, dentre outros, na música o grande destaque dava-se para Carlos Gomes. Lilia Moritz Schwarcz em seu livro: *As Barbas do Imperador*⁴ ressalta a criação do IHGB (1838) pelo então imperador Dom Pedro II, como ponto fulcral no apoio as artes e a busca pelo ideário nacionalista.

Findado o Império, chegamos na Primeira República (1889-1930), onde vemos um período marcado por grandes transformações urbanas, surgiram novas expressões artísticas e culturais, que buscavam o ideário nacionalista. Como as bases nacionais foram traçadas por contradições e desigualdades sociais, a maior parte da população que vivia no meio rural foi obrigada a migrar para os grandes centros, ocasionando com isso o chamado êxodo rural, que superlotava as cidades criando ambientes inóspitos para a maior parte da população, poderíamos citar o livro "O Cortiço" de Aluísio Azevedo como exemplo. As representações da cultura popular como o Samba e o Maxixe começam a ganhar força nesse período também.

Saindo da Primeira República chegamos na chamada Era Vargas (1930-1945), período em que Getúlio Vargas governou de forma centralizadora. Sendo dividida em três fases; Governo Provisório (1930-1934), Governo Constitucional (1934-1937) e Estado

³ GRAMSCI, Antonio. *Concepção Dialética da História*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira – 10. ed., 1995.

⁴ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Novo (1937-1945). A cultura foi tratada com seriedade por Vargas, pois através dela, procurava alcançar os ideários nacionalistas. Buscou através da Cultura uma identidade nacional unificada, usando o Samba e o Futebol como grandes símbolos nacionais. Em adendo podemos citar, que no período do Estado Novo ocorreu tanto a censura, como o financiamento para a produção artística e cultural no Brasil alinhada à ideologia do Estado.

Com o fim do Estado Novo, começa a Quarta República do Brasil (República Populista), onde novos presidentes são eleitos; Eurico Gaspar Dutra (1946-1951), Getúlio Vargas (1951-1954), Café Filho (1954-1955), Carlos Luz (1955), Nereu Ramos (1955-1956), Juscelino Kubitschek (1956-1961), Jânio Quadros (1961), Ranieri Mazzilli (1961), João Goulart (1961-1964) conhecido como Jango. Com destaque para o retorno de Vargas em 1951 e o governo de Jango que sofreu o Golpe Militar de 64.

Segundo Marcos Napolitano, os militares apontavam o governo de João Goulart como fraco, sem rumo, sem perspectiva econômica e com tendências ao comunismo. O mundo vivia a chamada Guerra Fria, o que ocasionou tensões internacionais, que repercutiram no Brasil, então Jango foi deposto, e uma junta militar sobe ao poder. Marcos Napolitano destaca; “Treze dias depois de declarada vaga a presidência da República foi eleito de maneira indireta o general Humberto de Alencar Castelo Branco (1964/1967). A partir daí, a Ditadura Militar estender-se-ia por 21 anos, tendo mais quatro outros presidentes-ditadores, os militares: Artur da Costa e Silva (1967/1969), Emílio Garrastazu Médici (1969/1974), Ernesto Beckmann Geisel (1974/1979) e João Baptista de Oliveira Figueiredo (1979/1985)” (Napolitano, 2014)⁵.

A presente pesquisa se justifica pela relevância de Adelermo Matos como figura importante na preservação e difusão da cultura popular paraense⁶. Ao investigar sua autobiografia e o envolvimento com o movimento folclórico, busca-se compreender como indivíduos atuam como agentes culturais na construção da memória coletiva e na valorização das tradições regionais. A abordagem se insere no campo da História Cultural, contribuindo para o reconhecimento de práticas e sujeitos historicamente marginalizados pela historiografia. Esta pesquisa buscará responder a seguinte questão: de que forma os ensinamentos folclóricos de Adelermo refletiam as ideologias do regime? Seria

⁵ NAPOLITANO, Marcos. 1964: história do regime militar brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014.

⁶ Apesar de sua significativa atuação no cenário artístico e cultural do Pará, há ainda uma carência de estudos acadêmicos sobre sua trajetória.

um ensino “alienado” ou serviria para a formação de jovens cidadãos? Tendo como objetivo geral a análise da trajetória de Adelermo Matos e sua contribuição para a cultura popular paraense, e como objetivos específicos analisar a autobiografia de Adelermo Matos, destacando sua formação e atuação cultural, assim como refletir sobre a importância de sua atuação para a identidade cultural do Pará e também contextualizar suas ações dentro da História Cultural do Brasil.

Esta pesquisa será desenvolvida a partir de uma abordagem qualitativa, com base na História Cultural. Será utilizada a metodologia da pesquisa bibliográfica e documental, buscando fontes primárias e secundárias sobre Adelermo Matos e o Movimento Folclórico no Pará e no Brasil. A pesquisa envolverá: levantamento de obras acadêmicas, livros, entrevistas etc, análise de registros audiovisuais, relacionados à atuação de Matos, diálogo com autores da História Cultural como Thompson, Renato Ortiz, Vicente Salles dentre outros. A proposta é compreender a atuação de Adelermo Matos dentro de seu contexto histórico, considerando as dinâmicas sociais e culturais que influenciaram e foram influenciadas por sua prática artística.

A pesquisa oral é fundamental para a análise da História Cultural, pois se fundamenta na principal característica das tradições populares; a oralidade. De início traçamos uma determinada quantidade de pessoas para entrevistarmos, contudo, assim como qualquer outro tipo de pesquisa, ficamos à mercê de circunstâncias adversas, que por fim, direcionaram o caminho tanto das pessoas que seriam entrevistadas como o teor das entrevistas. E para não estender ainda mais este trabalho optamos por trabalhar somente com duas entrevistas, sendo a primeira, feita de forma oral e escrita, e a segunda sendo gravada e fotografada, para obtermos formas de análises diversificadas. A primeira entrevista foi realizada no dia 07/08/2025, pela parte da noite, sendo o entrevistado o agente cultural Aluizio Freitas, e a segunda entrevista foi com o professor da rede pública de ensino Paulo Maués Corrêa, realizada no dia 19/08/2025, pela parte da manhã. As entrevistas tiveram um teor bem objetivo ao que tange a Cultura e o Folclore, que por serem temas abrangentes, optamos por fazer um recorte específico, onde delimitamos os temas sobre a influência de Adelermo Matos. Para ambos os entrevistados foram feitas basicamente as mesmas questões, para uma elucidação prática entrelaçaremos as entrevistas a fim de sermos objetivos.

Aluizio Costa Freitas, funcionário público da rede municipal é um agente cultural atuante no bairro de Canudos e adjacências, com diversos projetos de cunho pessoal e em convênio com algumas entidades como por exemplo a Igreja Católica, onde realiza um

trabalho importante junto aos jovens de comunidades periféricas. Em 1985 fez parte de um grupo folclórico da Aldeia (Comunidade Eclesiástica de Base) ligada a Igreja Santo Agostinho, que até 1990 era nomeado como JUFRAM (Juventude Unida na Francisco Monteiro), localizado no Bairro de Canudos em Belém. Aluizio relata que o grupo folclórico usava o LP do GRUPO FOLCÓRICO DO PARÁ (do maestro Adelermo Matos), a finalidade do grupo era atrair os jovens através do folclore. Aluizio também atuou em outras áreas artísticas como o teatro e a criação (conjunta com Daniel Miranda, Douglas Júnior e outras pessoas da Comunidade) do BOI CATIGURIA em 2018.

O trabalho com o teatro foi sendo realizado durante anos (e continua), o primeiro nome do grupo de teatro foi ALDEART (Aldeia e Arte) mudando depois para ALDEATO (Aldeia e Ato, este no sentido de cena). Teve contato com a cultura desde cedo, e por onde passava fazia parte de projetos culturais como o de Icoaraci, onde estava a frente das PASTORINHAS e do BOI PARAENSE, tendo este último encerrado suas atividades em 2005. Em 2011 cria o BOI NONÔ (para a terceira idade) e na Pedreira o Boi Alegria (também da terceira idade). Na Aldeia Aluizio também criara um grupo de melodrama para os jovens, a SEMANA DO FOLCLORE (falando de visagens), o Projeto TU NEM SABE, MAS EU VOU TE CONTAR (sobre visagens e assombrações), tendo a maior parte de seus trabalhos inspirados em Walcir Monteiro, poeta paraense (1940-2019), cuja maior obra foi o livro VISAGENS E ASSOMBRAÇÕES DE BELÉM.

Prosseguindo com seus projetos temos um de contação de histórias, um projeto de teatro com o nome MINHA VIZINHA É UMA MATINTA (2009 ou 2010), e a PAIXÃO DE CRISTO em canudos. Na entrevista o entrevistado ressalta a questão do BOI CATIGURIA, criado em 2018, depois de algumas oficinas de dança, melodrama (teatro), cantorias, percussão e artesanato.

Paulo Maués Corrêa tem vários projetos na área, livros publicados, desde 1999. No Colégio Augusto Meira o professor faz diversos projetos com jovens, onde tem dois livros publicados em parcerias com os alunos, sendo o livro: 8 Lendas Paraenses (lançado em 2024): com textos e ilustrações dos alunos falando sobre lendas do estado (memórias familiares) patrocinado pelo estado, e em junho de 2025 lançou o livro: Lendas e Assombrações (com recursos próprios) na editora Paka-Tatu, contendo 19 textos com ilustrações.

A POLÍTICA CULTURAL DURANTE O REGIME MILITAR (1964-1985)

Ao começarmos nosso trabalho, fizemos um apanhado geral sobre o conceito de Cultura, contextualizado em períodos históricos. Para adentrarmos nesta seção, nos debruçaremos sobre um período específico, que foi o da Ditadura Militar no Brasil de 1964. Contudo, devido à complexidade desta análise, precisaremos abarcar outros períodos mesmo que de forma sucinta.

Com a queda de João Belchior Marques Goulart (1919-1976), mais conhecido como Jango (sendo o 24º presidente do Brasil), em 1964 é instaurada uma ditadura militar no país. De início os militares tinham uma política voltada para a recuperação da fragilizada economia, contudo a questão cultural não passara despercebida, e mesmo com altos e baixos, se torna uma questão de suma importância, tanto para auxiliar na construção de uma identidade nacional, tentando impedir insurgências, como para mostrar a “boa vontade” dos militares em fazer uma reabertura (política) “pacífica” (controlada).

Atualmente vários autores⁷ abordam a questão cultural no período da Ditadura Militar de 64, e mediante as diversas leituras as quais tive acesso, decidi optar (por questões didáticas) em fazer uma abordagem direta ao regime militar, no quesito das Políticas Culturais, para depois adentrarmos ao contexto histórico dos folcloristas que antecede esse dado recorte temporal.

Segundo Vanderli Silva⁸ em sua dissertação de mestrado em Sociologia - USP (2001)⁹, antes de eclodir a Ditadura militar havia uma intensa agitação cultural no Brasil; no cinema, no teatro, na música popular e na literatura, onde ocorreram grandes transformações; a chamada arte engajada, tendo um teor político esquerdista (Silva, 2001). A autora destaca os grandes festivais onde os artistas buscavam através de sua arte despertar no povo um sentimento de revolução (dando destaque a Jovem Guarda e ao Tropicalismo). Vale aqui destacar que todos (de esquerda e “direita”) tinham algo em comum; criar uma identidade nacional, que fosse homogênea.

Não nos debruçaremos sobre a Ditadura Militar em si, pois esse não é o teor de nossa pesquisa, portanto, o emaranhado de fatos ocorridos nesse período, não irão aparecer nesta pesquisa, podendo no máximo contar com alguns recortes que ajudam a entender o contexto cultural vigente.

⁷ Artistas como Geraldo Vandré, Caetano Veloso, dentre outros. Autores como Regina Dalcastagné, Luciano Martins, Carlos Fico, e alguns autores abordados nesta pesquisa como; Luís Vilhena, Bernardo Mesquita, Edison Silva e Tony Costa.

⁸ Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (USP).

⁹ A construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas (1974-1978).

Para conter os “avanços dos ideais comunistas”, uma série de ATOS INSTITUCIONAIS entraram em vigor, chegando em um total de 17. O grande destaque dá-se para o AI-5 (Ato Institucional nº 5), de 13 de dezembro de 1968 (sob o governo de Arthur Costa e Silva), dando plenos poderes aos militares, legalizando a censura e a perseguição em larga escala.

Para Natalia Fernandes¹⁰ e Vanderli Silva este período (Regime Militar), foi marcado por incongruências significativas no aspecto cultural, pois os governos militares, assim como impuseram censura e perseguiram intelectuais (de esquerda), também impulsionaram a cultura, através de uma Política Cultural voltada para criação de uma identidade nacional, onde o ideário purista (salvaguarda de tradições que seriam consideradas “intocadas” pela modernidade) se torna o cerne da questão. Em adendo, é interessante observar que mesmo com uma política onde o “tradicional” era muito valorizado, o regime foi um dos principais responsáveis, pela cultura ter se tornado um “bem de consumo” em escala “industrial”, pois investira pesado em vários setores, como por exemplo, o cinema e o turismo.

Fernandes ressalta que todo esse planejamento cultural se solidifica com a criação do Conselho Federal de Cultura em 1966 (CFC), no governo do Marechal Humberto de Alencar Castello Branco. Vale destacar, segundo Mônica Silva¹¹ que o CFC, não foi o primeiro órgão criado para auxiliar a questão cultural no Brasil. Antes da instauração do Regime (militar), em 1947 é criada a Comissão Nacional de Folclore (CNFL) por Renato Almeida (folclorista), no governo de Eurico Gaspar Dutra. Órgão que era ligado a UNESCO e ao Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC).

A CNFL auxiliou a criação de comissões regionais, onde intelectuais de todas as regiões do Brasil discutiram os rumos culturais do país. A preocupação em institucionalizar a cultura fica ainda mais evidente quando em 1958, no governo de Juscelino Kubitschek, é criada a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB), que coexistiu com a CNFL. Segundo Mônica Silva, na década de 1960 a CDFB, foi fundamental para o movimento folclorista pois, além de incentivar as pesquisas folclóricas e fazer convênios com museus, ela também ajudou a criar a Revista Brasileira de Folclore (RBF). Natalia Fernandes ressalta que a criação do CFC em 1966 deixara

¹⁰ Departamento de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM) – Uberaba – Brasil – natmorato@gmail.com

¹¹ Doutora em História pela Universidade de Brasília e Professora do Departamento de Metodologia de Ensino/CED da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

evidente o tripé político que o Estado tomara para a questão cultural, sendo; a Censura (para os classificados como comunistas), os Investimentos para modernizar o país, através de infraestrutura e da telecomunicação, o que consolidou a indústria cultural no Brasil e a Criação de Órgãos Governamentais que tonaram a cultura, uma questão de Estado (institucional).

Para endossar a questão das disputas do poder sobre a cultura, durante o Regime Militar, poderíamos citar Thompson e Foucault. Não há nenhuma obra específica de Thompson que cita a relação entre poder e cultura, porém podemos observar algumas análises em obras como *A Formação da Classe Operária Inglesa* (onde podemos ver como a consciência de classe e a resistência ao poder é moldada pela cultura) e *Miriades por toda a eternidade* (como as relações pessoais moldam a relação com o poder vigente) de forma geral podemos dizer que para Thompson a relação entre cultura e poder ocorre entre as classes, tendo a classe dominante o usufruto da cultura para legitimar o seu domínio sobre a classe dominada, Thompson também defendia a capacidade de resistência e transformação da cultura popular. Já Foucault em algumas obras como *Microfísica do Poder* e *Vigiar e Punir*, podemos ver tais questões. Podemos resumir então que para Foucault o poder não era simplesmente uma força repressiva, o entende como algo que produz e constrói saberes e práticas, o que ajuda a moldar a cultura. Então o Estado durante a Ditadura Militar (1964-1985), mesmo que tenha usado a cultura para legitimar os seus atos (ações) mais repressivos(as), também foi importante para moldar e solidificar a Política Cultural do país.

Já sabemos que o Governo militar estava empenhado na questão cultural, porém isso não impediu que houvesse embates políticos nesse quesito. Ana Soares (Soares, 2011)¹² destaca que em 1973 durante o governo de Médici (1969-1974) é apresentado um documento que tinha por título; *Diretrizes Para Uma Política Nacional de Cultura*, tendo este causado imbróglis políticos, pois segundo Soares, criara uma insatisfação no Ministério da Educação e Cultura (MEC - 1953, antigo Ministério da Educação e Saúde Pública, criado ainda no governo Vargas em 1930)¹³, pois ele sugeria a criação de um Ministério próprio para a Cultura (o que só acontecera em 15 de março de 1985, no

¹² Mestre em História Social da Cultura pela PUC-Rio; pesquisadora (bolsista) do Iphan e professora tutora do Curso de História a Distância da PUC-Rio (atuando no pólo de Fortaleza-CE). E-mail: manalorym@gmail.com

¹³ Disponível em: <https://portal.mec.gov.br/escola-de-gestores-da-educacao-basica/97-conhecaomec-1447013193/omec-1749236901/2-historia#:~:text=O%20Minist%C3%A9rio%20da%20Educa%C3%A7%C3%A3o%20foi,de%20Get%C3%BAlio%20Vargas%20ao%20poder.>

governo de José Sarney, sendo conhecido como MINC)¹⁴. Um segundo documento é criado em 1975 (Política Nacional de Cultura) que criara a FUNARTE (Fundação Nacional de Artes) no mesmo ano.

As políticas culturais da ditadura Militar, foram bem intensas durante o governo de Emílio Garrastazu Médici, que durou de 1969 até 1974 (sendo também durante o governo de Geisel, onde a cultura teve grandes investimentos). Médici era da chamada “linha dura” do regime, um grupo de militares tradicionais. Seu governo foi marcado por intensas repressões políticas e pela censura, mas também pelo grande investimento na infraestrutura cultural. Dentro desse contexto a concepção do CFC, (e do Estado), era destacar a Educação e a Cultura como elementos cruciais na formação do “povo brasileiro”, tendo um forte apelo ao passado, e cunho conservador, segundo aponta Quintela (QUINTELLA, 1984). Mônica Silva destaca que o Golpe Militar de 64, criara uma atmosfera não de ruptura com o passado tradicional mais de uma continuidade, referenciando as políticas culturais desde o Estado Novo. Sobre a Política Cultural no Regime Militar poderíamos citar o sociólogo Gabriel Cohn. Segundo Cohn:

A busca de uma política nacional de cultura realmente existe nessa fase crucial dos anos 70, e seu objetivo era bem definido: a codificação do controle sobre o processo cultural. [...] O regime pós-AI-5 pode não ter logrado alcançar a hegemonia cultural, mas certamente a buscou e lhe deu importância, à sua maneira. Resta então ver como os principais documentos produzidos na época indicam isso (Cohn, 1984: 88).

Segundo Silva, foi na gestão de Jarbas Passarinho¹⁵ no MEC em 1969 (Governo de Médici), que o CFC passou a elaborar as diretrizes para uma política nacional de cultura, pois preocupava-se com as influências estrangeiras aqui no país, visando a preservação da personalidade brasileira e a segurança nacional. A autora ressalta que nesse período as políticas culturais ainda eram voltadas para a cultura material, tendo no patrimônio físico sua base de atuação, então em 1975 a Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN) se transforma no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)¹⁶.

[...] a gestão Passarinho ficou muito mais marcada pela expansão descomunal

¹⁴ Ver Gabriel Cohn, artigo; A concepção oficial da política cultural nos anos 70.

¹⁵ Jarbas Gonçalves Passarinho (1920-2016).

¹⁶ O IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) tem a função de preservar e promover o patrimônio cultural brasileiro, tanto material quanto imaterial, assegurando sua permanência para as gerações presentes e futuras.

do ensino superior e por outras medidas na frente educacional do que por empreendimentos inovadores na área cultural. No entender de vários administradores culturais atuantes na década de 70, “foi um período de aquecimento de motores, de início de decolagem” (Miceli, 1984: 56).

Ana Soares aponta que na gestão do ministro da Educação e Cultura Ney Braga (no governo de Geisel - 1974/1979) foi aprovada a Primeira Política Nacional de Cultura (PNC), entrando em vigor em 1976, vale destacar que em 1973 fora criado o PAC (Programa de Ação Cultural) que era um dos mecanismos do Governo para apoiar a produção artística e cultural. Formalmente o PAC deveria cumprir três objetivos primordiais, quais sejam: a preservação do patrimônio histórico e artístico, o incentivo à criatividade e à difusão das atividades artístico-culturais, e a capacitação de recursos humanos (Miceli, 1984: 56). Com a promulgação da PNC o DAC (Departamento de Assuntos Culturais) ganha mais independência. Vale destacar aqui, que o DAC, fora criado desde o primeiro governo militar de Castelo Branco, que assume em 1964.

Em 1975 é criado o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), que ficara responsável por gerir o conceito de patrimônio cultural. Houve então uma abertura no conceito de cultura, ampliando o seu “leque” classificatório. Neste contexto são criados outros órgãos como a Embrafilme¹⁷ e a Funarte¹⁸. Ainda nesse período é reinstituída a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB) (pausada no início do Regime), que posteriormente é transformada em Instituto do Folclore Brasileiro em 1978, vinculado à Funarte. Sobre o governo de Geisel, Miceli destaca:

O sentimento de poderem enfim não apenas expressar suas reivindicações, mas inclusive contribuir diretamente para a fixação de diretrizes da política governamental em suas áreas de atuação contribuiu, por exemplo, para a adesão extensiva do pessoal do “cinema novo” ao projeto geiselista de “abertura”. Outros grupos de intelectuais e artistas vieram se juntar às manifestações de reconhecimento aos gestos de aproximação governamental, que se traduziam em concessões generosas ao orçamento das instituições culturais públicas e na ampliação do mercado de trabalho do qual dependem esses setores (Miceli, 1984: 65-66).

Nesse contexto histórico, entendemos que os grandes investimentos no setor da cultura ocorreram no recorte temporal que vai de 1964 até 1979, pois em 79 assume João Baptista de Oliveira Figueiredo (1979/1985), o último presidente da ditadura. Sua

¹⁷ Empresa Brasileira de Filmes.

¹⁸ Fundação Nacional de Artes.

principal função era garantir uma reabertura lenta e gradual, por isso manteve o controle sobre a produção cultural, por meio da censura, tanto na música, como no cinema, no teatro e na literatura, onde despontava um número crescente de artistas insatisfeitos com o regime.

Destacamos as décadas de 60 e 70 como um período de forte transição e imposição do Estado, pois a cultura disseminada até o presente momento era vista como perigosa, e sob a tutela dos militares foi construído pelos agentes do Estado, um projeto de hegemonia, através do papel pedagógico da cultura e da propaganda principalmente vinculada à televisão.

Sobre a hegemonia construída pelo setor militar nesse contexto, podemos entender que era a forma como o Estado justificara as suas ações repressivas, no intuito de receber a aceitação popular, que através das políticas culturais quisera moldar a forma como o Regime deveria ser visto.

Gramsci considerava a ação hegemônica fundamental para que qualquer governo tivesse um poder duradouro. A busca pela hegemonia era o principal objetivo do Estado, e vemos isso não só durante o Regime de 64, como em outros contextos históricos, por exemplo no Estado Novo, onde a propaganda se tornara símbolo da autoridade varguista.

Para Gramsci, a hegemonia seria algo bem complexo envolvendo liderança cultural, moral e intelectual de uma classe sobre outras, não somente do aspecto coercitivo mais do “enquadramento” político-social, moldando valores e práticas culturais.

Embora os presidentes militares do Regime de 64, tenham seguido diretrizes pré-estabelecidas pela Escola Superior de Guerra (ESG), divergências políticas tornaram-se comuns nesse período, mostrando que havia rupturas na forma como alguns generais enxergavam os rumos para o Brasil, e foi através da Educação e Cultura, que encontraram os meios mais eficientes para conter insurgências e controlar a reabertura política no país.

Assim como falamos de Hegemonia no sentido amplo de dominação (entendemos aqui como uma busca intensa do Estado para alcançá-la), podemos falar também na Crise da Hegemonia, que ocorre quando o grupo dominante perde o apoio popular. E assim se escrevem as últimas páginas do Regime Militar no governo, pois diante das tensões crescentes, advindos de vários setores, onde o meio cultural foi um dos mais ativos (na busca pela reabertura política), os militares deixam o poder em 15 de março de 1985, quando José Sarney assume a presidência da República, pondo fim a um período de 21 anos de ditadura.

Na próxima seção, iniciaremos as discursões sobre o Movimento Folclórico e os

folcloristas, para adiante podermos falar sobre o maestro e professor Adelermo Matos, figura importante para o movimento folclórico em Belém e um dos percussores dos Grupos Folclóricos da cidade.

O MOVIMENTO FOLCÓRICO E OS FOLCLORISTAS (1947-1964)

Nesta segunda seção daremos continuidade a lógica estrutural deste trabalho, onde partimos de um contexto mais geral, até abordamos o objeto de análise da seção, assim sendo, começaremos este tópico pelos elementos conceituais, neste caso o conceito de Folclore, depois partiremos para o contexto histórico sobre o folclorismo no Brasil, onde nosso objetivo é analisar o chamado movimento folclórico, que começa no governo de Eurico Gaspar Dutra em 1947 (sendo o primeiro presidente da 4ª República do Brasil, conhecida como Populista) e estender-se-ia até 1964 com o golpe militar, onde ganha nova “roupagem”.

As leituras feitas até aqui mostraram-me quão extensa e complexa é a pesquisa folclórica, pois não se limita, pelo contrário se expande sofrendo processos heterogêneos, abarcando diversos conceitos, mesclando-se e confundindo-se muitas vezes com a Cultura, no entanto ambas são diferentes (em março de 2005 minha irmã (Maura Torres) e eu (Mauro Torres) decidimos entrar em um grupo folcórico (grupo folclórico Cheiro do Pará, do Colégio Augusto Meira), não imaginávamos quão rica é a nossa cultura, e também complexa). Nesta seção abordaremos além das questões já mencionadas, conceitos paralelos ao folclore como por exemplo, o Fato Folclórico, a Cultura Popular e a História Cultural, ambos são objetos de amplas pesquisas, o que nos limita a apenas conceituá-los de forma resumida, para uma elucidação objetiva de nossa análise.

Para começarmos, gostaria de deixar bem claro que Cultura é diferente de Folclore, tanto na origem do termo (vimos isso no início do nosso trabalho), como pela sua representação. O Folclore é uma parte que está inserida dentro do conceito de Cultura, e abarca lendas, mitos, tradições, crenças, músicas e danças, perpassando gerações, normalmente de forma oral. Já a Cultura é um termo mais amplo que diz respeito às artes, a língua, a religião, a filosofia dentre outras, ou seja, é o conjunto total que representa a forma de vida de uma sociedade, e o Folclore representaria a sua identidade cultural.

O termo Folclore, segundo Luís Vilhena (Vilhena, 1995)¹⁹ e Carlos Brandão

¹⁹ VILHENA, Luís Rodolfo da Paixão. Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da UFRJ. Rio de Janeiro, 1995. 453p.

(Brandão, 1984)²⁰ foi cunhado pela primeira vez, em 22 de agosto de 1846, em uma carta do arqueólogo Ambrose Merton, pseudônimo de William Thoms, endereçada à revista londrina “The Atheneum”. O termo aparece para abarcar todas as tradições populares, onde Thoms utilizou a combinação de dois termos em inglês “folk” (povo) e “lore” (saber, cultura) para criar o “folklore” (conhecimento popular). Porém o termo só ganha relevância em 1878 quando Thoms cria a *Folklore Society*, onde o folclore começa a ser considerado uma ciência (Ortiz, 1992). O termo na verdade trata-se de um neologismo, segundo Vilhena;

Porém, o próprio texto de Thoms reconhece que o novo termo vinha em substituição a outros — “antiguidades populares”, “literatura popular” — que identificavam a prática de recolher as tradições preservadas pela transmissão oral entre os camponeses. (Vilhena, 1995: 05).

Em resumo folclore (do termo inglês folklore) seria a cultura original de um povo, sendo costumes populares, e tradições que perpassam gerações, normalmente de forma oral. Como a carta de Thoms foi publicada em 22 de agosto, essa data é considerada o dia internacional do folclore, sendo que no Brasil, a data foi instituída pelo Regime Militar, durante o governo do presidente Castelo Branco (1964/1967).

Para fazermos um contexto geral, podemos afirmar; não foi Thoms que começou essa busca pelas práticas e saberes populares, esse “costume” é datado desde o final do século XVIII, quando estudiosos começaram a pesquisar sobre a cultura popular (que era oposta a chamada cultura erudita). Por exemplo na Alemanha os irmãos Jacob Ludwig Carl Grimm (1785-1863) e Wilhelm Carl Grimm (1786-1859), mais conhecidos como Os Irmãos Grimm (tendo os seus contos publicados a partir de 1812), ficaram famosos pelos chamados contos de Grimm, onde reuniam os contos populares, que mais tarde se tornariam clássicos europeus como João e Maria, Rapunzel, Branca de Neve, dentre outros, vale aqui destacar que eles não criaram esses contos, mais os reuniram através de pesquisas orais, trazendo à tona esse conhecimento popular, sobre mitos, lendas e histórias que muitas vezes tinham um cunho social atrelado, a chamada “moral da questão”.

É importante ressaltamos que o folclore não é estagnado, pois sofre influências, do tempo, das demais culturas e de outras formas de interação como por exemplo, o meios

²⁰ BRANDÃO, Carlos Rodrigues. O que é folclore. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Coleção Primeiros Passos).

de comunicação e mais recentemente a internet. Para exemplificar, podemos citar alguns personagens do nosso folclore como; o Curupira (guardião das florestas), que tem os pés virados para trás, a Iara (mãe d'água) a sereia dos rios amazônicos, o Boitatá (serpente de fogo), que protege a floresta, a Boiúna (a cobra grande), que segundo o imaginário amazônico habita nos rios e lagos da Amazônia, dentre muitos outros personagens como o Saci Pererê, a Cuca e a Mula sem cabeça, sendo personagens mais comuns em outras regiões do país.

O Folclore assim como a Cultura apresenta uma miscigenação solidificada com o tempo, onde encontramos influências indígenas, europeias e africanas, como por exemplo as celebrações juninas em comemoração aos santos católicos (São João, São Pedro e Santo Antônio), o carnaval, o Encontro Nacional de Folguedos do Piauí (onde cheguei a me apresentar sendo integrante do Grupo de Expressões Folclóricas Cheiro do Pará), o Festival de Parintins (Amazonas) dentre muitos outros.

Para Arnold van Gennep (Charles-Arnold Kurr van Gennep, 1873-1957) o folclore é uma ciência sintética que estuda os camponeses e a vida rural, se preocupando com as tradições em meio a industrialização e a urbanização, ligando-o a política, a economia, ao direito etc²¹.

Já o Fato Folclórico no Brasil foi definido no VIII Congresso Brasileiro de Folclore em Salvador-BA em 1995²², segundo Brandão, o Fato Folclórico abarca não apenas a celebração, os rituais, mas também o próprio cotidiano e seus produtos (BRANDÃO, 1984).

Resumindo, o Fato Folclórico são os elementos que compõem o folclore de um povo, como por exemplo, as lendas, as músicas, as danças, as brincadeiras. E para ser classificado como tal, precisa apresentar algumas questões que são; o anonimato, a aceitação coletiva, a tradição, a dinâmica e uma funcionalidade.

Já a Cultura Popular embora se assimile ao Folclore é bem diferente, ela abarca além das manifestações culturais de um povo, o próprio folclore, que por sua vez está ligado as manifestações, e costumes que perpassam gerações de forma oral. A cultura popular é vivenciada no dia a dia, e sofre modificações com o passar do tempo, podendo ser; crenças, linguagem, moral, artes, tradições, artesanato, folclore dentre outros, diferenciando povos, nações, regiões etc. A Carta do Folclore de 1995, conceitua o

²¹ Podemos observar esse conceito em obras como Manuel de Folklore Français Contemporain (1937-1958), e nos ensaios Religions, mœurs et légendes: Essais d'ethnographie et de linguistique (1908-1914).

²² CNF. Carta do Folclore Brasileiro. Anais VIII Congresso Brasileiro de Folclore, Salvador, 1995.

folclore da seguinte forma;

Folclore é o conjunto das criações culturais de uma comunidade, baseado nas suas tradições expressas individual ou coletivamente, representativo de sua identidade social. Constituem-se fatores de identificação da manifestação folclórica: aceitação coletiva, tradicionalidade, dinamicidade, funcionalidade. Ressaltamos que entendemos folclore e cultura popular como equivalentes, em sintonia com o que preconiza a UNESCO. A expressão cultura popular manter-se-á no singular, embora entendendo-se que existem tantas culturas quantos sejam os grupos que as produzem em contextos naturais e econômicos específicos. (CARTA DO FOLCLORE BRASILEIRO, 1995, p. 1).

Segundo Ortiz, a Cultura Popular no Brasil está marcada por três fases, sendo a primeira a legitimação e valorização da cultura popular, para proteger e resguardar as manifestações populares, a segunda que a partir da década de 1950 se torna uma questão marcadamente politizada, e a terceira é marcada pela industrialização da cultura.

Já a História Cultural, é um ramo da História, que se preocupa com as práticas e representações culturais, analisando tanto as representações materiais como as imateriais, não se limitando a eventos políticos e econômicos como a História tradicional.

[...] a História Cultural é aquele campo do saber historiográfico atravessado pela noção de 'cultura' (da mesma maneira que a História Política é o campo atravessado pela noção de 'poder', ou que a História Demográfica funda-se essencialmente sobre o conceito de 'população', e assim por diante. (D'Assunção Barros, 2012).

Ainda sobre a História Cultural, Barros ressalta que:

A História Cultural enfoca não apenas os mecanismos de produção dos objetos culturais, como também os seus mecanismos de recepção. (D'Assunção Barros, 2012).

O MOVIMENTO FOLCLÓRICO E A SUA ATUAÇÃO

No Brasil, o Movimento Folclórico é iniciado no século XX, seu objetivo era pesquisar, e divulgar a cultura brasileira para poder preservá-la, buscando com isso uma identidade nacional unificada, onde o povo brasileiro se diferenciava dos demais justamente pela sua cultura miscigenada.

Segundo Luís Vilhena, um grupo de intelectuais de todos os lugares do Brasil se reuniram de 1947 até 1964 para discutir os rumos do folclore no país, pois acreditavam que com o passar do tempo, essas manifestações populares iriam cair em desuso, sendo abandonadas e esquecidas. Todo esse empenho foi sendo coordenado pela Comissão Nacional de Folclore (CNFL) 1947, (durante o governo de Eurico Gaspar Dutra 1947-1951) sendo uma das comissões do IBECC, ligada a UNESCO. Nesse contexto travou-se uma luta contra as Ciências Sociais, pois os chamados Folcloristas (intelectuais que pesquisavam sobre o folclore) queriam transformar o folclore em uma disciplina social autônoma, além de tentarem institucionalizar o folclore, tudo sob uma ótica maior; a construção da identidade nacional. Essa mobilização foi chamada pelos próprios folcloristas de “Movimento Folclórico” (VILHENA, 1995).

A CNFL organizou uma série de congressos pelo país no intuito de reunir todas essas informação coletadas, para então gerir a Política Folclórica. E em 1958, durante o governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961), é criada uma agência estatal com o nome de Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB), onde o intuito era a valorização da cultura popular, que não seria somente mais um objeto e sim uma ponte para a criação de uma identidade nacional. E mesmo com tanto empenho, Vilhena ressalta que o Movimento Folclórico, por não ter acompanhado a “evolução” das Ciências Sociais no campo acadêmico, acabou ficando para trás, onde podemos observar a classificação de “folclorista” como um estereótipo de “pesquisador amador”.

Os folcloristas defendiam uma visão purista do folclore, para eles as práticas culturais estariam mais bem preservadas nas comunidades rurais, seguindo um viés bem europeu neste quesito. E mesmo com ideais bem definidos os folcloristas sofrem algumas críticas, como a que fez Renato Ortiz. Segundo Ortiz, as pesquisas dos folcloristas diziam muito mais sobre eles do que sobre seu objeto de estudo. Segundo Vilhena as obras que tiveram inspiração na perspectiva folclorista, foram tidas não com um viés de resgate, mas de “sequestro”, pois falava mais da ideologia do pesquisadores do que de fato dos populares.

De início o movimento apresentou “ambiguidades relativas”, pois conseguia conciliar membros de diferentes vieses políticos (esquerdistas e conservadores), mas também sofrera internamente com concepções divergentes. Vilhena explica que havia uma ala “desenvolvimentista” e outra radical, sendo que os desenvolvimentistas foram os que aferiram as desigualdades sociais, enquanto os radicais seguiam uma linha mais

parecida com que Gilberto Freyre defendia, sobre o Mito da Democracia Racial²³, onde havia uma relação harmoniosa, não só entre raças, mas entre classes. Em adendo as teorias de Freyre foram bem difundidas no início do movimento folclórico, justamente pelo fato de reforçar a miscigenação das três raças (europeia, indígena e africana) o que condizia (pelo menos no início) com o ideário de identidade nacional miscigenada.

Abrindo um parêntese, ao ler a Tese de Doutorado de Vilhena, decidi formalizar o título deste trabalho, que ficara da seguinte forma; ADELERMO MATOS E A CULTURA POPULAR PARAENSE, NO CONTEXTO DA DITADURA MILITAR NO BRASIL. Pois ao me debruçar sobre o texto, observo que o autor faz usos de inúmeros intelectuais que reforçam seus argumentos, me chamando atenção, quando ele comenta sobre a degradação semântica do termo Folclore, que cita o exemplo de Suzel Ana Reily, uma norte-americana que fez mestrado em Folclore nos Estados Unidos, porém ela prefere substituir o termo (Folclore) por “Cultura Popular”. Segundo Vilhena essa questão se fundamenta por razões de ordem teórica e ideológica, pois estaria atrelado a uma visão de sociedade e a uma cultura reacionária.

O movimento folclórico como já vimos, teve bases atreladas as Ciências Sociais, dando destaque para a Antropologia que mais se aproximava dos estudos do Folclore, contudo, quando as Ciências Sociais chegam nas universidades em 1930, se distanciam cada vez mais das pesquisas que consideravam ter um arcabouço diletante. Já em 1960 as Ciências Sociais estão solidificadas, e é quando os folcloristas desejam retirar os estudos de Folclore, de dentro dos estudos “secundários” da Sociologia e mais precisamente da Antropologia, para criar sua própria ciência. No entanto, os folcloristas percebem que nesse momento isso não seria possível, então procuram institucionalizar o folclore, pois acreditavam que através de órgãos ligados diretamente ao governo, suas petições e anseios seriam atendidos de forma mais eficaz.

O movimento folclórico, por exemplo, sempre desejou uma inserção própria na Universidade e nunca a conseguiu. Por outro lado, não há dúvida de que a criação de uma agência estatal dedicada ao folclore foi sua prioridade. (VILHENA, 1995).

Vale aqui ressaltar que o Movimento Folclórico não começa com a criação da

²³ Sobre este assunto destacamos Gilberto Freyre em Casa Grande & Senzala, segundo esta teoria no Brasil não existia racismo, e sim uma relação harmoniosa entre as raças e classes, enfatizando a miscigenação cultural como prova.

CNFL, ela apenas ganha ares mais unificados para com o Estado (governo), e com as demais regiões do Brasil. Segundo Ortiz, podemos classificar que essa movimentação em torno do folclore começa com Sílvio Romero, passando por Mário de Andrade e Câmara Cascudo, até Édison Carneiro, que mais tarde seria expulso da CDFB pelo regime de 64 por apresentar um viés comunista (Ortiz, 2001).

Elder Alves²⁴, classificava esse período como uma guerra pela hegemonia do conceito de cultura, dominada até 1968 pelos esquerdistas, porém o Estado (Regime Militar) tenta se apropriar do discurso folclórico para legitimar seus ideais.

Importa perceber que as posturas, formulações e práticas discursivas desses grupos ocorreram em meio às guerras culturais nas quais estavam envolvidos. Nessas guerras, ao filtrar certos aspectos da categoria cultura popular, tais grupos estavam disputando o estatuto de voz autorizada sobre o popular e, por conseguinte, sobre a identidade nacional (Elder Alves, 2013).

Para Alves, o Movimento Folclórico buscou através de políticas públicas, como a CDFB nos anos 1950, institucionalizar suas pesquisas, promovendo a preservação do folclore e da cultura popular, onde destaca os principais líderes do movimento (Renato Almeida e Édison Carneiro) mais também os pesquisadores que antecederam esse período (Câmara Cascudo e Rossini Tavares de Lima), citando a importância de se mater uma pesquisa atrelada ao que ele chama de seiva da nacionalidade brasileira parafraseando Renato Almeida (Almeida, 1953).

Alves ressalta que os intelectuais da CNFL desde o início tiveram três objetivos complementares sendo; a pesquisa, a proteção e o ensino de folclore nas instituições educacionais. Para Vilhena, ao criar a CNFL, Renato Almeida dá continuidade aos trabalhos de Amadeu Amaral e Mário de Andrade, conseguindo por fim construir uma instituição nacional, almejada por ambos, ligada ao IBECC e subordinada a UNESCO, como já foi visto anteriormente. Sobre as ações da CNFL podemos destacar os congressos organizados pela Comissão Nacional de Folclore, sendo o primeiro realizado na cidade-sede (capital federal) da CNFL, e os demais congressos foram realizados em outros estados do Brasil, como os subsequentes em São Paulo, Porto Alegre e Maceió. Sendo estabelecida nesse primeiro congresso (na capital federal) sob o comando de Mário de Andrade, a Primeira Carta do Folclore Brasileiro (Vilhena, 1995).

²⁴ Doutor em Sociologia pela Universidade de Brasília (UnB) e pós-doutor em Sociologia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

As pressões internas para que o movimento folclórico fosse levado a sério ocasionaria mais tarde a criação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB) já mencionado neste trabalho. E por fim o golpe de 1964 que fora um real empecilho nos planos do movimento, pois Édison Carneiro acaba sendo expulso dos órgãos ligados ao Estado, fazendo com que muitos projetos do movimento fossem paralisados de vez, como por exemplo, os Congresso de Folclore.

Na próxima seção daremos início as discursões sobre o maestro e professor Adelmo Matos, porém se torna interessante apresentarmos alguns folcloristas e intelectuais que discorreram sobre a temática folclórica regional.

ADELMO MATOS E OS FOLCLORISTAS REGIONAIS

Para falarmos de Adelmo Matos, precisamos entender o contexto histórico-cultural no estado do Pará, antes e durante o golpe militar de 64, por isso trouxemos alguns tópicos para dividirmos de forma clara cada momento.

DITADURA MILITAR NO PARÁ

Sobre o Golpe Militar de 1964 no Pará podemos citar o artigo: O golpe de 1964 e a instauração da ditadura civil-militar no Pará: apoios e resistências (Pere Petit e Jaime Cuéllar - 2012)²⁵. Onde veremos de forma breve, como se deu o golpe no estado do Pará, mais precisamente em Belém.

Segundo o artigo, em 31 de março de 1964 o general Olympio Mourão Filho, a frente da 4ª Região Militar, com sede em Belo Horizonte (MG), ordenou que as tropas marchassem para o Rio de Janeiro, para depor o então Presidente da República João Goulart. E em conivência com o golpe, em Belém no dia 1º de abril de 64, o General Orlando Ramagem (comandante do Comando Militar da Amazônia-CMA) junto com o tenente-coronel Jarbas Passarinho, e mais uma junta militar do alto comando das forças armadas, sem grandes empecilhos decidem aderir ao Golpe de 64. Nesse período quem governava o estado era Aurélio do Carmo, tendo como seu vice Newton Miranda, e mesmo receosos aderiram ao golpe, recebendo o apoio do então presidente do PSD

²⁵ PETIT, Pere; CUÉLLAR VELARDE, Jaime. O golpe de 1964 e a instauração da ditadura civil-militar no Pará: apoios e resistências. Revista de Estudos Históricos (2012).

(Partido Social Democrático) e Prefeito de Belém Moura Carvalho (Petit & Cuéllar, 2012).

Para Petit e Cuéllar, o PSD conseguiu um forte apoio em Belém, devido ao seu maior representante Magalhães Barata (1888-1959)²⁶, que através de uma mescla de carisma e relações de clientelismo articulava o cenário político no estado.

Antes do Golpe no começo da década de 60, o contexto político no Pará estava bastante acirrado, vários partidos e entidades ligados ao chamados esquerdistas estavam em pleno vigor, como por exemplo; o PCB (Partido Comunista Brasileiro - 1922), o Pcdob (Partido Comunista do Brasil), a Ação Popular (AP - 1962), criada por membros da JUC (Juventude Universitária Católica) e da JEC (Juventude Estudantil Católica) que tinham influência da UAP (União Acadêmica Paraense). Configuravam-se como a principal base de resistência ao Golpe de 64 no Pará.

Com a instauração do CIS (Comissão de Investigação Sumária) órgão ligado as forças armadas, os principais líderes do Pará são presos, por suposto apoio a grupos comunistas, e desvio de verba. E em 9 de julho de 1964 Aurélio do Carmo e Newton Miranda (governador e vice), além de Moura Carvalho e Isaac Soares (prefeito e vice) dentre outros, tiveram seus mandatos cassados, pois segundo o artigo (supracitado) ambos tinham apoiado a então chamada Reforma de Base de Jango. A decisão só foi tomada após o afastamento do General Orlando Ramagem do CMA seguida da posse do General Bizarria Mamede, homem de confiança do regime (Petit & Cuéllar, 2012).

A partir daí, Alacid Nunes e Jarbas Passarinho foram os principais nomes políticos no Pará, recebendo apoio dos militares revolucionários. Com relação a reabertura política no estado, somente em 1971 (no governo de Emílio Garrastazu Médici -1969/1974) um civil assume o cargo de governador do Pará; o engenheiro paraense Fernando José de Leão Guilhon.

ADELERMO MATOS

Para falarmos sobre o Maestro e Professor Adelermo Matos, vamos nos basear no livro que tem por título; Maestro Adelermo Matos: Música na mata, da prefeitura de Belém (Fumbel, 2001). O livro foi um projeto de ex-alunos do maestro, mediante a falta de conhecimento de seu importante legado, pela sociedade paraense, no que tange a parte

²⁶ Militar, tenentista, interventor federal entre 1930 e 1935 e entre 1943 e 1945, fundador no Pará do PSD, eleito senador em 1945 e governador em 1955. (idem, 2012).

cultural no Pará. Foi um livro importante na tentativa de impedir, que o mestre fosse esquecido ainda em vida (Adelermo Matos estava com seus 85 anos quando o livro foi lançado e veio a falecer em 2003).

Nas palavras do então prefeito de Belém em 2001, Edmilson Rodrigues; "O livro que ora apresento é uma humilde manifestação de reconhecimento a esse valoroso maestro paraense. O livro registra inicialmente algumas cartas dirigidas a mim pelo maestro desde o momento em que, na condição de prefeito de Belém do Pará, certamente em nome de todos os paraenses, propus editá-lo"²⁷.

O livro começa com a apresentação de algumas cartas do maestro Adelermo Matos para o então prefeito de Belém, e segue com as considerações de figuras importantes da capital paraense como, o próprio prefeito (Edmilson Rodrigues), Acyr Castro (jornalista e escritor paraense), Luiz Arnaldo Campos (cineasta) e Tynnôko Costa (pianista e compositor).

Infelizmente dentro da Academia, pouco se tem falado sobre Matos, e sua importante contribuição para as manifestações folclóricas do estado. Até em minhas pesquisas (voltadas para o meio cultural), pouco tenho lido sobre Adelermo (Matos), sejam em artigos, teses etc. Por isso decidi fazer essa pesquisa. Começaremos nosso trabalho apresentando quem foi Adelermo Matos, usando como base sua autobiografia, encontrada no livro aqui já supracitado.

Adelermo dos Santos Matos nasceu em Belém do Pará, no dia 11 de outubro de 1916, mais precisamente na Avenida Gentil Bittencourt, nº 119, entre Dr. Moraes e Serzedelo Corrêa, ao lado do cemitério da Soledade²⁸. Segundo relata (Adelermo Matos) ao nascer, um apito de uma das três fábricas de Belém soou exatamente às 20 horas (horário de seu nascimento), fazendo com que seu pai dissesse a seguinte frase: "Este aviso indica que este moleque vai ser músico e, por isso, quando ele iniciar seus estudos de letras, vou contratar um professor para ensinar-lhe música"(Fumbel, 2001). Promessa que infelizmente seu pai não pode cumprir, pois quando Adelermo alcança a idade para iniciar seus estudos, seu pai vem a falecer.

Desde criança Matos sentia forte interesse pela música, conforme relatos de sua mãe. Segundo consta no livro (Maestro Adelermo Matos: Música na mata) o encontro

²⁷ O texto foi publicado originalmente no livro: *Maestro Adelermo Matos: Música na mata*", editado pela Prefeitura Municipal de Belém, outubro/2001 – FUMBEL.

²⁸ Inaugurado em 8 de janeiro de 1850 o cemitério Nossa Senhora da Soledade era um cemitério público para as vítimas da cólera e da febre amarela. Ficou ativo até 1880, quando atingiu sua capacidade máxima, sendo substituído pelo cemitério de Santa Izabel (Guamá) datado de 1878.

que marcou seu rumo na música, foi em uma festa na casa de sua tia madrinha Alfonsina Matos Leão, onde se encantou com a apresentação de alguns pianistas dentre eles, sua prima Alda Leão (aluna do consagrado pianista Mário Neves), e o maestro Teófilo Magalhães, que ao observar o interesse do menino de 10 anos, pergunto-lhe se gostaria de aprender a tocar, com a resposta positiva, a então professora Alda Leão lhe convida para iniciar seus estudos musicais.

No início dos estudos musicais, sua mãe foi contra, com receio de Matos não conseguir sobreviver da música, pois eram de origem humilde. Matos então prometeu a sua mãe, que se dedicaria aos estudos, e aos 11 anos se matricula em uma das escolas mais conceituadas do estado; o Colégio Paes de Carvalho, e ao mesmo tempo começa o curso de contabilidade, onde foi aluno destaque, concluindo o curso com um dos melhores aproveitamentos, ficando em segundo lugar geral. (Fumbel, 2001).

Na música Matos se empenhou desde cedo, chegando a estudar sete anos de piano, repetindo por vontade própria três vezes o curso de teoria musical. O jovem Matos inicia seus estudos de canto lírico²⁹ de uma forma bem peculiar, segundo o livro Maestro Adelermo Matos: Música Na Mata (Fumbel, 2001), Adelermo (como era chamado) ao iniciar o namoro com uma aluna da conhecida cantora lírica Antônia Bahia, recebeu insistentes convites de sua namorada para conhecer a famosa cantora e professora (Bahia), resistindo em diversas oportunidades. Porém em um certo dia resolveu adentrar a residência da professora, que pediu-lhe para cantar algo (Adelermo cantou a primeira parte do Hino Nacional brasileiro), ao analisar sua voz Antônia Bahia o convidou para iniciar seus estudos de canto lírico, de início o jovem renega, porém acaba aceitando mediante uma condição; não cantar em público, pois o canto lírico naquele período não era muito praticando por homens, assim sendo, Matos poderia ser malvisto pela sociedade.

Adelermo Matos, chegou a cantar em um programa de rádio apresentado pelo Dr. Roberto Carmeliet e pelo jornalista Edgar Proença, e ao término da apresentação Adelermo foi entrevistado de forma improvisada, tendo a voz reconhecida por parentes (vale ressaltar que naquele período o rádio era um dos principais meios de comunicação do país).

²⁹ Canto lírico, também conhecido como canto clássico ou operístico, é uma técnica vocal que se caracteriza pela produção de sons potentes e límpidos, com grande variação de tons, graves imponentes e agudos límpidos. É uma forma de canto que busca transmitir emoções profundas e é frequentemente associada a gêneros como a ópera, a música de câmara e canções clássicas.

Em um determinado dia (não especificado no livro) enquanto ensaiava canto com sua professora (Antônia Bahia), outra grande cantora lírica resolve ir conhecer de surpresa o jovem cantor, tratava-se de Helena Nobre (cantora lírica renomada, que anos depois faria um dueto com Adelermo na obra *O Guarani* de Carlos Gomes no Teatro da Paz). Tempos depois (não é apresentada uma data específica no livro) o pai de sua professora (Antônia Bahia) adoeceu, tendo a mesma que o acompanhar, retornando para o Rio de Janeiro, porém deixou Matos aos cuidados de outra grande cantora lírica, Helena Coelho que era então diretora do Conservatório Carlos Gomes, onde foi matriculado, sendo um dos destaques do curso.

Ao finalizar seus estudos de Canto no Conservatório Carlos Gomes, Adelermo, começa a se apresentar pelo Brasil, como uma das mais novas revelações do mundo artístico, e em muitas oportunidades sendo aclamado por suas apresentações, como por exemplo em Fortaleza, onde foi condecorado com a medalha de Honra ao Mérito. Sua “tournée” foi interrompida por causa da guerra (neste período acaba eclodindo a Segunda Guerra Mundial – 1939/1945, Matos deveria ter entre 23 e 25 anos de idade). Quando o jovem se apresentava em Recife (Pernambuco), recebe um telegrama de sua mãe que estava em Belém, informando que o Exército solicitara seu alistamento. Ainda em Recife, Matos recebera o apoio de seu então amigo e maior apoiador nas artes Magalhães Barata (1888-1959), comandante em Recife, que o aconselha a retornar para Belém o mais breve possível e se apresentar no Exército. Em adendo, vale ressaltar que Matos não se interessava pela vida militar, porém ao se alistar fez todos os cursos que lhe fora possível, ganhando diversas graduações em um curto espaço de tempo, chegando ao posto de Segundo Sargento. Quando Magalhães Barata chega ao cargo de governador do estado (sendo o 25º governador do Pará, seu mandato foi de 1956 até 1959, vindo a falecer no exercício de suas funções em 1959), ele fala pessoalmente ao então comandante da 8ª região militar, sobre a necessidade de enviar Matos para aperfeiçoar seus estudos de música no Rio de Janeiro, então o General Zacarias de Assunção o transfere para o Rio, onde Matos inicia seus estudos na antiga Escola de Música Nacional, da Universidade do Brasil. Ao findar a guerra, Adelermo pôde se dedicar exclusivamente à música.

Ainda em sua estadia no Rio de Janeiro, Matos encontra o maestro Iberê de Lemos (da família do Intendente Antônio Lemos, um dos principais responsáveis pela reurbanização e modernização de Belém na chamada Belle Époque amazônica), que o convida para conhecer o famoso maestro Heitor Villa Lobos e foi quando Adelermo teve seu primeiro encontro com a “questão folclórica”.

ADELERMO E A QUESTÃO FOLCLÓRICA

Quando Matos conheceu Villa Lobos (em sua estadia no Rio de Janeiro, quando fora estudar música), segundo consta no Livro (Música na Mata) o renomado maestro, o indaga sobre a questão do folclore no Pará, perguntando quantos cursos de folclore ele (Adelermo) possuía. Matos então lhe respondeu que nenhum e que nunca ouvira falar em tal curso no estado, então o maestro Villa Lobos o interroga novamente, perguntado sobre as danças paraenses, e Adelermo informa que a única experiência que teve, foi de presenciar no interior do estado (Pará), mais precisamente no município de Marapanim a uma apresentação de Carimbó. Então Villa Lobos, o inscreve no curso de folclore, iniciando seus estudos na Cultura Popular, onde pode entrar em contato com grandes folcloristas como; Renato Almeida, Cláudio Nascimento, Maria de Lourdes Borges Ribeiro, Maria Santos, Sylvio Salema e o também paraense Vicente Salles (Vicente Juarimbu Salles 1931-2013). Sendo influenciado por renomados folcloristas, Matos envereda-se pelo mundo do folclore paraense.

Seguindo um trajeto mediado pelos ensinamentos de um dos mais importantes folcloristas de sua época (Renato Almeida³⁰) Adelermo Matos, a partir de 1965, após ser contratado como professor titular de Educação Artística no Colégio Augusto Meira³¹, financia as próprias viagens pelo interior do estado do Pará, fazendo a chamada “Coleta dos Fatos Folclóricos”, onde faz o registro das principais danças folclóricas paraenses; dança, música e ritmo da parte coreográfica. Com todas essas pesquisas o maestro retorna para Belém, e junto com alguns jovens monta um conjunto de músicos e dançarinos, onde no dia 21 de outubro de 1971 (dia do aniversário do então diretor do Colégio Augusto Meira), fazem a primeira apresentação do (posteriormente nomeado) GRUPO FOLCLÓRICO DO PARÁ (primeiro grupo folclórico do Pará, dentro dessa configuração, de apresentar variadas vertentes folclóricas paraenses, pois o que se tinha até o presente momento, eram grupos que tocavam e ou dançavam um determinado ritmo, como por exemplo as carimbozeiras, que dançavam o Carimbó). Vale destacar que o Grupo de Adelermo foi precursor dos Grupos Folclóricos do Pará. Em adendo, no período

³⁰ Renato Almeida, principais obras; Fausto (1922), História da música brasileira (1926 e 1942), Inteligência do folclore (1957), dentre outras.

³¹ O Colégio Estadual Augusto Meira, localizado em São Brás, Belém, foi inaugurado em 1º de abril de 1965, sendo um importante centro de ensino na capital paraense. Endereço: Esquina Com A - Avenida Jose Bonifácio, Av. Gentil Bitencourt, 799 - São Brás, Belém - PA, 66063-075.

em que eu fiz parte do Grupo de Expressões Folclóricas Cheiro do Pará entre 2005 e 2017, haviam poucos grupos folclóricos em Belém (até pelo menos 2010), tendo estes os principais e parcos investimentos do poder público na área cultural-folclórica. Sendo o Cheiro do Pará (criado pela Professora Ana Suely Silva Martins em 1998) considerado o remanescente do grupo do Adelermo por ser um grupo criado também no Colégio Augusto Meira, seguindo a mesma linha de Matos (pesquisa, música e dança).

Adelermo, além de ter sido da Comissão Paraense de Folclore (podemos ver isso em uma homenagem da própria comissão, quando Matos recebe o diploma de Mérito de Decano do Setor em 16 de maio de 1997), teve também outros projetos que se destacaram sendo; a Academia de Técnica Vocal, o Conservatório de Belas Artes do Pará (1951), fundação de vários corais de canto como o Coral do Pará, o Coral do CIABA (Marinha), o Coral da Escola Técnica do Pará, o Coral infantil da SEDUC-PA, o Coral de Professores do Pará, e o Coral da Escola de Belas Artes do Pará. Além de várias composições e participações em diversas óperas tendo papeis importantes.

OS FOLCLORISTAS E O PARÁ

Neste tópico gostaríamos de falar sobre a questão folclórica no Pará, tratando dos grandes folcloristas que se destacaram, dentre eles talvez o mais renomado seja Vicente Salles. Mas outros também merecem destaque, como o maestro Waldemar Henrique³² (Waldemar Henrique da Costa Pereira 1905-1995), que cantava as lendas amazônicas, e o maestro Adelermo Matos, que criou o primeiro grupo folclórico do Pará. Mediante o avanço de nosso trabalho, e com inúmeras páginas já digitadas, apresentaremos um breve parecer sobre os folcloristas, (do Pará e de fora do estado), que difundiram a cultura paraense nacionalmente. Julgamos aqui importante, trazer a memória essas pessoas, que ajudaram a elevar o folclore paraense.

No ensaio que mais tarde se tornaria livro; *Carimbó: Trabalho e Lazer do Caboclo* (1969), de Vicente Salles e Marena Isdebski Salles, os autores rememoram as pessoas que contribuíram com a divulgação e “proteção” do folclore paraense, começando por Luís da Câmara Cascudo, que em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro*, faz duas citações sobre o Carimbó, sendo a primeira em 1954 e a segunda em 1962. E será através do carimbó (talvez essa seja a principal vertente do nosso folclore) que iremos citar os demais

³² Waldemar Henrique da Costa Pereira foi um maestro, pianista, escritor e compositor brasileiro. Artista símbolo do Pará, a cidade de Belém possui uma praça e um teatro que levam seu nome.

folcloristas e personalidades que ajudaram a divulgar o folclore paraense.

O casal Salles, cita que provavelmente a referência mais antiga de um escritor que se tem notícia sobre o carimbó seja datado de 1906, no Glossário Paraense de Vicente Chermont de Miranda, que inspirou os demais verbetes, como o de Raimundo de Moraes (O meu Dicionário de Cousas da Amazônia 1931), o de Armando Mendes (Vocabulário Amazônico 1942) e o de Domingos Viera Filho (A Linguagem Popular do Maranhão 1958), aparecem também trechos fora da bibliografia folclórica, como os registros na legislação paraense. Neste caso, deve-se destacar a lei de nº 1.028, de 5 de maio de 1880, do Código de posturas de Belém, no capítulo XIX, sob o título Das Bulhas e Vozerias, que em resumo proibia as manifestações populares como o Samba e o Carimbó. O casal Salles segue apresentando as personalidades que contribuíram para a divulgação da cultura paraense, como José Veríssimo³³ que em 1882 descreve uma dança dos índios Maué do Amazonas, apresentada como bem similar ao carimbó do Pará. Citam também, Peregrino Júnior (autor do conto Pussanga, de 1930), e Lauro Palhano (autor do romance Gororoba, de 1931), que faziam menção ao carimbó em seus trabalhos.

Em específico sobre os folcloristas o casal Salles cita: Edison Carneiro (A Conquista da Amazônia 1956)³⁴, Bruno de Menezes³⁵, com relação as reportagens no Jornal Folha do Norte (1958), Pedro Tupinambá, também na Folha do Norte (1961), Nunes Pereira, no livro O Sahiré e o Marabaixo (sendo sobre o carimbó na Ilha do Marajó)³⁶, Armando Bordallo da Silva (Contribuição ao estudo do Folclore Amazônico na Zona Bragantina 1959)³⁷, onde fala do Retumbão, Renato Almeida (História da Música Brasileira 1942)³⁸, Gentil Puget (folclorista paraense), Cecília Meireles (Infância e folclore 1942)³⁹, Oneyda Alvarenga (A Influência Negra na Música Brasileira 1946)⁴⁰.

Sobre o carimbó em rápidas palavras poderíamos citar que é um tambor, feito de

³³ José Veríssimo Dias de Matos (1857-1916). Foi um escritor, educador e Jornalista. (História da Literatura Brasileira, dentre outros livros).

³⁴ A obra resultou de três viagens que Carneiro fez à Amazônia nos anos de 1954 e 1955, a serviço da então Campanha de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

³⁵ Bruno de Menezes (1893-1963), filho de Dionísio Cavalcante de Menezes e Balbina Maria da Conceição Menezes, nasceu no bairro do Jurunas, em Belém do Pará. Foi membro da Academia Paraense de Letras.

³⁶ Nunes Pereira, 1989. Editora: FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO.

³⁷ SILVA, Armando Bordallo da. Contribuição ao estudo do folclore amazônico na zona bragantina. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Nova Série. Antropologia . Belém, n. 5, p.1-76, jul. , 1959. Disponível em: <http://repositorio.museu-goeldi.br/handle/mgoeldi/471>

³⁸ ALMEIDA, Renato. - HISTÓRIA DA MÚSICA BRASILEIRA. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1942. 2ª Edição.

³⁹ De 1942 e 1944, Cecília escreveu crônicas semanais para o jornal A Manhã, muitas delas tendo como ponto central o folclore infantil.

⁴⁰ Oneyda Alvarenga, 1946. A Influência Negra na Música Brasileira. Boletim Latino-Americano de Música 6, 357-407.

tronco escavado encoberto com o coro de um animal, onde o tocador se senta no corpo do instrumento produzindo o som com as mãos. O termo Carimbó deriva do Tupi Korimbó, que mais tarde se torna Curimbó (curi, sendo pau oco, e m'bó quer dizer furado escavado. Traduzindo: pau que produz som), sofrendo variações no nome como Corimbó e por fim Carimbó, atualmente é associado não só ao instrumento mais as festas, a dança e a música (IPHAN - Dossiê: Carimbó, 2014, pag. 13)⁴¹.

Para além dos folcloristas e intelectuais, é interessante citar também quem de fato faz o folclore paraense (as pessoas simples; o próprio povo). Vicente e Marena Salles (1969), que em suas viagens em 1968 pelos interiores do estado do Pará (chamando de reencontro com o carimbó) chegam em Vigia, e neste ensaio, citam algumas pessoas que faziam parte dessas manifestações folclóricas dando destaque para Francisca Lima do Espírito Santo (Tia Pê). No Documento Dossiê do Carimbó, vemos várias referências às pessoas que fazem o folclore popular, as quais podemos citar; Domingos da Silva (Mestre Pelé – Marapanim), Antônio Albergio da Silva (“Chavico” – Marapanim), Humberto dos Santos Monteiro (Ninito), Toniel França da Silva (Toni), Raimundo Favacho Filho (Diquinho), Raimundo Corrêa Costa (Ticó), Messias Alves (Grupo Paracauari), Mestre Damasceno, Sebastião Almeida da Silva (Mestre Sabá - Santarém Novo), Mestre Celé (Santarém Novo), Manoel Santana Porto de Miranda (Mestre Santana – Vigia).

O documento Dossiê do Carimbó (IPHAN), também cita (assim como o casal Salles) Tia pê, além de Mestre Lucindo e Mestre Cantídio (de Marapanim), Aurino Quirino Gonçalves (Pinduca), o maestro e advogado Joaquim Maria de Castro (Mestre Cupijó) e Augusto Gomes Rodrigues, mais conhecido como Mestre Verequete. Sendo Mestre Lucindo, Pinduca, Cupijó e Verequete, referenciados em outras pesquisas como a de Tony Costa (COSTA, Tony Leão da. Música do Norte: intelectuais, artistas populares, tradição e modernidade na formação da “MPB” no Pará (anos 1960-1970)), que também retrata os intelectuais da classe média, que se destacaram nesse contexto como; De Campos Ribeiro, Sebastião Tapajós, Billy Blanco, Paulo André e Ruy Barata. Pinduca e Verequete, já supracitados também aparecem na pesquisa de Bernardo Mesquita (MESQUITA, Bernardo Thiago Paiva. A Modernização do Carimbó. 210 f. 2014). Só para constar as músicas referentes ao folclore paraense, tiveram altos e baixos, no alcance

⁴¹ O carimbó como “patrimônio da nação” passou a figurar como emblema na apresentação dos grupos que, para além da necessidade de legitimação de um documento oficial, se traduziu no anseio pelo reconhecimento e valorização de uma tradição cultural enraizada no cotidiano das populações espalhadas por vasto território paraense. (IPHAN, Dossiê, pag. 19).

nacional, como podemos ver na trajetória do Carimbó (observada em algumas pesquisas já mencionadas aqui como, *A Invenção do Carimbó (A invenção do carimbó : música popular, folclore e produção fonográfica (século XX). / Edilson. Mateus Costa da Silva, . — 2019. 293 f.)*, IPHAN - Dossiê: Carimbó⁴², como também no artigo; *A Produção da “Música Cabocla”: a polifonia formadora do Carimbó nas representações de literatos, jornalistas e folcloristas no Pará (1900-1960)*, de Maurício Costa (2015)⁴³, que cita além da folclorista paraense Maria Brígido, Adelermo Matos, Renato Almeida, a folclorista Dulce Lamas, Vicente Salles, o violonista Tó Teixeira⁴⁴, Bruno de Menezes dentre outros.

Seria válido ressaltar também os artistas atuais que ajudaram a levar a música paraense novamente aos topos das paradas nacionais, como por exemplo; Fafá de Belém, Dona Onete (Cachoeira do Arari), Gonzaga Blantez (Alenquer), Lia Sofia (Guiana Francesa) e algumas bandas (onde podemos ver a vertente do Carimbó “estilizado” (moderno), como a Banda Orlando Pereira, e a Banda Calypso (com ritmos regionais gravados).

CONTEXTO DA MÚSICA POPULAR PARAENSE

Acima falamos sobre os folcloristas, então seria interessante apresentarmos o contexto histórico da cultura popular no estado do Pará (de 1950 até 1970). E para adentrarmos nesse contexto, iremos iniciar falando do artigo; COSTA, Antonio Maurício Dias da. *A produção da “música cabocla”: a polifonia formadora do Carimbó nas representações de literatos, jornalistas e folcloristas no Pará (1900-1960)*. *História, Franca*, v. 34, n. 1, p. 241-273, jun. 2015, onde o autor relata os tempos áureos do folclore paraense, quando o Carimbó figurava entre as principais representações culturais do país, com grande movimentação da indústria fonográfica. Maurício Costa ressalta que a década de 1970 foi o auge da música popular paraense, mas essa visibilidade urbana do carimbó

⁴² INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN) [http://portal.iphan.gov.br/]. Disponível em: < https://bcr.iphan.gov.br/documentos-do-process/dossie-de-registro-carimbo/#:~:text=Os%20dossi%C3%AAs%20s%C3%A3o%20produzidos%20na,no%20recorte%20territorial%20do%20bem.>. Acesso em: 24.08.2025.

⁴³ COSTA, Antonio Maurício Dias da. *A produção da “música cabocla”: a polifonia formadora do Carimbó nas representações de literatos, jornalistas e folcloristas no Pará (1900-1960)*. *História, Franca*, v. 34, n. 1, p. 241-273, jun. 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742015000100241&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 15 set. 2015. <http://dx.doi.org/10.1590/1980-436920150001000049>

⁴⁴ Antônio Teixeira do Nascimento Filho (1893-1982). Músico e compositor paraense.

teria iniciado em 1958, quando a folclorista paraense Maria Brígido, leva seu grupo para fazer uma apresentação de carimbó em homenagem ao cônsul norte-americano George T. Colman, essa apresentação ocorreu no Centro Cultural Brasil Estados Unidos. A partir dessa apresentação e de outras iniciativas como a do maestro Matos, a música cabocla ganha a capital paraense se tornando um verdadeiro sucesso. Tony Leão da Costa ressalta bem esse período, segundo Costa:

No decorrer dos anos 1960 e 1970, a realização de festivais de música, recitais e a formação de grupos artísticos constituíram um espaço privilegiado de interação entre política e arte, contribuindo para o fortalecimento de uma cena cultural própria em Belém. (Tony Costa, 2008, p. 27).

Costa ressalta as movimentações culturais no Pará entre as décadas de 1960 e 1970, nas quais grupos de intelectuais fomentavam ações culturais, mesclando a música regional com as tendências nacionais em especial a MPB, no contexto marcado pela efervescência artística da esquerda e das rédeas impostas pelo Regime Militar.

A síntese entre modernidade e tradição, articulada por intelectuais e artistas populares, resultou na conformação de uma ‘MPB paraense’, marcada por traços amazônicos e por uma identidade cultural própria.” (Costa, 2008, p. 88).

Edilson Silva (2019), também relata sobre a ascensão do carimbó na década de 70, ressaltando-o como um fenômeno folclórico-popular dentro da produção fonográfica, mas aponta que as representações não foram únicas e nem homogêneas, e que diversos atores construíram suas narrativas em torno da sua “autenticidade” e valor cultural. Já Bernardo Mesquita (2014) em sua tese aponta a modernização do carimbó como o resultado de um processo das transformações na região amazônica, na década de 1950, quando as instituições como a Comissão Paraense de Folclore (1950) e o Conselho Estadual de Cultura – CEC (1968), foram fundamentais nessas transformações, diante das modernizações capitalistas.

Ambos os autores ressaltam que a música popular paraense desse período se caracterizava pelo viés da resistência diante a um sistema que através da censura e da perseguição política tentara calar (ou moldar) as representações de cunho progressista.

O folclore tornou-se o tema de grande interesse para intelectuais e ao estado brasileiro, pois constituía um alicerce importante na construção da identidade

nacional. (Mesquita, 2014, p. 16).

Além dessas discussões, citadas acima surgiram outras, como por exemplo, a que diz respeito a modernidade versus o tradicional. Segundo Tony Costa, essa modernidade se dá justamente pela influência da MPB, no estado do Pará, onde os artistas tentavam mesclar as novas configurações musicais com o tradicional, criando uma música contemporânea sem renunciar às matrizes amazônicas.

[...] paradigmas musicais que pretensamente expressavam o carimbó 'legítimo', em detrimento de um 'deturpado'... folclorização do carimbó dito 'legítimo' contra a 'modernidade' dos arranjos eletrônicos (Edison Silva, 2019).

Com a ascensão do Carimbó na década de 1970, vários artistas se destacaram fazendo mudanças significativas na composição da música regional, como por exemplo o carimbó, que em suas variações mercadológicas acaba por perder o principal instrumento que dera nome a representação musical, no caso o Curimbó. Algumas bandas simplesmente retiraram o instrumento de seu conjunto, trazendo nova “roupagem” ao estilo musical e no centro dessa polemica está Pinduca.

Edilson Silva relata: “Esse quadro angariou um profundo conflito simbólico travado entre os folcloristas e a infinidade de artistas paraenses, brasileiros e estrangeiros que aderiram à ‘moda’ carimbozeira dos anos de 1970... Pinduca... lançou... arranjos eletrificados que chocaram os intelectuais e críticos musicais folcloristas... A linhagem estética de Pinduca foi denominada à época como uma amostra de carimbó ‘estilizado’...” (Silva, 2019).

Como nosso objeto de análise é o maestro Adelermo Matos, não nos aprofundaremos nessas questões, contudo elas são importantes para entendermos o contexto histórico desse período.

A PROBLEMÁTICA FOLCLÓRICA

Depois de fazermos uma extensa abordagem sobre os contextos históricos da cultura (no Pará e no Brasil), assim como também por apresentar a definição de alguns conceitos ligados a Cultura e ao Folclore, chegamos ao que seria o cerne de nossa pesquisa, pois nesse tópico apresentaremos a nossa problemática, faremos uma conexão

entre os textos aqui desenvolvidos para enfim, nas considerações finais apresentamos um parecer reiterando o que foi visto neste trabalho.

Optamos por escolher o recorte temporal que vai de 1960 até 1985 (25 anos), por ser o período em que ocorrem os principais fatos discorridos em nosso trabalho, constando também nesse recorte, o período em que o professor e maestro Adelermo Matos se envolve com o Movimento Folclórico. Mediante a complexidade das questões aqui apresentadas, ocorreu uma ampliação no recorte temporal em nossa pesquisa, pois em determinadas ocasiões, retrocedemos ou avançamos no tempo, para uma elucidação mais solidificada das informações.

Nossa problemática se dará pela seguinte pergunta: De que forma os ensinamentos folclóricos de Adelermo refletiam as ideologias do regime? Seria um ensino “alienado” ou serviria para a formação de jovens cidadãos? Tal pergunta acarretou outras questões, que só poderiam ser entendidas mediante a contextualização dos acontecimentos (e assim o fizemos). Poderíamos questionar também: como Adelermo Matos se relaciona com a valorização e a preservação da cultura popular, no contexto da ditadura militar? Mas antes de respondermos tais questões, apresentaremos um apanhado geral das seções aqui discutidas.

Logo no início deste trabalho (introdução), procuramos trazer à tona o conceito de Cultura atrelado ao contexto histórico-cultural. E o fizemos para reforçar o entendimento sobre a temática cultural, no intuito de mostrarmos de onde surgiram tais tradições. Já na primeira seção (A POLÍTICA CULTURAL DURANTE O REGIME MILITAR (1964-1985)) adentramos no período específico, em que o maestro Matos recebe grande apoio de Magalhães Barata para prosseguir com sua formação artística.

Porém nesta seção, não citamos nada sobre o maestro, nosso foco era destrinchar (dentro do possível) o arcabouço político em que se desenrolou a questão folclórica no país durante o Regime de 64. Passando para a segunda seção (O MOVIMENTO FOLCLÓRICO E OS FOLCLORISTAS (1947-1964)) onde vimos o Movimento Folclórico e os folcloristas. Observando que o Movimento surgira bem antes do regime militar, durante a República Populista. Sofrendo durante a instauração do regime duros golpes, pois nesse contexto, se travava uma verdadeira guerra pela hegemonia cultural (conflito entre a Cultura oficial, difundida pelo regime e a Cultura de Protesto, dos intelectuais e artistas), visando moldar a identidade nacional. Vale aqui destacar, que o contexto do Movimento Folclórico, visto nesta segunda seção foi em amplitude nacional, deixando o contexto regional para esta terceira seção. Ainda na segunda seção, apresentamos

também os conceitos de Folclore, Fato Folclórico, Cultura Popular e História Cultural, para complementar o conceito de Cultura visto ainda na introdução desta pesquisa.

Nesta terceira seção (ADELTERMO MATOS E OS FOLCLORISTAS REGIONAIS) nos debruçamos sobre a questão folclórica regional no estado do Pará, porém para tal, fizemos um breve apanhado sobre o contexto histórico do regime militar no estado, e em seguida adentramos na autobiografia do maestro Adelermo Matos.

Como Matos é o objeto de análise de nossa pesquisa, buscamos elucidar alguns fatos ocorridos em sua vida, como também a sua articulação com os movimentos de cunho cultural. Vimos que Matos iniciara seus estudos folclóricos no Rio de Janeiro, por influência do também maestro Villa Lobos, que o insere nesse meio folclórico, onde Adelermo pode conhecer de perto Renato Almeida, que se configuraria numa das principais figuras do movimento. Em seguida apresentamos alguns folcloristas e intelectuais que ajudaram a divulgar o folclore do estado.

Não nos contentando em apresentar somente figuras públicas reconhecidas, também optamos por apresentar as pessoas simples do interior, que não só ajudaram a divulgar esse folclore, mais que também ajudaram a construir e a moldar essas manifestações culturais. E talvez saindo um pouco do nosso contexto, decidimos apresentar as discursões em torno do Carimbó, vertente cultural paraense que se destacou nacionalmente entre as décadas de 1960 e 1970, quando apresentamos as inovações musicais nesse período e os embates entre o “tradicional” e o “moderno”. Chegando enfim na problemática folclórica, onde responderemos à questão destacada acima.

Sem sobre de dúvidas, Adelermo foi uma figura polêmica, mediante as questões que apresentamos neste trabalho, podemos ver que sua participação no movimento folclórico se deu em meio ao regime militar, onde o Estado através de uma robusta estrutura impôs as regras para as políticas culturais, moldando, silenciando ou transformando a cultura popular. Matos é visto por algumas pessoas como apoiador do regime, pois desde cedo tivera o apoio de militares, como por exemplo, quando recebia o financiamento e apoio de Magalhães Barata, também por fazer diversas apresentações pelo Brasil, quando Adelermo chegou a se apresentar para o então presidente Médici (na inauguração do novo porto de Santarém – PA em 1971). Matos cria um coral no CIABA (Centro de Instrução Almirante Braz de Aguiar) órgão ligado a Marinha do Brasil. Por essas e outras questões as pessoas poderiam ligar o maestro ao regime, então; de que forma os ensinamentos folclóricos de Adelermo refletiam as ideologias do regime? Seria um ensino “alienado” ou serviria para a formação de jovens cidadãos?

Matos tivera seu primeiro contato com o movimento folclórico no Rio de Janeiro (ainda durante seus estudos na capital federal), conhecendo pessoalmente Renato Almeida, amigo do também folclorista Édison Carneiro (tendo um viés esquerdista), e podemos observar que antes da ditadura as diretrizes esquerdistas e conservadoras conviviam de forma conciliatória (o intuito era a construção de uma identidade nacional), logo podemos dizer que Almeida não iria influenciar Matos dentro do viés revolucionário do regime militar. Em segundo lugar, seu principal apoiador Magalhães Barata, era do PSD, partido que fora perseguido pelo regime no Pará, pois suas lideranças (após morte de Barata) foram acusadas de serem coniventes com os comunistas. Em terceiro lugar, de certa forma foi Matos que financiou suas pesquisas e a criação do Grupo Folclórico, pois só conseguira mediante sua estabilidade financeira. Vale destacar aqui que Matos também não decidiu confrontar o regime, optou por aproveitar o contexto que era favorável as manifestações de cunho cultural. Sobre essa questão (financeira) quem trabalha ou já trabalhou com a cultura sabe quão difícil e burocrático é receber apoio do Estado para a realização de projetos culturais (veremos isso nos relatos dos entrevistados, que optei por deixar nas considerações finais). Quando os militares estavam no poder, as áreas que mais recebiam investimentos dentro da cultura eram as mídias (rádio, televisão) e o turismo (que se ligara ao folclore), pois através deste, os militares conseguiriam mostrar o que o Brasil tinha de melhor; seu “povo” e sua “cultura”. Vale aqui ressaltar que os militares estavam focando no desenvolvimento econômico também, por isso o folclore se torna nesse período um “bem de consumo”.

Matos adentrou o interior do estado atrás das manifestações populares, visando sua preservação e posterior divulgação na capital (Belém), o que aparentemente seguia as diretrizes do regime (uma cultura purista) no entanto, Adelermo, ao chegar no ápice de sua pesquisa (a criação do Grupo Folclórico), optou por fazer uma releitura das manifestações que viu pelo interior, pois enxergava o folclore como algo vivo, que se renova. Poderíamos citar Thompson, que não enxergava a cultura como um mero resíduo do passado, mas considerava a dinâmica das relações sociais e das estruturas de poder. Thompson também defendia que fosse dada voz aos grupos subalternos para melhor entendermos a complexidade das transformações sociais (podemos ver referências sobre essas relações de cultura e poder em algumas obras de Thompson, destacamos aqui por exemplo; *A Formação da Classe Operária na Inglaterra*, publicada em 1963, por tratar das relações entre classes), e foi isso que Matos fez, foi ao interior do estado para dar voz as manifestações que estavam em risco de desaparecimento (manifestações como o

Carimbó tinham maior alcance e representatividade, porém danças como a dança da onça, o Samba de cacete, a dança das desfeiteiras, dentre outras corriam o risco de desaparecimento).

Para finalizar, os ensinamentos de Matos principalmente para os jovens, foram de suma importância, não lhes negando o direito à cidadania, pois a estes jovens, Matos mostrou o caminho para serem bons profissionais, conhecedores de suas raízes, cujo valores morais abarcam o cuidado com as nossas representações culturais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antes de finalizarmos este trabalho, gostaria de fazer algumas considerações, as quais julgo pertinente para todo o enredo aqui proposto. Quando falamos sobre o conceito de cultura ainda na introdução desta pesquisa, citamos Roma e Grécia como os berços de muitos ensinamentos que romperam fronteiras e transpassaram oceanos, então nada melhor do que citar grandes personalidades da Idade Antiga como Heródoto e Tucídides, onde o primeiro é considerado o Pai da História (título recebido de Cícero), pois o grego Heródoto reunia as crônicas e épicos combinando-os para criar uma narrativa mais ampla, sendo criticado justamente por fazer uma história literária (a história da invasão persa na Grécia), por isso seus escritos era chamados de As histórias de Heródoto (história do termo *historie* remetendo a “pesquisa”). Já Tucídides (História da Guerra do Peloponeso), teria sido o criador de uma História mais científica, pois para ele não bastavam simplesmente os relatos, ele deveria presenciá-los, quando não fosse o caso, deveria examinar os testemunhos para fazer uma pesquisa histórica tão severa quanto possível.

Decidi trazer tais relatos pois a História que conhecemos hoje, é uma ciência em transformação, desde a História mais rígida (onde somente documentos oficiais eram tidos como fonte válida) até a Escola dos Annales no século XX, que ampliou o leque e tipos de fontes documentais para a pesquisa, influenciando a forma como se olhara a História (inclusive este trabalho se dá justamente devido as novas perspectivas históricas, abrangendo o campo de atuação dos historiadores). E assim, como nos primeiros relatos históricos nos quais a oralidade era parte fundamental, em nossa pesquisa os relatos orais, são sem sobra de dúvidas primordiais, tanto para a análise da cultura popular (que passara de geração em geração por via oral) como para as pesquisas e estudos da área que viriam

a se tornar documentos históricos.

Através das discussões aqui já vistas, gostaria de trazer duas frases de filósofos gregos para refletirmos sobre algumas questões. “Só sei que nada sei”, ao citar a celebre frase do filósofo Sócrates difundida por seu discípulo Platão, desejo trazer à tona a necessidade de se buscar o conhecimento sobre a vida, e para tal é importante conhecermos nossas raízes, onde vejo na Cultura Popular um dos alicerces para se difundir o Folclore. E a segunda seria: “O ignorante afirma, o sábio duvida, o sensato reflete”, esta frase dita por Aristóteles, nos ensina que devemos questionar para obtermos o conhecimento, tendo equilíbrio entre sensatez e paixão, evitando assim a ignorância.

As considerações feitas acima são para mostrar quão importante é o trabalho do historiador, pois busca nos fatos narrados/documentados os caminhos para entendermos algumas questões do presente. E nesse seguimento nos vemos diante dos Folcloristas, que pesquisavam sobre as “coisas do povo”, os saberes populares, buscavam nas tradições a aura do povo, que estava por se perder mediante as transformações iminentes da própria vida, quaisquer que sejam. Contudo poderíamos destacar a busca desenfreada pelo desenvolvimento (modernidade), que causara o êxodo rural, deixando as grandes cidades abarrotadas não só de pessoas, mas de vivências, de histórias, de encontros e desencontros que moldam ou deixam se moldar, que morrem e ressurgem, dentro de uma amálgama em seu sentido figurado, mas que não deixam (por mais que se distanciem de suas “origens”) de ser um processo importante na construção (invenção) de sociedades vivas. Para reforçar minhas palavras gostaria de citar Néstor García Canclini, em seu livro; *Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade*, onde o autor trabalha com o conceito de Hibridação Cultural, suscitando que a combinação de práticas sociais origina novas culturas. Para Canclini não deveria existir uma barreira entre o tradicional e o moderno, entre o culto, o popular e o massivo, pois a vida em sociedade é lapidada por conceitos diversos, que se mesclam e se reinventam de forma contínua, Canclini enxerga na cidade o epicentro dessa hibridização cultural e faz duras críticas ao purismo segundo podemos ver;

A ‘agonia das coleções’, por sua vez, ‘é o sintoma mais claro de como se desvanecem as classificações que distinguem o culto do popular e ambos do massivo. As culturas já não se agrupam em grupos fixos e estáveis’... proliferam os dispositivos de reprodução que não podem ser definidos como cultos ou populares (...) (Canclini, 2003).

E para fazermos uma reflexão mais ampliada sobre tais questões, lanço mão de entrevistas com pessoas ligadas ao meio cultural, no intuito de exemplificar tanto o valor da cultura popular, como para reforçar a importância de nosso objeto de análise; o maestro e professor Adelermo Matos.

Sobre o papel social do Folclore Aluizio Freitas destaca que sua atuação (seus projetos) se dá(dão) nas periferias pois nelas o povo não tem acesso à cultura, destaca que a arte folclórica, serve também como entretenimento. Enxerga o folclore como um meio de alcançar os jovens em situação de risco, pois o mesmo (o folclore) gera novas oportunidades, permitindo a INCLUSÃO social ajudando também na autoestima. Ajuda na formação de cidadãos de bem, onde trabalhou com jovens que hoje são pais de família, que foram direcionados dentro de valores éticos aprendendo junto a cultura e a arte.

Com relação ao Estado, ressalta que infelizmente muitas vezes ele se omite, cita que por várias ocasiões teve que correr atrás de editais, de verbas para os materiais, lanches e transporte. Prossegue falando que o folclore não está sendo visto como merecia, faltam editais, e o poder público olhar para os grupo da periferia. Na questão de quem faz o folclore, responde que ele se faz pela necessidade, do próprio povo (o povo simples, os autodidatas etc.), para ajudar na disseminação do folclore fala de parcerias com entidades como as Escolas, as Igrejas, e entidades governamentais para alcançar os jovens.

Suas principais referências foram Adelermo Matos, Walcir Monteiro, Mestre Verequete, Augusto Boal (teatro oprimido), Daniel Miranda (músico do conjunto Cheiro do Pará). Acrescenta que o folclore acrescentou amor ao seu trabalho, que sua missão seria fazer a juventude ser participante dessas manifestações, Freitas também organiza um biblioteca na Aldeia com a temática cultural, onde as pessoas podem ter acesso a obras voltadas para essa área. Para finalizar falou de seus projetos futuros, como o PROJETO CARIMBOLIZANDO, a oficina de atores NECRÓPOLES (inspirada nos trabalhos de Walcir Monteiro), onde ele apresenta uma reflexão pós morte sobre a vida. Aluizio, também fez parte do resgate das pastorinhas em 2018 ao lado de Daniel Miranda. Finaliza dizendo que o maior prêmio é ver a reação do público (ao bater palmas, sorrindo).

Para Paulo Maués Corrêa, professor de Português, Literatura e Redação no Colégio Augusto Meira, o folclore é uma área a qual ele se dedica por ter uma formação voltada para tal, e por ser um pesquisador de práticas orais, onde referencia Câmara Cascudo. Nas palavras de Corrêa, Câmara Cascudo definia o folclore como; manifestação caracterizada por alguns aspectos, por exemplo, antiguidades (coisa que vem de muito tempo), a persistência (continua sendo feita de geração a geração), a oralidade, e o

anonimato (ninguém sabe quem fez, o fato é que a população faz, caráter coletivo). Resumindo em suas próprias palavras; “o folclore é o tesouro do povo”. Assim como Aluizio Freitas, Paulo Corrêa enxerga no folclore um papel agregador e uma Ferramenta infalível no sentido para valorizar a nossa cultura, destacando o papel pioneiro de Adelermo no colégio Augusto Meira.

Ao ser indagado sobre o papel do estado no que tange ao folclore, tem a mesma visão de Freitas (Aluizio) faltam investimentos na cultura popular, e editais que abarcam projetos escolares. Sobre as influências cita a sua formação acadêmica e a relação com o autor paraense Walcir Monteiro. Corrêa ressalta a relação da casa com a escola, os conhecimentos que trazem de casa para o projeto.

Para Paulo Corrêa, quem faz o folclore é o povo, e que essa produção do povo, acaba tendo braços institucionalizados que são importantes justamente para reforçar a produção do povo; como o folclore nas escolas, na própria fundação cultural e na secretaria de cultura, para valorizar aquilo que é feito pelo povo, (lembrando um dos principais objetivos dos folcloristas no contexto que pesquisamos, a institucionalização do folclore).

Sobre a disseminação do folclore o professor ressalta que por ser uma manifestação espontânea do povo sempre vai existir, contudo precisa de fomentos destacando o dever do estado, para fomentar e garantir os locais para tais manifestações no intuito de se obter um alcance maior. E ao ser indagado sobre suas referências, Paulo Corrêa destaca: No aspecto conceitual Câmara Cascudo, as fontes na Antropologia, Walcir Monteiro (visagens e assombrações de Belém), naturalistas que vieram para o estado no século XIX e que ajudaram a moldar o que hoje se entende por cultura e folclore, também escritores como Santana Neves, Raimundo Moraes, citou vários livros, cita Bruno de Menezes e Juraci Siqueira. Corrêa fala que o folclore não mudou sua vida, mas que ele a moldou, pois antes da formação acadêmica, seu contato com o folclore foi em sua casa com seus pais, seus avós, que sempre lhe contaram histórias.

Ao ser indagado se teria uma missão, e qual seria Corrêa responde, que não seria uma missão, mas uma paixão por registrar, por estudar e analisar essas narrativas orais, fazer o trabalho de multiplicador, porque existem muitas narrativas. E ele instrumentaliza os alunos para que possam desenvolver projetos nesse seguimento, seu objetivo ao trabalhar com o folclore seria fazer com que as narrativas orais não se percam, que por mais que sejam encantadoras elas podem se perder, citando o seguinte provérbio latino "verba volant, scripta manent", que significa "as palavras voam, os escritos permanecem".

Sobre o maestro Matos Corrêa discorre que não o conheceu pessoalmente, mas sobre sua personalidade conheceu através de um livro chamado Música na Mata (prefeitura de Belém, 2001) e também através das canções folclóricas. Quando chegou no Colégio Augusto Meira ela já sabia que o professor Adelermo tinha sido de lá, e o então diretor do Colégio (Augusto Meira), Messiano falou do piano do Adelermo Matos, que marcou a presença dele no Colégio. Ressaltando que; “quando eu cheguei aqui eu já sabia que este terreno aqui do Augusto Meira é marcado pela forte presença do conhecimento popular, ele (Matos) trabalhou no campo da música e da dança, que são facetas do folclore e eu trabalho com o campo da oralidade, então eu só fiz acrescentar mais um aspecto ao que o professor Adelermo Matos já desenvolvia.

Sobre a valorização do folclore Corrêa diz que o folclore é valorizado por uma parcela significativa da população, aquela parcela que trabalha com o folclore, dá a vida pelo folclore, faltando que seja mais valorizado, lançando mão de instrumentos que alcance outros públicos, relata a importância dos festivais, dos editais e dos grupos Parafolclóricos.

Sobre os seus projetos, o professor relata que tem alguns voltados para a pesquisa e outros para os alunos da escola (Augusto Meira). Corrêa deseja continuar com a publicação dos livros publicados em parceria com os alunos do Colégio, tem também um projeto de EXPOSIÇÃO sobre WALCIR MONTEIRO (a exposição pode ser vista no próprio colégio Augusto Meira), onde podemos ver vários itens pessoais do escritor paraense, e relíquias como a primeira versão do livro Visagens e Assombrações de Belém, contando também com boa parte do acervo do escritor. Finalizo este trabalho sabendo que muitas questões ficaram de fora, porém espero poder elucidá-las futuramente.

SOBRE OS ANEXOS

Neste trabalho decidi trazer além de imagens que ajudam a visualizar melhor os agentes envolvidos na pesquisa, vídeos, e um projeto lúdico, que liga a pesquisa com as práticas educacionais, envolvendo o Folclore a Cultura e a Educação.

SOBRE O PROJETO LÚDICO

Neste anexo constam dois quebra-cabeças um caça-palavras folclórico e um jogo de palavras cruzadas, que foi baseado nesta pesquisa, onde o intuito é abranger o alcance deste trabalho, para que outras faixas etárias se interessem pela temática folclórica.

No decorrer de nossa pesquisa vimos como os ensinamentos de folclore foram sendo

moldados com o tempo, e uma das formas de se repassar esses ensinamentos era dentro das Escolas, onde podemos citar as comemorações do dia do Folclore. Logo imaginamos que assim como essas ações podem trazer o interesse de jovens e crianças para o campo Folclórico, ações lúdicas com jogos que remontem ao tema podem ser interessantes para ajudar na ligação entre o Folclore e a nova geração de jovens e crianças.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Elder. **O Movimento Folclórico Brasileiro: Guerras Intelectuais e Militância Cultural entre os Anos 50 e 60.** Revista Brasileira de História. 2013. Disponível em: <https://desigualdadeiversidade.soc.puc-rio.br/media/11%20-%20artigo%207%20-%20Elder%20Alves.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2025.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é folclore.** São Paulo: Brasiliense, 1984. (Coleção Primeiros Passos).
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas.** São Paulo: EDUSP, 2003.
- COHN, G. **A concepção oficial da política cultural nos anos 70.** In: MICELI, S. (Org.). Estado e cultura no Brasil. São Paulo, Difel, 1984.
- COSTA, Antonio Maurício Dias da. **A Produção da "Música Cabocla": a polifonia formadora do Carimbó nas representações de literatos, jornalistas e folcloristas no Pará (1900-1960).** História (São Paulo), v.34, n.1, jan./jun. 2015.
- COSTA, Tony Leão da. **Música do Norte: intelectuais, artistas populares, tradição e modernidade na formação da "MPB" no Pará (anos 1960 e 1970).** 2008. 241 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Belém, 2008. Portal de Acesso UFF+8
- D'Assunção Barros, J. (2012). **História Cultural: um panorama teórico e historiográfico.** Textos de História. Revista do Programa de Pós-graduação em História da UnB., 11(1-2), 145–172. Recuperado de <https://periodicos.unb.br/index.php/textos/article/view/27855>
- EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura.** São Paulo: Editora da Unesp, 2005.
- FERNANDES, Natalia Ap. Morato. **A política cultural à época da ditadura militar.** Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar. São Carlos, v. 3, n. 1, jan-jun 2013, pp. 173-192.
- FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal.** Apresentação de Fernando Henrique Cardoso. 51. Ed. São Paulo: Global, 2006.
- GRAMSCI, Antonio. **Concepção Dialética da História.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira – 10. ed., 1995.
- INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). **Dossiê Carimbó.** Brasília, 2014.
- MATOS, Maestro Adelermo et. al. **Música na Mata.** Belém: Prefeitura de Belém, 2001.
- MESQUITA, Bernardo Thiago Paiva. **A modernização do carimbó: um estudo sobre o processo de modernização do carimbó no estado do Pará.** 2014. 528 f. Tese (Doutorado

em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/29497>. Acesso em: 18 ago. 2025.

MICELI, Sérgio. **O processo de 'construção institucional' na área cultural federal (anos 70)**. In: MICELI, Sérgio (Org.) Estado e cultura no Brasil. São Paulo: Difel, p. 53-84. 1984.

NAPOLITANO, Marcos. **1964: história do regime militar brasileiro**. São

ORTIZ, Renato. **Românticos e Folcloristas**. São Paulo: Olho D'água, 1992.

PETIT, Pere; CUELLAR, Jaime. **O golpe de 1964 e a instauração da ditadura civil-militar no Pará: apoios e resistências**. Estudos Históricos (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, v. 25, n. 49, p. 169-189, jan./jun. 2012. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/eh/v25n49/11.pdf>>. Acesso em: 13 maio 2015. <<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-21862012000100011>>.

QUINTELLA, Maria Madalena D. **Cultura e poder ou “Espelho, espelho meu: existe alguém mais culto do que eu?”**. In: MICELI, Sérgio (org.). Estado e cultura no Brasil. São Paulo: Difel, 1984.

SALLES, Vicente; SALLES, Marena. **Carimbó: trabalho e lazer do caboclo**. Revista Brasileira de Folclore, Rio de Janeiro, v. 9, n. 26, p. 257-282, 1969.

SCHWARCZ, Lilia M. **“Um monarca nos trópicos”**: O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, a Academia Imperial de Belas-Artes e o Colégio Pedro II. In: As Barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 125-157.

SILVA, Daniel Neves. **"22 de agosto - Dia do Folclore"**; Brasil Escola. Disponível em: <https://brasilescola.uol.com.br/datas-comemorativas/dia-folclore.htm>. Acesso em 18 de agosto de 2025.

SILVA, Mônica Martins da. **Folclore e patrimônio imaterial: caminhos cruzados na construção de uma cultura “popular” brasileira**. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, São Paulo, jul. 2011. Disponível em: https://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/14/1300882883_arquivo_TextoANPUH2011vf.pdf. Acesso em: 18 ago. 2025.

SILVA, Mônica Martins. **A escrita do folclore em Goiás: uma história de intelectuais e instituições (1940-1980)**. 2008. 321 f. Tese (Doutorado em História) -Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

SILVA, Vanderli Maria da. **A construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas (1974-1978)**. 2001. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001. doi:10.11606/D.8.2001.tde-02072002-100601. Acesso em: 2025-08-18.

SOARES, Ana Lorym. **Folclore e políticas culturais no Brasil nas décadas de 1960/1970**. In: Seminário Internacional Políticas Culturais: teoria e prática, 2.: 2011. set. 21-23: Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2011.

THOMPSON, E. P. **Folclore, Antropologia e história social**. In: THOMPSON, E. P. As peculiaridades dos ingleses e outros artigos. Organizadores: Antonio Luigi Negro e Sergio Silva. 2. Ed. São Paulo: Editora da Unicamp, 2012, pp. 227-267.

THOMPSON, Edward P. **A Peculiaridade dos ingleses e outros artigos**. Campinas: Unicamp, 2012.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna**. 2 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

VILHENA, Luís Rodolfo da Paixão. **Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964**. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da UFRJ. Rio de Janeiro, 1995. 453p. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/29497>. Acesso em: 18 ago. 2025.

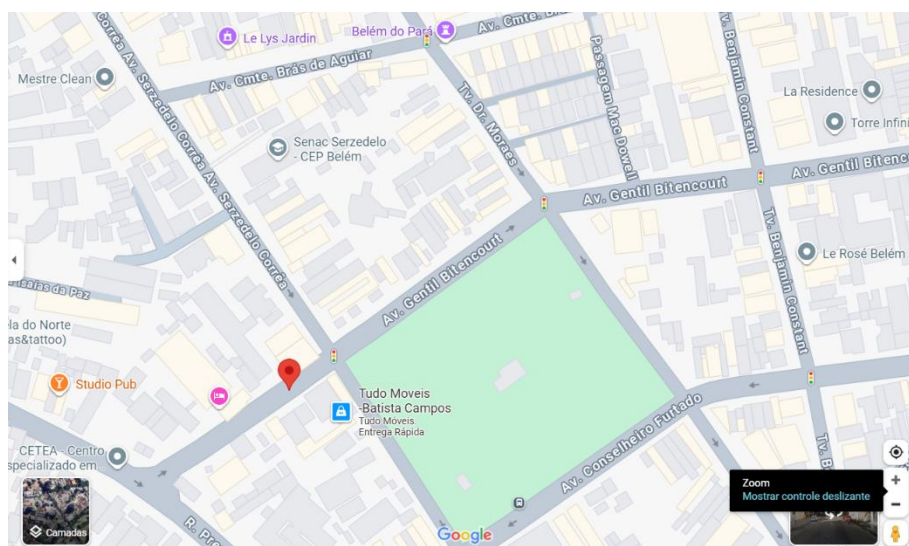
11 ANEXOS

Figura 1 – Maestro Adelermo Matos



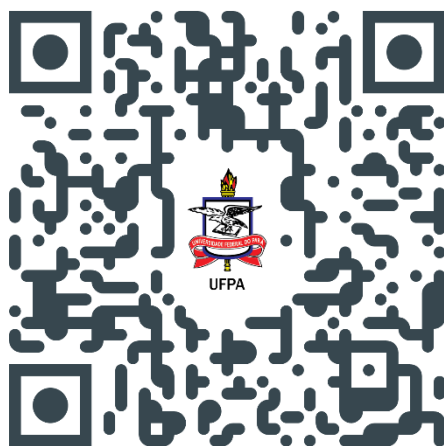
Fonte: Livro Música na Mata – FUMBEL 2001

Figura 1 – Mapa do perímetro da residência do Maestro



Fonte: google maps.

Figura 3 – Projeto Música na Mata



Qr-code referente ao youtube

Figura 4 – LP Grupo Folclórico do Pará



Qr-code referente ao youtube

Projeto Lúdico

Figura 5 – quebra cabeça



Adelermo Matos (foto)
Site: puzzel.org

Figura 6 – quebra cabeça



Capa do LP do Grupo Folclórico do Pará
Site: puzzel.org

Figura 7 – Palavras Cruzadas



Jogo de palavras cruzadas baseado na pesquisa
Site: [Oh, My Dots!](http://Oh,MyDots.com)

Figura 8 – Caça Palavras



Jogo de caça palavras foclórico
Site: puzzel.org