

# “SONHO CABANO”: MEMÓRIA DA CABANAGEM E DEMOCRACIA NO CARNAVAL PARAENSE (1985)

“SONHO CABANO”: MEMORY OF CABANAGEM AND DEMOCRACY IN CARNIVAL PARAENSE (1985)

Edilson Mateus Costa da Silva<sup>1</sup>

## Resumo

Este artigo objetiva um debate acerca dos usos políticos da memória do movimento cabano no Pará. Em especial, serão abordadas as representações da Cabanagem no ano de seu sesquicentenário (1985). Busca relacionar como foram mobilizados sentidos libertários localizados nas evocações de memória da cabanagem que incidiram no carnaval de 1985, denominado “carnaval da democracia”. O foco de análise irá se concentrar no samba-enredo da escola Acadêmicos da Pedreira, intitulado “Sonho cabano”, que foi interpretado pela cantora Fafá de Belém durante o desfile na capital paraense. Neste artigo é defendida a perspectiva de que essa canção analisada sintetiza a noção de memória e democracia no contexto paraense. Nesse sentido, minha proposta é pensar a interface entre política, música, historiografia e literatura. Este estudo é uma reflexão sobre a cultura histórica envolvendo a memória da Cabanagem.

**Palavras-chave:** Cabanagem; Carnaval; Redemocratização no Brasil.

## Abstract

This article aims at a debate about the political uses of the memory of the cabano movement in Pará. In particular, the representations of *Cabanagem* will be addressed in the year of its 150th anniversary (1985). It seeks to relate how libertarian senses were mobilized, located in the memory evocations of the hut that affected the carnival of 1985, called “democracy carnival”. The focus of analysis will focus on the samba-plot of the school Acadêmicos da Pedreira, entitled “Sonho cabano”, which was performed by the singer Fafá de Belém during the parade in the capital of Pará. In this article, the perspective that this analyzed song synthesizes the notion of memory and democracy in the Pará context is defended. In this sense, my proposal is to think about the interface between politics, music, historiography and literature. This study is a reflection on the historical culture involving the memory of *Cabanagem*.

**Keywords:** Cabanagem; Carnival; Redemocratization in Brazil.

---

<sup>1</sup> Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Pará (2019). Professor do Ensino Fundamental e Médio da Secretaria do Estado de Educação do Pará (SEDUC-PA). E-mail: [edilson.silva@escola.seduc.pa.gov.br](mailto:edilson.silva@escola.seduc.pa.gov.br)



## Introdução

O presente texto tem como objetivo discutir as questões que envolvem a memória do movimento cabano, ocorrido no período regencial e que ficou para a posteridade envolvido em variadas representações, umas negativas e outras positivas, mas que plasmou nas últimas décadas uma identidade regional. Há uma cultura histórica<sup>2</sup> que permeia a Cabanagem e envolve inúmeras produções culturais, convergindo diversos sentidos a respeito da regionalidade paraense.

Entre as produções culturais iremos nos deter no carnaval paraense de 1985, quando a escola de samba Acadêmicos da Pedreira desfilou com um enredo intitulado *Sonho Cabano*, exaltando a Cabanagem como importante movimento popular na Província do Pará entre 1835-1840. A escola narrou na avenida uma trajetória de lutas desenvolvida na revolução: a comissão de frente trazia cabanos com armas na mão (“trabucos”)<sup>3</sup>; o carro abre-alas trazia Eduardo Angelim, um dos principais “heróis”<sup>4</sup>, rodeado de “índios e tapuios”<sup>5</sup>; retratava também o episódio do brigue “Palhaço”, um massacre promovido aos revoltosos contra a Adesão do Pará à Independência em 1823, tido como motivo para o movimento/“vingança” cabano(a); carros alegóricos recriavam mansões coloniais, choças de palhas; alas com “senhores, soldados, cabanos, escravos, índios, etc.”<sup>6</sup>.

O evento evocou um elo simbólico relacionado com os debates regionalistas que valorizaram a temática cabana, seja pela música popular, seja pela historiografia, pela política ou pela imprensa. O objetivo deste artigo é analisar a íntima relação entre o desfile e os outros âmbitos em que transitou a narrativa “cabana”.

---

<sup>2</sup> Utilizaremos o sentido de cultura histórica tal como foi cunhado por Jacques Le Goff, envolvendo a produção historiográfica, literária e mesmo a memória sobre os eventos e fenômenos, permeando o público e as variadas mídias. Cf. LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

<sup>3</sup> “Trabuco” tem uma conotação mais coloquial a respeito de armas.

<sup>4</sup> Há controvérsias a respeito do heroísmo de Eduardo Angelim como um dos “heróis” do movimento cabano. Eduardo Angelim foi um dos mais importantes líderes e na segunda metade do século XX o fazendeiro revoltoso passou a ser considerado uma liderança popular, o que o teria designado como o arauto de uma revolução popular cabana.

<sup>5</sup> A importância simbólica de “índios e tapuios” está relacionada aos elementos norteadores de uma construção étnico-racial atribuída à região amazônica, como originária de populações indígenas e mestiças de indígenas. A compreensão de “terra de índio” foi elaborada por inúmeros intelectuais no séc. XIX e permaneceu como uma concepção no século XX, bem como nos dias atuais. A esse respeito ver: FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. **A cidade dos encantados**. Belém: EdUFPA, 2009.

<sup>6</sup> OLIVEIRA, Alfredo. **Carnaval Paraense**. Belém: Secult, 2006, p. 166.



Será desenvolvida uma abordagem a respeito do sesquicentenário da cabanagem, traçando os embates em torno do tema e a memória construída ao longo das décadas. Em seguida, será analisada a canção *Sonho Cabano*, gravada por Fafá de Belém em 1985, assim como os aspectos relacionados à sua composição e o respectivo desfile na avenida com as representações em torno do movimento.

Os embates pela memória da cabanagem, como podemos ver, são construídos no trânsito de ideias que remonta a política, a historiografia, a imprensa e o mundo das artes. Em especial, a canção *Sonho Cabano* é uma narrativa sonora que dialoga intensamente com estas representações de uma cabanagem “revolucionária” e “popular”. Após esta análise do contexto do sesquicentenário, passaremos a análise do samba em questão, bem como o desfile da escola, compreendido como um espetáculo público que está relacionado ao amplo quadro das efemérides.

A canção popular é um importante acervo documental para pesquisas voltadas aos mais variados aspectos da sociedade. A análise detida deste tipo de fonte pode revelar importantes peculiaridades do cotidiano, da cultura e da política de um grupo. Muitas vezes (na maioria) revela perspectivas até então ignoradas por outras abordagens. Com relação ao uso da canção popular como documento histórico, José Geraldo Vinci de Moraes afirmou que “as canções poderiam constituir-se um acervo importante para se conhecer melhor ou revelar zonas obscuras das histórias do cotidiano dos segmentos subalternos”, além disso, ressalta a riqueza da canção como fonte histórica capaz de “compreender certas realidades da cultura popular e desvendar as histórias de setores da sociedade pouco lembradas”.<sup>7</sup>

A respeito da análise das canções propomos uma abordagem que tem sido foco de diversos trabalhos a respeito da música popular brasileira: a análise da canção popular pela perspectiva do binômio texto-som.<sup>8</sup> Ao utilizar a canção como documento, precisamos observar a natureza da composição realizada a partir da inspiração do artista e que passa a existir no formato cantado. Assim, ao utilizar a letra, devemos tomá-la como um dos elementos da fonte, que isoladas não revelam a existência histórica. A análise das letras, destituídas do âmbito sonoro, configuram uma visão parcial do documento, que só

---

<sup>7</sup> MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Rev. bras. Hist.**, São Paulo, v. 20, n. 39, 2000, p. 205.

<sup>8</sup> CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60). **Rev. bras. Hist.**, São Paulo, v. 18, n. 35, 1998.  
NAPOLITANO, Marcos. **História e Música**. São Paulo: Autêntica, 2005.



pode ser compreendida no contexto geral da criação poético-sonora. No caso da indisponibilidade da audição dos fonogramas, parte do objeto música popular nunca será apropriado pelo pesquisador. Pois, a performance (execução do intérprete) é um elemento central na realização histórico-social da canção, o que torna a audição fundamental no processo de coleta do material e do percurso metodológico de um trabalho que visa abordar a canção como documento histórico.

A canção estabelece um canal de comunicação com o público. Portanto, qualquer estudo que busque estudar a música popular deve partir da escuta do material sonoro disponível. As canções realizam a partir do seu binômio texto-som o nexo de comunicação nas escolhas rítmicas, instrumentais e textuais que são compreendidos pelo compositor e pelo público de forma integrada. Além disso, devemos entender que o desenvolvimento dos elementos ligados à Indústria Fonográfica como os discos (incluindo a arte gráfica), as festas e shows só existem fundados na matéria-prima canção. Os elementos da mídia e as representações em torno do artista e do gênero só podem ser compreendidos com uma análise detida da produção sonora.

Para compreendermos as representações de arte, cultura e identidade regional, consideramos o fonograma a fonte histórica central de nosso projeto, pois a partir dele podemos entender as colocações dos críticos, dos especialistas, jornalistas e estudiosos da cultura popular na segunda metade do século XX. As canções são narrativas da cultura popular, neste sentido, nossa metodologia levará em consideração cada um dos elementos que interagem na sua composição, bem como cada uma das escolhas textuais e musicais possui em conjunto um importante caráter simbólico pelo qual podemos estudar o fenômeno em questão.

Carlo Ginzburg, na obra *Olhos de Madeira*, definiu representação como um processo de “mimesis” na qual um determinado elemento que “representa”, está na verdade substituindo o original, que está sendo “representado”.<sup>9</sup> O sentido da representação consiste na construção de uma narrativa que consiga uma aproximação ao original, seja por meio visual, textual e, no nosso caso, podemos tomar de empréstimo o sonoro. Desta forma, a canção também desenvolve este caráter mimético, pois ao ser tocada a canção *Sonho Cabano* realiza uma aproximação com o próprio movimento, é

---

<sup>9</sup> GINZBURG, Carlo. *Olhos de Madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das letras, 2001.



uma compreensão do movimento por um tipo de narrativa específica, mas que fazia sentido ao ouvinte no contexto do sesquicentenário.

### Sesquicentenário da Cabanagem (1985)

Como foi dito no tópico anterior, em 1985 os paraenses celebravam 150 anos da Cabanagem. Há de se notar que o evento ganhou diversas conotações ao longo desses anos até o seu sesquicentenário. Temos diversas versões da escrita cabana e estas se desenvolvem amparadas principalmente no momento em que foram produzidas. Nos anos que sucederam a Cabanagem foi marcante uma visão do evento como algo extremamente negativo, que teria trazido mazelas às populações do Pará.<sup>10</sup>

Nas décadas seguintes ao movimento houve uma construção do mito da imagem “vândala” dos cabanos, reproduzido tanto pela memória, quanto pela historiografia do evento. A noção de “cabano” e identidade cabana também foram construídas em confrontos pela memória ao longo do tempo. Desta forma, o ano de 1840 foi emblemático, pois instaurou na “memória coletiva” o dia 13 de maio, dia em que a força legalista “conseguiu triunfar dos desastrosos feitos e negros planos da rebeldia” e se tornou o marco das efemérides negativas a respeito da Cabanagem. Foi inaugurado em 1840 um jornal da “legalidade” produzido pelo governo do Pará com o intuito de declarar “uma guerra implacável à memória cabana”: o *Treze de Maio*.<sup>11</sup>

Na segunda metade do século XIX, esta memória negativa da cabanagem se manteve. Domingos Raiol em seus *Motins políticos* via o tema como um movimento “amotinado”.<sup>12</sup> Segundo Mário Médice Barbosa: “(...) para o Barão de Guajará, o movimento foi mais um de uma série de ‘motins políticos’ (...) sendo este o de mais terrível consequência, pois, desencadeou a desordem e a anarquia na província (...)”<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> RICCI, Magda. As batalhas da memória ou a cabanagem para além da guerra. In: RICCI, Magda; SARGES, Maria de Nazaré (orgs.). **Os oitocentos na Amazônia: política, trabalho e cultura**. Belém: Editora Açai, 2013.

<sup>11</sup> RICCI, Magda. As batalhas da memória ou a cabanagem para além da guerra. In: RICCI, Magda; SARGES, Maria de Nazaré (orgs.). **Os oitocentos na Amazônia: política, trabalho e cultura**, p. 13.

<sup>12</sup> RAIOL, Domingos Antônio. **Motins políticos ou história dos principais acontecimentos políticos do Grão-Pará desde o ano de 1821 até 1835**. Rio de Janeiro: Typographia do imperial instituto artístico, 1865.

<sup>13</sup> BARBOSA, Mário Médice. Sete de Janeiro da Cabanagem: as efemérides cabanas e as dissonâncias sociais em Belém (1985-2002). In: PINTO, Roseane; NEVES, Fernando Arthur (orgs.) **Faces da história da Amazônia**. Belém: Paka-Tatu, 2005, p. 493.



No centenário da Cabanagem (1935) ainda havia resquícios da memória “legalista”, sendo que o momento buscava abrir espaço para a sua reabilitação. O evento possuiu duas efemérides (comemorações “oficiais”): 13 de maio (retomada da cidade de Belém dos revoltosos) e 7 de janeiro (eclosão do movimento cabano), sendo que as cerimônias oficiais de Estado foram marcadas na primeira data. Ainda havia uma hegemonia dos sentidos ligados à derrota dos cabanos e o fim da anarquia. Ao longo dos anos estas datas se confrontaram pela memória do movimento, sendo que o 7 de janeiro foi recebendo ao longo dos anos um caráter de “memória oficial”, especialmente por intelectuais que buscavam ressaltar o teor popular e/ou revolucionário do movimento, em contraponto à uma visão elitista que teria exaltado o fim dele, nas comemorações do 13 de maio.

Na segunda metade do século XX passou a existir uma positivação efetiva do sentimento de valorização dos ideais cabanos, embora tenha ocorrido uma progressiva crítica historiográfica no que diz respeito aos líderes e ao lugar dos populares no movimento. Esta atitude foi ganhando cada vez mais força principalmente nos discursos políticos de governos paraenses.

Em *Cabanos e Camaradas*, Alfredo Oliveira reconstrói o nexos elaborado ao longo do século XX que relacionava a Cabanagem ao movimento de esquerda e/ou socialista/comunista. Ele estabelece como o marco de uma nova compreensão a esse respeito e sua identidade revolucionária a solenidade de posse do Comitê Estadual do Partido Comunista do Brasil (PCB) em 1945. Houve nesse evento a leitura de uma mensagem inusitada de Luís Carlos Prestes. O “Legendário Cavaleiro da Esperança” enviou uma carta lida durante esta reunião e nela ele chamou os membros do PCB de “Cabanos”:

“Queridos camaradas! Saúdo com satisfação o proletariado e o povo do Pará, pela instalação nesse estado do Comitê Estadual do Partido Comunista do Brasil. Nós comunistas – os ‘comunas’, como dizia a polícia nos anos de reação – somos com orgulho os cabanos do século XX! E os comunistas do Pará os herdeiros mais consequentes das gloriosas tradições de seu povo. Tanto na luta pela independência do Brasil como depois pela instauração no país de um regime democrático de liberdade e progresso, pela autonomia da Província, e qualquer tirania, foi assinalada a combatividade desse povo, que já naqueles primeiros anos de vida política nacional soube revelar-se capaz de heroicas jornadas. Evoquemos neste instante a personalidade máscula do Cônego Batista Campos e as figuras impressionantes de Angelim e Vinagre – homens que se revelaram na luta e cujos exemplos de audácia, de pertinência, de coragem e de espírito de sacrifício (...)”.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> OLIVEIRA, Alfredo. *Cabanos & Camaradas*. Belém: Alfredo Oliveira, 2010, p. 16.



A partir dessa mensagem de Luís Carlos Prestes a subversão passou a ser relacionada com o movimento cabano. Essa aproximação entre a esquerda e a Cabanagem fez com que na resistência à Ditadura Civil-Militar houvesse essa conexão simbólica. No âmbito regional, a Cabanagem teria fundado uma identidade local e uma “tradição revolucionária”.

É perceptível, portanto, que o termo “cabano” e a memória da cabanagem aos olhos dos contemporâneos do movimento tinham uma conotação pejorativa e ocorreram significativas modificações nas narrativas que se deram ao longo das décadas. Segundo Magda Ricci: “Las asociaciones entre cabano y caboclo, cabano y revolucionário, y cabano y natural fueron hechas con mucha lucha política y realmente todas ellas resignifican el uso del término ‘cabano’”. Em especial, os anos 1980 e 1990 foram importantes na reconfiguração da narrativa cabana. Neste período uma grande parcela da intelectualidade via os revoltosos da Cabanagem como “inspiradores para sus sueños políticos socialistas y comunistas traídos al presente del siglo XXI”.<sup>15</sup>

Esta redefinição das narrativas cabanas nos anos 1980 nos ajuda a compreender os debates em voga durante o sesquicentenário, bem como o lugar da canção *Sonho Cabano* em torno das representações do evento. Autores como Carlos Rocque<sup>16</sup>, Pasquale de Paolo<sup>17</sup> e Vicente Salles<sup>18</sup> se referiam a uma característica popular e “revolucionária” da cabanagem.<sup>19</sup> Esta perspectiva se colocava contra a já apontada visão negativa e conservadora do acontecimento, que marcava sua memória histórica. Os três autores são relevantes por terem publicados suas obras dentro do contexto e serviram como parâmetro para as interpretações que foram evidenciadas nas comemorações de 1985, assim como em décadas posteriores. Por essa razão, devido às suas publicações serem feitas contemporaneamente ao sesquicentenário, destaco as representações contidas nos seus trabalhos durante este texto.

Vicente Salles em entrevista ao jornalista Lúcio Flávio Pinto em 1979, já reiterava os valores dos ideais cabanos. O autor comunga da percepção do entrevistador de que a

<sup>15</sup> RICCI, Magda. Llagas de Guerra y actos de fé política: la “Cabanagem” em la narrativa historiográfica y antropológica. *Boletín Americanista*, año LXII, n. 64, Barcelona, 2012, p. 43.

<sup>16</sup> ROCQUE, Carlos. *Cabanagem: A epopeia de um povo*, v.1. Belém: Imprensa Oficial, 1984.

<sup>17</sup> PAOLO, Pasquale Di. *Cabanagem: a revolução popular da Amazônia*. Belém: Cejup, 1985.

<sup>18</sup> SALLES, Vicente. *Memorial da Cabanagem: esboço do pensamento político-revolucionário no Grão-Pará*. Belém: CEJUP, 1992.

<sup>19</sup> Outros autores também se debruçaram nessa perspectiva posteriormente ao contexto do sesquicentenário da Cabanagem. No geral, a perspectiva de dar relevância ao popular não deixou mais de ser um marco. Nesse sentido, surgiram estudos ressaltando inúmeros aspectos dessa participação, tais como a presença dos negros (libertos, escravos e revoltosos), a presença das mulheres, das populações indígenas, etc. A esse respeito ver AUTORES.



Cabanagem foi um importante momento de resistência paraense, no qual houve uma luta contra o agente opressor. Segundo a tônica do debate, essas visões históricas do movimento revolucionário contra as tentativas de cerceamento da liberdade são “extremamente relevantes para compreender o passado paraense, e, com essa visão histórica, ter uma melhor compreensão do presente e maior percepção do futuro” e “não são, portanto, teorizações acadêmicas sobre um passado remoto que não nos diz respeito”. O jornalista se refere em grande medida à presença estrangeira como colonizador da Amazônia, atrelando a realidade da Cabanagem aos tempos dos anos de 1970.<sup>20</sup> Neste sentido, a revolução ganha um importante caráter de “paraensismo”, uma marca da política regionalista da segunda metade do século XX, no qual há um sentimento de defesa da Amazônia.<sup>21</sup>

Carlos Rocque em *Cabanagem: epopeia de um povo* define o “sentido da cabanagem”, que segundo ele está ancorado numa luta contra o despotismo e em uma perspectiva de revolução de “baixo para cima”. O que está mais demarcado na sua concepção é a busca pela liberdade política, econômica e social. E é marcante a noção de que é uma revolução diferente das demais ocorridas no Brasil, segundo ele: “(...) Pela primeira vez, ao longo da História Nacional – fato esse que jamais se repetiu –, o povo assumia o poder graças a um movimento armado (...)”.<sup>22</sup> Ao longo da obra o autor reitera o caráter não separatista do movimento, pelo contrário é a favor da nação, da integridade do Estado Brasileiro. Na sua retórica, nessa representação os governantes “déspotas” não defendiam os interesses nacionais.

Ao analisar a historiografia sobre a Cabanagem o autor critica dois aspectos: 1) a falta de estudos oriundos da História do Brasil; 2) o olhar “legalista” da historiografia. Ao explicar este panorama, Rocque afirma que a narrativa da cabanagem tem se desenvolvido com base em documentação oriunda do Rio de Janeiro, que dava conta de uma visão tendenciosa do movimento. Afirma também a existência de *historicidas*, que

---

<sup>20</sup>PINTO, Lúcio Flávio. Os estrangeiros não quiseram tomar a Amazônia no século XIX. **O Liberal**, Belém, p. 21-22, 1979.

<sup>21</sup>O “Paraensismo” foi uma forma de posicionamento regionalismo que foi desenvolvido ao longo do século XX, mais especialmente na segunda metade do século. Entre outros elementos presentes nele, podemos tratar de uma tendência à valorização de elementos específicos que marcam as peculiaridades históricas, culturais, políticas e sociais do estado do Pará. Além disso, demonstra um viés crítico acerca da relação Brasil-Amazônia, percebendo uma desigualdade no trato que o Governo Federal tem conferido às regiões brasileiras, com menor importância à região Norte. Ela povoou a produção artística local, bem como se tornou uma marca de uma música regional. Ver: BARBOSA, Mário Médice. **Entre a filha enjeitada e o paraensismo**: as narrativas das identidades regionais na Amazônia paraense. Tese de doutorado em História. São Paulo: PUC-SP, 2010.

<sup>22</sup> ROCQUE, Carlos. **Cabanagem**: A epopeia de um povo, v.1. Belém: Imprensa Oficial, 1984, p.9.



“(…) assinavam a História; pessoas que se diziam doutos em História e que mantinham acirradas polêmicas, em jornais, contra qualquer pessoa que se atrevesse a escrever sobre a Cabanagem (…)”. Ou seja, aqueles que defendiam um olhar pejorativo sobre o movimento e que eram tidos como autoridades nos escritos históricos. O autor chega a afirmar que mesmo na época em que escrevia, ainda havia os que relutavam em aceitar o caráter popular e positivo do movimento, chegando a sofrer “vis agressões pela imprensa regional só pelo fato de demonstrar simpatias pela Cabanagem”.<sup>23</sup> Esta perspectiva teria criado um “terror cultural”, que dificultava estudos “desapaixonados” pelo tema. O que interessava neste caso era desmoralizar o interesse pela temática e não “a cultura, os fundamentos históricos”.

Há que se lembrar de que o peso da historiografia no contexto de 1985 foi significativo. Carlos Rocque foi “homologado” como o historiador “oficial” do Estado, já que a obra *Cabanagem: epopeia de um povo* foi editada pela Imprensa Oficial do Pará com direcionamento específico para as comemorações do Sesquicentenário da Cabanagem, outorgado pelo governador Jader Barbalho. As homenagens de Estado também ficaram a cargo do referido historiador, responsável inclusive pela inauguração do *Monumento à Cabanagem*, obra do eminente arquiteto Oscar Niemayer. O então governador Jader Barbalho (PMDB) inaugurou o monumento no dia 07 de janeiro de 1985, ressaltando a efeméride da data do início da Cabanagem, em oposição ao 13 de maio do fim dos “motins” cabanos. A data escolhida para as efemérides do sesquicentenário teve origem nesta problemática em que foi produzida a memória da cabanagem. O 7 de janeiro de 1835 ganhou status de efeméride (comemoração oficial) nos discursos de governantes que a tomaram como símbolo de “revolução popular”, em destaque o já referido governador do Pará em 1985 e os governos do Partido dos Trabalhadores (PT) na prefeitura de Edmilson Rodrigues em Belém.<sup>24</sup>

As efemérides de 7 de Janeiro tiveram mais vigor amparadas na importante obra de Pasquale Di Paolo, *Cabanagem: a revolução popular da Amazônia*, publicada após receber o 1º lugar no “Concurso Nacional de Monografias instituído pelo Conselho Estadual de Cultura do Pará em comemoração ao Sesquicentenário da Cabanagem”. O autor defende uma recuperação da “memória cabana” para recuperar a “consciência de

---

<sup>23</sup> ROCQUE, Carlos. *Cabanagem*, p. 19.

<sup>24</sup> BARBOSA, Mário Medice. BARBOSA, Mário Médice. Sete de Janeiro da Cabanagem: as efemérides cabanas e as dissonâncias sociais em Belém (1985-2002). In: PINTO, Roseane; NEVES, Fernando Arthur (orgs.) *Faces da história da Amazônia*. Belém: Paka-Tatu, 2005.



cidadania”, desta forma, o estudo da cabanagem leva a Amazônia ao encontro com suas “raízes”. Paolo também defendeu a tese de que os cabanos lutavam contra uma “estrutura de despotismo” ainda hoje insuperado, fazendo uma analogia com sua contemporaneidade que precisa retomar o posicionamento político dos “revolucionários”. Há um claro posicionamento contra duas tradições da narrativa historiográfica cabana: 1) a tese de Raiol que verifica a cabanagem como mais um dos “motins”; 2) a perspectiva de “rebelião” popular, porém sem alcançar o devido nível revolucionário. Paolo é um dos autores que reforçaram a localização das efemérides da cabanagem no dia 7 de janeiro.

É interessante notar que essa perspectiva de Carlos Rocque e Pasquale Di Paolo se configura em uma espécie de “história oficial” da Cabanagem no momento do sesquicentenário. A presidente do Conselho Estadual de Cultura em 1985, Maria Annunciada Chaves, ao se referir ao concurso e a premiação da obra de Pasquale Di Paolo afirma:

(...) Justifica-se, portanto, plenamente a alegria deste órgão cultural por trazer a público um estudo analítico do grande movimento que ensanguentou o Pará, deixando, na História da Amazônia, um marco indelével da violência com que a população cabocla, aparentemente resignada e paciente, pode reagir quando saturada pela injustiça dos que detêm o poder (...). O sacrifício da massa popular, massacrada pela reação legalista, tão cruel quanto à própria explosão cabana, não foi em vão. Permanece como testemunho sangrento, na menosprezada Amazônia, de uma luta feroz pela liberdade e pela justiça. (...) Despertar a atenção para o real significado da importante manifestação libertária, que deve ser melhor conhecida na própria terra em que se processou, foi o objeto principal do CONSELHO ao promover esse concurso.<sup>25</sup>

Podemos concluir, portanto, que é instaurada uma narrativa oficial e hegemônica do Estado, que muito tem a ver com usos políticos que derivam dela, seja pelos governantes, seja pelos intelectuais e suas aspirações. Mesmo nos meios de Imprensa já começa a se impor esta perspectiva que de uma maneira geral é definida como o ideal de “paraensismo”.

### **“Sonho cabano”: Narrativa sonora e discurso regionalista**

Mário Médiçi Barbosa defende a tese de que a Cabanagem, nos anos 1980 e 1990, foi utilizada como um recurso discursivo que se alinhava aos que “protegiam o Pará” da invasão estrangeira e mesmo das apropriações de outras regiões do Brasil. Esta lógica de

---

<sup>25</sup> CHAVES, Maria Annunciada. “Apresentação”. In: PAOLO, Pasquale Di. **Cabanagem: a revolução popular da Amazônia**. Belém: Cejup, 1985, p. 10.



“opressão”, que se desenrolava nas diversas narrativas sobre a cabanagem, derivava desses discursos regionalistas de defesa da Amazônia.<sup>26</sup>

Este contexto se torna mais revelador, aos propósitos do presente texto, ao ler as memórias de Alfredo Oliveira. Ele possuía um discurso direcionado à narrativa cabana “oficial” acionada em meados dos anos de 1980. Esta constatação reside não só na sua compreensão sobre o evento, mas o compositor ao elaborar o samba-enredo *Sonho Cabano* utilizou consulta historiográfica, deixando claro um alinhamento com esta narrativa. Nas suas palavras:

Trabalhei na composição do samba ‘Sonho Cabano nessa época em que o clamor pelas ‘diretas’ campeava em praça pública. Decidi voltar à leitura do ‘Compêndio das Eras da Província do Pará’, de Antônio Ladislau Monteiro Baena. Reli as páginas dos ‘Motins políticos’, de Domingos Antônio Raiol (Barão de Guajará). Consultei as pesquisas de Carlos Rocque e Pasquale Di Paolo. Devorei ‘Cabanagem, o povo no poder’, de Júlio César Chiavenato, entre outras obras. Temperava o empenho para o tema com o gostinho de satisfação pelos escritores do autoritarismo militar.<sup>27</sup>

A canção *Sonho Cabano* foi composta por Alfredo Oliveira em parceria com Paulo André Barata. Alfredo Oliveira foi o autor da letra e da melodia, além de ter sido o escolhido pelo então presidente da escola de samba Acadêmicos da Pedreira, Waldir Fiock, para compor o samba-enredo. Alfredo Oliveira era um compositor já conhecido dos meios musicais desde dos anos 1960, com inúmeras parcerias e atividades artísticas. Ele era um destacado militante do PCB. Era lembrado por sua atuação política, o que o aproximava da proposta da temática do movimento cabano. Dentro da tradição apontada anteriormente, havia uma relação simbólica estabelecida entre o movimento cabano e a tradição engajada, em especial com os militantes da esquerda. Então, o termo fazia referência à resistência política, no âmbito socialista e democrático, congregando opositores do regime civil-militar no Pará. Dentro desse quadro que o nome de Alfredo Oliveira foi escolhido para a composição do samba-enredo. Paulo André entrou com suas contribuições, aprimorando alguns elementos da composição. Sua relevância consiste no convite do parceiro para elaborar a composição, que o fez amparado na representatividade de Paulo André Barata como um importante compositor do cenário musical paraense. Além disso, Alfredo Oliveira não se julgava suficiente para compor um tema que, na visão dele, era de tamanha relevância política e histórica como a Cabanagem: “Fui

---

<sup>26</sup> BARBOSA, Mário Medice. **Entre a filha enjeitada e o paraensismo**: as narrativas das identidades regionais na Amazônia paraense. Tese de doutorado em História. São Paulo: PUC-SP, 2010.

<sup>27</sup> OLIVEIRA, Alfredo. **Carnaval Paraense**. Belém: SECULT, 2006, p. 160.



compondo letra e música progressivamente. Quando terminei resolvi ir atrás de Paulo André Barata. Para cantar a cabanagem, não ousei permanecer sozinho”.<sup>28</sup>

A explicação de recorrer à Paulo André Barata tem relação com a sua trajetória artística e engajada. Surgiu como uma promessa musical nos anos de 1960. Com o passar dos anos passou a ser uma referência musical paraense. Vicente Salles o apontou em 1970 como uma esperança da renovação histórica do campo da música popular, juntamente com outros jovens de sua geração. No prefácio de seu livro enciclopédico e biográfico *Música e músicos no Pará*, há um testemunho da projeção do artista:

“Tivemos (...) que selecionar os poetas que estão promovendo a renovação da canção popular, não apenas investigando o folclore regional, mas, inclusive, tentando incorporar-se no movimento nacional, num verdadeiro processo de atualização histórica. São numerosos e nem todos estarão aqui presentes. Mas os seus nomes devem ser guardados: Simão Jatene, Sérgio Darwich, (...) Paulo André Barata... O presente lhes pertence.”<sup>29</sup>

O trecho é indicativo da importância que assumiu Paulo André naquele contexto. Alfredo Oliveira o define como a “musicalidade do paraensismo”, uma síntese do que se pode ter como uma sonoridade característica do Pará, ao mesmo tempo possuindo um estilo marcadamente brasileiro. O autor define o contato com artistas como Tom Jobim, amigo e parceiro de Paulo André durante os anos de 1960, como fundamental na construção da sua concepção artística fundada no trânsito entre Belém e Rio de Janeiro.<sup>30</sup>

Paulo André Barata nasceu em 25 de setembro de 1946. Sua infância em Santarém lhe proporcionou o contato com a ambientação amazônica. Dos seus primeiros anos persiste “a visão do rio, das catraias, dos botos emergindo na maré, do Catalina da Panair pousando nas águas tapajônicas”. Sua musicalidade também foi forjada nos ambientes seresteiros do Baixo-Amazonas carregados de melodias que narravam a vivência local do homem “mocorongo” (de origem santarena). Com 10 anos mudou-se para o Rio de Janeiro devido ao mandato de seu pai, Ruy Barata como Deputado Federal. Retornando a Belém, ele passou a conviver com inúmeros artistas paraenses. Ruy Barata, já congregava amigos que costumeiramente frequentavam a casa de sua família. Portanto, Paulo André passou a comungar da produção local que em grande parte tomava Ruy como um catalisador das influências políticas e culturais daqueles tempos.<sup>31</sup>

<sup>28</sup> OLIVEIRA, Alfredo. **Carnaval Paraense**. Belém: Secult, 2006, p. 160.

<sup>29</sup> SALLES, Vicente. **Música e músicos no Pará**. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1970. p.57.

<sup>30</sup> Som da Amazônia para todo país. **O Estado do Pará**. 25 nov. 1976. Caderno 2, p.1.

<sup>31</sup> OLIVEIRA, Alfredo. **Ritmos e cantares**. Belém: Secult, 1990, p. 282.



As influências musicais de Paulo André remontam uma importante diversidade, indo da música clássica ouvida de empréstimo das noites de óperas promovidas por seu avô santareno, até a música brasileira de Noel Rosa, Dorival Caymmi, Tom Jobim, Villa-Lobos, entre outros. Demais referências derivam das escutas dos conjuntos norte-americanos que tocavam no rádio e “muita música caribenha”.<sup>32</sup> Além das escutas, também foi marcante sua convivência com o circuito sonoro, a boemia da capital e as diferentes manifestações musicais populares do Pará.

Paulo André começou a compor em 1966 com a canção *Rosa Rubra*, em parceria com Ruy Barata, posteriormente passou a desenvolver diversas canções com variados parceiros. Em 1967 passou a integrar um importante grupo artístico em Belém chamado “Os menestréis” que congregava inúmeros artistas da nova geração musical paraense. Este grupo fez um relativo sucesso na cidade em um período marcadamente amadorístico, no qual havia poucas casas de show e estruturas relacionadas à produção e gravação musical.

No I Festival de Música Popular Paraense conquistou o primeiro lugar com a canção *Fim de Carnaval* em parceria com João de Jesus Paes Loureiro. Após este evento, o artista se dirigiu ao Rio de Janeiro em busca de oportunidades na grande mídia nacional. Na sua ausência, o grupo “Os menestréis” apresentou o carimbó *Salviana*, novamente com Paes Loureiro, uma das primeiras incorporações na MPB do gênero folclórico.<sup>33</sup>

Paulo André retorna para Belém em 1970 devido à morte de seu avô Alarico Barata. Comendo de forma reclusa, somente veio a dar continuidade na sua carreira com o show “Todo dia é dia D” em 1974, na qual havia mostras de canções suas e de outros artistas. Este espetáculo também foi responsável por revelar a cantora Fafá. Curioso notar que ainda não havia integrado o termo “de Belém” ao seu nome artístico. Paulo André Barata passou cada vez mais a compor em uma linha de cunho amazônico, como o samba-enredo *Muiraquitã e as Amazonas* (1975) em parceria com seu pai. No mesmo ano participou como compositor de duas canções de cunho regionalista feitas para o filme “Brutos Inocentes” de Líbero Luxardo, músicas que se tornaram grandes sucessos posteriormente: *Indauê-Tupã e Esse Rio é minha rua*.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> BARATA, Paulo André. Terruá Entrevista – Paulo André Barata, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Hwbba-Ishoo>. Acesso em: 20 jan. 2014.

<sup>33</sup> OLIVEIRA, Alfredo. **Ritmos e cantares**. Belém: Secult, 1990, p. 282.

<sup>34</sup> OLIVEIRA, Alfredo. **Ritmos e cantares**, p. 283.



Portanto, a incorporação de Paulo André tinha relação com a aproximação particular que existia no contexto paraense entre arte engajada e regionalismos. Para ser um artista de “músicas de protesto” era necessária uma exaltação ao teor amazônico em suas canções. Daí o fato de que a historiografia paraense estudou a obra de Paulo André Barata como um importante representante da música de protesto local, devido ao contexto particular de inserção em que a arte engajada se manifestava no contexto regional amazônico no Pará.<sup>35</sup> A necessidade de acionar o “ícone” consagrado da “música de protesto” regional tinha um simbolismo de engajamento muito importante e particular. Ele ancorou a memória revolucionária sobre a Cabanagem ao engajamento artístico regional sintetizado na obra dele, em especial nas canções que compôs em parceria com Ruy Barata.

Em suas memórias, Alfredo Oliveira definiu o contexto do sesquicentenário da Cabanagem e a relação com o “carnaval da democracia”. Ele lembra que em 1984 havia um clima de efervescência com inúmeras manifestações que exigiam eleições diretas para presidente da República. As imagens dos grandes comícios pelas “Diretas Já” tinham um impacto simbólico muito significativo e nos palanques a presença da cantora Fafá de Belém era muito emblemática no contexto político, cultural e artístico no Pará. A artista foi lembrada como “musa das diretas”. Alfredo Oliveira lembrou que naquele contexto houve uma aproximação muito simbólica, pois “o governo militar (...) começou a fazer as malas. O adeus da ditadura terminou repercutindo no carnaval de 1985. (...) No Pará, o clima de patriotismo ganhou um reforço: a comemoração dos 150 anos da Cabanagem”.<sup>36</sup> Ao relembrar o contexto envolvendo o sesquicentenário da Cabanagem ele afirmou que: “O resgate político e cultural da gloriosa Revolução Cabana viria provocar uma série de comemorações, coincidentes com a época de fervor patriótico, que o país atravessa”.<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> A música de protesto e a arte engajada no Pará tomou como referencial os elementos de uma MPB nacional, por outro lado utilizou elementos presentes em um folclore regional, tal como eram definidos pelos estudiosos da cultura popular e do folclore a respeito da região amazônica. Portanto, ser um artista paraense da MPB significava adequar as referências nacionais aos elementos que conferiam uma regionalização. Além disso, a arte engajada no Norte do Brasil nos anos de 1970 se baseou na crítica à chamada Integração da Amazônia ao Brasil. Para os intelectuais regionais dessa década, a Integração era entendida como “invasão” do Governo Federal e de empresas multinacionais e não voltada para o desenvolvimento regional. Cf. MORAES, Cleudir da Conceição. **O norte da canção: a música engajada em Belém nos anos 1960 e 1970.** Tese de doutorado em História. Uberlândia: Programa de Pós-Graduação em História, 2014; COSTA, Tony Leão da. **Música do Norte: intelectuais, artistas populares, tradição e modernidade na formação da “MPB” no Pará (anos 1960 e 1970).** Dissertação de Mestrado. Belém: Programa de Pós-Graduação em História, 2008.

<sup>36</sup> OLIVEIRA, Alfredo. **Carnaval Paraense.** Belém: Secult, 2006, p. 159.

<sup>37</sup> OLIVEIRA, Alfredo. **Carnaval Paraense,** p. 160.



A canção *Sonho Cabano* foi encomendada aos compositores em questão para homenagear a referida “revolução popular” no seu sesquicentenário. Alfredo Oliveira aceitou o desafio amparado na amplitude do tema a ser desenvolvido: “Gostei da visão do enredo concebido para o desfile pedreirense. O desafio de compor ‘Sonho Cabano’ me deixou igualmente excitado, ao sabor dos impulsos de ufanismo e cultura política”.<sup>38</sup> Ele se refere não só ao sesquicentenário, mas também ao contexto das “Diretas Já” pelo qual o Brasil vinha passando. Era progressivo o fortalecimento de uma proposta de governo democrática que iria depor o regime autoritário. Por essa razão, o referido desfile das escolas de samba de Belém foi chamado pela organização e pelo público como o “carnaval da democracia”. Portanto, havia uma nítida relação entre o sentido da Cabanagem e o fim da Ditadura Civil-Militar no Brasil. Estes sentidos estavam conectados na medida em que o movimento cabano ganhava um sentido libertário, de rompimento com a opressão de Estado Imperial autoritário e explorador.

A narrativa construída pelos compositores dialoga com questões relativas ao Estado Autoritário e suas últimas manifestações. Especificamente, os autores utilizam uma perspectiva de oposição à ditadura civil-militar, pois ambos sofreram com a repressão e a censura. Alfredo Oliveira afirma que ao compor a letra “temperava o empenho para o tema com o gostinho de satisfação pelos estertores do autoritarismo militar”. Lembra também o companheiro e um dos dirigentes do PCB no Pará, Humberto Lopes, que ficou na clandestinidade e veio a falecer poucos antes de estabelecido o golpe, entusiasta dos estudos sobre a Cabanagem. Segundo o compositor ele o alertou para o fato de que “os historiadores contemporâneos da Cabanagem, além de atrelados ao espírito colonialista, desenvolviam notórios preconceitos”. Além disso, também dedicavam interesse nos líderes cabanos que tinham origem na “aristocracia rural”, esquecendo-se dos “heroicos guerreiros recrutados no meio de tapuios e negros escravos”.

A escolha da intérprete também foi pensada com base na trajetória artística da cantora Fafá de Belém. No começo de sua carreira, em 1976 com o Long Play *Tamba-Tajá*, ficou automaticamente marcada como a representante dos valores regionais, como a responsável por levar ao Brasil e ao mundo, por meio da mídia, a musicalidade, a cultura e o folclore da Amazônia. Fafá de Belém era também relevante pelo “estrelato” alcançado, o seu pertencimento ao “hall” da MPB o que tornou a escolha de Waldir Fiock “ambiciosa”, segundo Alfredo Oliveira.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> OLIVEIRA, Alfredo. **Carnaval Paraense**, p. 159.

<sup>39</sup> OLIVEIRA, Alfredo. **Carnaval Paraense**, p. 161.



Ela era uma das principais intérpretes do trabalho em parceria de Paulo André e Ruy Barata, nas quais já havia críticas ao projeto de “integração” / “colonização” da região. Além destas características, a cantora representava a própria metáfora da Amazônia, no Pará, no Brasil e no exterior. Exemplo disso, são os videocliques gravados pela TV Globo em que ela aparecia em ambientes de mata, na beira de rios, demonstrando as riquezas naturais e a simplicidade do “povo” amazônico. No videoclipe *Boto* a cantora aparece juntamente a uma comunidade ribeirinha, cantando juntamente aos “cabanos”, dando uma sugestão de autorrepresentação “cabana”.<sup>40</sup> Esta se confirma na prática, quando Waldir Fiock convidou Fafá de Belém para interpretar o samba-enredo da Acadêmicos da Pedreira, chegando a afirmar nos primeiros ensaios da escola: “Eu não disse? Fafá tem sangue cabano, gente!” A própria Fafá exaltava o valor do enredo, afirmando: No Brasil, a Cabanagem é o único movimento que levou o povo ao poder”.<sup>41</sup>

Nos anos de 1980 Fafá de Belém vinha alterando a nuance regionalista da sua obra. Passou a ser identificada como uma artista “brega”. Essa compreensão da intérprete se sustentou até o LP de 1983, intitulado *Fafá de Belém*, que realizou uma transição artística.<sup>42</sup> É um álbum que escancarou o seu engajamento político expresso na campanha pelas “Diretas já”. Em especial, com a gravação de *Menestrel das Alagoas* (Milton Nascimento e Fernando Brant), que foi tomada como um hino do movimento e cantado por ela em inúmeros comícios.

Nesse momento ela passou a ser uma das personalidades que encabeçavam a campanha pelo fim da ditadura civil-militar no Brasil e, em janeiro de 1984, por exemplo, dividiu com Ulysses Guimarães – então presidente do PMDB – o palanque das “Diretas já”. Nesse contexto ela recebeu a rotulação de “musa das diretas”.<sup>43</sup> Por outro lado, reassumindo certa dualidade, Fafá apareceu no encarte desse LP como uma indígena, restabelecendo, por essa via, seu apego às raízes amazônicas e seus vínculos com a figura recorrente do “tapuia” que marcaram o início de sua carreira. O disco que demonstrou mais claramente a sua perspectiva “nacional” foi *Aprendizes da esperança*<sup>44</sup>, que reiterou o envolvimento político de Fafá de Belém em defesa da “causa nacional”. O maior

---

<sup>40</sup> SILVA, Edilson Mateus Costa da. **Ruy, Paulo e Fafá**: a identidade amazônica na canção paraense (1976-1980). Rio Branco: NEPAN, 2020.

<sup>41</sup> OLIVEIRA, Alfredo. **Carnaval Paraense**, p. 162.

<sup>42</sup> LP **Fafá de Belém**. Fafá de Belém. Som Livre, 1983.

<sup>43</sup> Ver Nomes e fatos. **O Liberal**, Caderno Opinião, Belém, 11 nov. 1989, p. 6.

<sup>44</sup> LP **Aprendizes da esperança**. Fafá de Belém. Som Livre, 1985.



destaque desse LP ficou por conta da gravação do “Hino nacional brasileiro” (Joaquim Osório Duque Estrada e Francisco Manuel da Silva).

Portanto, essa tríade simbólica selecionada para a composição e a interpretação do samba-enredo *Sonho cabano*, assim como a presença de Fafá no desfile, tinham um enlace muito importante com as questões memoriais que eram relacionadas à Cabanagem. Neste sentido passaremos ao texto da canção “Sonho Cabano”:

(Paraenses! Segurem nossas riquezas!)  
O sonho rebelado iluminou  
Cobriu a mata e seu mirou no rio-mar  
Rufam tambores cabanos/ Glória ó Grão-Pará!  
Choveu temor na riqueza dos palácios  
Calou o sangue cada boca de canhão  
Tapuios e negros a reinar  
De trabuco na mão  
Vingança! Vingança! Vingança!  
Clama o brigue ‘Palhaço’  
Guerreiro da liberdade  
Fere o ar da servidão  
Nos arraiais da cidade  
É festa! É festa! É festa!  
Nos quilombos e roças  
Nas vielas e choças  
Coração de Angelim  
Canta Pedreira  
Põe amor na memória  
A noite é bela  
E o cabano é História  
Ôôô Imperador  
Murucutum, em Nazaré  
Paraense quando quer  
Não tem medo, nem senhor, Imperador.<sup>45</sup>

A letra da canção narra a epopeia de um povo contra a opressão, de um grupo marcado por populares, tapuios e negros que tomam o poder e passam a “reinar”. Com base no debate da época, o autor realiza uma alusão ao fato de que ela foi verdadeiramente uma “revolução popular”, e se configura em um levante não travado do dia para a noite, mas lapidado com um sonho, uma utopia de derrubada do opressor. Neste caso: “O Imperador”. O termo em questão remete as teses historiográficas dos anos 1980 em que

---

<sup>45</sup> A canção possui duas gravações com dois títulos diferentes, talvez por erro de edição da gravadora: 1) BELÉM, Fafá de. [intérprete]; OLIVEIRA, Alfredo; BARATA, Paulo André. [compositores]. “Sonho de um Cabano”. In: **Sonho de um cabano**: samba enredo da Acadêmicos da Pedreira. Belém: RCA/ SEDCET, 1985. Faixa única. Compacto simples; 2) GUEDES, Fátima [intérprete]; OLIVEIRA, Alfredo; BARATA, Paulo André Barata [compositores]. “Pout-pourri de sambas-enredos” (“Sonho Cabano”). In: OLIVEIRA, Alfredo. **Projeto Uirapuru**: o canto da Amazônia, vol. 3. Belém: SECULT, 1997. Faixa 4. CD.



a Cabanagem foi uma luta contra o Absolutismo e os desmandos dos estrangeiros portugueses.

Cabanagem aqui é positivada, foi um feito dos mais importantes: “Glória ó Grão-Pará”. Da mesma forma, os autores visualizam o movimento como um triunfo, como um episódio em que foi superado o inimigo colonialista e finalmente foi alcançada a sonhada liberdade. Isso se remete a uma noção de que os revolucionários tinham uma clara definição política e foram conduzidos por um ideário político. Neste contexto dos anos 1980, havia uma tese de que o contato com a Guiana proporcionou a difusão dos ideais da Revolução Francesa, neste sentido eles eram revolucionários porque tinham um ideal.

É o momento de derrubar a opulência das elites. Há uma desestrutura do mundo tal qual era conhecido: “choveu temor na riqueza dos palácios”. Podemos sugerir que há minúcias relativas a realidades amazônicas: a realidade cabana reflete a sociedade amazônica dos anos de 1980; uma crítica das atitudes do governo federal na sua política econômica para a Amazônia; afirmava que a Amazônia era saqueada pelo Centro-Sul e por estrangeiros.

Nos versos “Vingança! Vingança! Vingança! Clama o Brigue ‘Palhaço’” há uma ligação com teses historiográficas que definiam o evento como o ponto chave para o ocorrido. O evento que se refere ao Brigue “Palhaço”, tal como afirmam diversos autores, foi o assassinato por envenenamento de prisioneiros políticos “amotinados” durante o contexto dos conflitos que ocorreram durante a chamada “Adesão do Pará à Independência”. Os prisioneiros foram transferidos para o interior dessa embarcação denomina devido à grande lotação da cadeia pública, onde ocorreu, segundo o historiador Carlos Rocque o “maior genocídio da história política paraense, quando 255 homens morreram asfixiados e envenenados”.<sup>46</sup> Este episódio pode ser interpretado como um ressentimento de personagens que viveram um clima de repressão, presos políticos, torturas e assassinatos daqueles que se rebelaram contra o cerceamento das liberdades no período da Ditadura Civil-Militar no Brasil. Há um diálogo entre a repressão dos cabanos do passado e os do presente. O interessante é que o ideal cabano desenvolveu uma identidade cabana pautada em uma representação que associa contingências históricas análogas.

O verso “Canta Pedreira, põe amor na memória, a noite é bela, o cabano é história” reflete a narrativa desenvolvida neste texto, em que há uma busca por tornar o “cabano”

---

<sup>46</sup> ROCQUE, Carlos. **Cabanagem**, p. 219.



um símbolo de resistência e identidade dos paraenses. Valendo-se também de todo o arcabouço historiográfico da “narrativa oficial” do sesquicentenário da Cabanagem. Portanto, o verso exalta o valor da Cabanagem como um capítulo da história e que deve ser lembrado pelo “povo”.

Na trama de *Sonho Cabano* há uma aproximação entre a redemocratização e a Cabanagem. O evento histórico paraense era uma metáfora para a reflexão política em 1985. Podemos afirmar que há uma analogia na canção entre os dois fatos. A noção de Estado Autoritário simbolizado pelos repressores são o nexos que uniu o passado e o presente através da narrativa. E a redemocratização seria um momento de libertação, tal como em 1835, o Pará estava em festa, quando estariam “Tapuios e negros a reinar”, com a eclosão do movimento cabano. O fim da ditadura em 1985 também seria, no plano das representações, o momento em que o “oprimido” tomaria o poder, quando a revolução ocorreria novamente/definitivamente.

É interessante notar que a letra isolada da canção ainda não revela o completo sentido da canção. Somente a audição nos permite verificar o sentido global e a riqueza. Como já foi dito, é necessário analisar a canção no seu duplo aspecto: sonoro e literário. Neste sentido, somente ouvindo o compacto *Sonho de um Cabano* onde foi gravado o notório samba-enredo com a interpretação da cantora Fafá de Belém, que também puxou a escolha durante o desfile no “Carnaval da democracia”, é que podemos perceber certos detalhes. No início da canção, a cantora grita uma “palavra de ordem”: “Aí paraenses, segurem nossas riquezas”, neste momento nos remetemos ao discurso de defesa da Amazônia, contra a “integração” nacional da região promovido pelo Governo Federal. Trata das críticas propagadas pela imprensa, pelos intelectuais e artistas denunciando uma “colonização” oriundo do Centro-Sul do Brasil e de países estrangeiros. Referências à Cabanagem nesse contexto configuraram um recurso utilizado em prol da crítica da realidade político-econômica do Pará e Amazônica.

O fato de a canção ter sido gravada no gênero<sup>47</sup> samba-enredo deve ser levada em consideração, pois, o espaço onde é executado (passarela do samba) e a forma como é interpretado corresponde a uma experiência específica, assim como os valores que permeia este espetáculo público. Segundo José Ramos Tinhorão o samba-enredo é um

---

<sup>47</sup> O termo mais apropriado para classificação destas manifestações musicais é a noção de “gênero”, pois ela está associada não só aos elementos estéticos, mas também às temáticas envolvendo grupos, comunidades e imaginários. Ao contrário do termo usual “ritmo” que se refere aos parâmetros de divisão musical, a organização e distribuição das notas tocadas em sucessão ao longo do tempo. Cf. WISNICK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2002.



tipo específico de composição que tem um caráter de exaltação. Durante o Estado Novo no Brasil, o governo getulista incentivou e foi o responsável pelo crescimento e importância dos enredos, sendo que esse gênero ganhou a partir deste contexto o caráter de “exaltação patriótica”. Nesta perspectiva, as escolas seriam “solicitadas a colaborar com a propaganda patriótica oficial, eminentemente ufanista, iniciou-se a tradição de escolha de enredos capazes de estimular o amor popular pelos símbolos da pátria e pelas glórias nacionais”.<sup>48</sup> No caso do Pará, esta premissa se confirma, mas os parâmetros se modificam, focados nos símbolos e glórias locais, principalmente nos anos de 1980 em diante.

### Considerações finais

A partir dos elementos e perspectivas analisados podemos afirmar que no contexto dos anos 1980, em especial no sesquicentenário da Cabanagem, foi elaborada uma narrativa que elegia o movimento como um evento fundador da identidade paraense. Com base nessa premissa, percebemos que essa relação se deu ao longo de toda a sociedade. Neste sentido é essencial pensar a Cabanagem muito mais como um debate em torno da memória da história do Pará do que uma narrativa do que realmente aconteceu. Houveram posições diferentes acerca da memória acerca da Cabanagem. Tal como abordado neste texto,

Neste sentido, buscamos analisar o ideal “cabano” como uma representação do passado histórico, dizia mais sobre o contexto político do fim da ditadura civil-militar, do que a respeito dos eventos de 1835. A própria construção historiográfica da Cabanagem se pautou em diversos momentos no contexto contemporâneo dos diversos autores e este debate historiográfico teve uma imensa repercussão nos mais variados meios da sociedade, inclusive servido de tema para a canção popular.

Neste sentido, o samba-enredo *Sonho Cabano* foi nutrido pela cultura histórica de 1985. Ele conjugou a memória da Cabanagem, fundamentada na historiografia, pela imprensa e produções culturais dos mais variados. A música popular está intimamente relacionada com os debates relacionados com a consciência histórica de um período. Desta maneira, os variados elementos reunidos sintetizaram posicionamentos que eram significativos no contexto da redemocratização.

---

<sup>48</sup> TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**: segundo seus gêneros. 7 ed. São Paulo: Editora 34, 2013.



Data de submissão: 08/04/2020

Data de aceite: 17/12/2020

### Referências Bibliográficas

BARBOSA, Mário Médice. Sete de Janeiro da Cabanagem: as efemérides cabanas e as dissonâncias sociais em Belém (1985-2002). In: PINTO, Roseane; NEVES, Fernando Arthur (orgs.) **Faces da história da Amazônia**. Belém: Paka-Tatu, 2005.

BARBOSA, Mário Medice. **Entre a filha enjeitada e o paraensismo**: as narrativas das identidades regionais na Amazônia paraense. Tese de doutorado em História. São Paulo:

CHAVES, Maria Anunciada. “Apresentação”. In: PAOLO, Pasquale Di. **Cabanagem**: a revolução popular da Amazônia. Belém: Cejup, 1985, p. 10.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60). **Rev. bras. Hist.**, São Paulo, v. 18, n. 35, 1998.

COSTA, Tony Leão da. **Música do Norte**: intelectuais, artistas populares, tradição e modernidade na formação da “MPB” no Pará (anos 1960 e 1970). Dissertação de Mestrado. Belém: Programa de Pós-Graduação em História, 2008.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. **A cidade dos encantados**. Belém: EdUFPA, 2009.

GINZBURG, Carlo. **Olhos de Madeira**: nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

MORAES, Cleodir da Conceição. **O norte da canção**: a música engajada em Belém nos anos 1960 e 1970. Tese de doutorado em História. Uberlândia: Programa de Pós-Graduação em História, 2014.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Rev. bras. Hist.**, São Paulo, v. 20, n. 39, 2000, p. 205.

NAPOLITANO, Marcos. **História e Música**. São Paulo: Autêntica, 2005.

OLIVEIRA, Alfredo. **Cabanos & Camaradas**. Belém: Alfredo Oliveira, 2010, p. 16.

OLIVEIRA, Alfredo. **Carnaval Paraense**. Belém: SECULT, 2006, p. 160.

OLIVEIRA, Alfredo. **Ritmos e cantares**. Belém: SECULT, 1990, p. 282.

PAOLO, Pasquale Di. **Cabanagem**: a revolução popular da Amazônia. Belém: Cejup, 1985.

PINTO, Lúcio Flávio. Os estrangeiros não quiseram tomar a Amazônia no século XIX. **O Liberal**, Belém, p. 21-22, 1979.

RAIOL, Domingos Antônio. **Motins políticos ou história dos principais acontecimentos políticos do Grão-Pará desde o ano de 1821 até 1835**. Rio de Janeiro: Typographia do imperial instituto artístico, 1865.



RICCI, Magda. As batalhas da memória ou a cabanagem para além da guerra. In: RICCI, Magda; SARGES, Maria de Nazaré (orgs.). **Os oitocentos na Amazônia: política, trabalho e cultura**. Belém: Editora Açaí, 2013.

RICCI, Magda. Llagas de Guerra y actos de fé política: la “Cabanagem” em la narrativa historiográfica y antropológica. **Boletín Americanista**, año LXII, n. 64, Barcelona, 2012.

ROCQUE, Carlos. **Cabanagem**: A epopeia de um povo, v.1. Belém: Imprensa Oficial, 1984.

SALLES, Vicente. **Memorial da Cabanagem**: esboço do pensamento político-revolucionário no Grão-Pará. Belém: CEJUP, 1992.

SALLES, Vicente. **Música e músicos no Pará**. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1970. p.57.

SILVA, Edilson Mateus Costa da. **Ruy, Paulo e Fafá**: a identidade amazônica na canção paraense (1976-1980). Rio Branco: NEPAN, 2020.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**: segundo seus gêneros. 7 ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

WISNICK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2002.

